

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

ISSN 2345-1408  
Categoria C

# STUDIUL ARTELOR ȘI CULTUROLOGIE: istorie, teorie, practică

Nr. 2 (22), 2014



GRAFEMA LIBRIS  
Chișinău

### **COLEGIUL DE REDACȚIE:**

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

**Redactor responsabil Arte Plastice:** Ala STARȚEV, conf. univ., dr. în studiul artelor

**Redactor responsabil Științe socio-umane:** Tatiana COMENDANT, conf. univ., dr. în sociologie

**MEMBRI:** Viorel MUNTEANU, prof. univ., dr. (Iași, România)  
Enio BARTOS, prof. univ., dr. (Iași, România)  
Florin FAIFER, prof. univ., dr. (Iași, România)  
Milos 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)  
Tatiana BEREZOVICOVA, conf. univ., dr. în studiul artelor  
Viorica ADEROV, conf. univ., dr. în filosofie

**Redactori literari:** Galina BUDEANU  
Ecaterina IUDINA, lect. sup.  
Eugenia BANARU, conf. univ.

**Asistență computerizată:** Angela ROJNOVEANU, conf. univ., dr. în studiul artelor

**Tehnoredactare:** Cristian ȘARBAN

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

© Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Str. Al. Mateevici, 111

Chișinău, MD 2004

[www.amtap.md](http://www.amtap.md)

ISSN 2345–1408

## Cuprins

### Arta muzicală

VICTORIA MELNIC

**TEORIA CONTRAPUNCTULUI ÎN TRATATUL DESPRE ÎNALTA COMPOZIȚIE MUZICALĂ A LUI ANTONIN REICHA**

*THE THEORY OF COUNTERPOINT IN ANTONIN REICHA'S TRAITÉ DE HAUTE COMPOSITION MUSICALE* ..... 6

ТАТЬЯНА МОЛЧАНОВА

**ИСКУССТВО СТРАНСТВУЮЩИХ МУЗЫКАНТОВ**

**(К ВОПРОСУ ПРОИСХОЖДЕНИЯ ПРОФЕССИИ ПИАНИСТА-КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА)**

*ARTA MUZICIENILOR AMBULANȚI (DESPRE ORIGINEA PROFESIEI DE PIANIST-ACOMPANIATOR)*

*THE ART OF WANDERING MUSICIANS (TO THE QUESTION OF THE ORIGIN OF THE PROFESSION OF PIANIST-CONCERTMASTER)*..... 13

ГАЛИНА КОЧАРОВА

**„ПРИКАСАЯСЬ К БАХУ...”: ХРОМАТИЧЕСКАЯ ФАНТАЗИЯ И.С. БАХА В СТИЛЕВОМ КОНТЕКСТЕ ЭПОХИ БАРОККО**

**„APROPIEREA DE BACH...”: FANTEZIA CROMATICĂ DE J.S.BACH ÎN CONTEXTUL STILISTIC AL EPOCII BAROCE**

**„TOUCHING TO BACH...”: CHROMATIC FANTASIA BY J.S. BACH IN THE STYLISTIC CONTEXT OF THE BAROQUE ERA** .. 18

НАТАЛИЯ СВИРИДЕНКО

**КЛАВЕСИННОЕ ИСПОЛНЕНИЕ В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ СОВРЕМЕННОСТИ**

*ARTA PENTRU CLAVECIN ÎN CULTURA MUZICALĂ CONTEMPORANĂ*

*HARPSICHORD ARTISTIC PERFORMANCE IN CONTEMPORARY MUSICAL CULTURE* ..... 26

СЕРГЕЙ БОРОДАВКИН

**РОЛЬ ОРКЕСТРА В ОПЕРНОМ МОНОЛОГЕ (НА ПРИМЕРЕ ОПЕРЫ М.П. МУСОРСКОГО БОРИС ГОДУНОВ)**

*ROLUL ORCHESTREI ÎN MONOLOGUL DE OPERĂ (PE EXEMPLUL OPEREI LUI M. MUSORGSKI BORIS GODUNOV)*

*THE ROLE OF ORCHESTRA IN THE OPERA MONOLOGUE*

*(AS EXEMPLIFIED BY M. MUSORGSKY'S OPERA BORIS GODUNOV)*..... 31

СВЕТЛАНА ЦИРКУНОВА

**ВКЛАД ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ КОНСТАНТИНА РОМАНОВА**

**В РАЗВИТИЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ БЕССАРАБИИ (20-Е ГОДЫ XX ВЕКА)**

*APORTUL ACTIVITĂȚII ARTISTICE A LUI CONSTANTIN ROMANOV*

*ÎN DEZVOLTAREA CULTURII MUZICALE BASARABENE (ANII '20 AI SECOLULUI XX)*

*THE CONTRIBUTION OF KONSTANTIN ROMANOV'S CREATIVE ACTIVITY TO THE DEVELOPMENT OF THE MUSICAL CULTURE OF BASARABIA (THE 20-s OF THE 20th CENTURY)*..... 40

ТАТЬЯНА БЕРЕЗОВИКОВА

**КОНЦЕРТ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ С. ЛОБЕЛЯ: ОСОБЕННОСТИ КОМПОЗИЦИИ И ДРАМАТУРГИИ**

*CONCERTUL PENTRU PIAN ȘI ORCHESTRĂ DE S. LOBEL: PARTICULARITĂȚILE COMPOZIȚIEI ȘI DRAMATURGIEI*

*CONCERTO FOR PIANO AND ORCHESTRA BY S. LOBEL: PARTICULARITIES OF COMPOSITION AND DRAMATURGY* ... 46

ANGELA ROJNOVEANU

**RAPSODIA PENTRU CLARINET ȘI PIAN DE CLAUDE DEBUSSY ÎN LUMINA EVOLUȚIEI GENULUI DE RAPSODIE**

*RHAPSODY FOR CLARINET AND PIANO BY CLAUDE DEBUSSY IN THE LIGHT OF THE EVOLUTION OF THE RHAPSODY GENRE* .... 57

IURIE MAHOVICI, ANATOLIE LAPICUS

**CREAȚII PENTRU PIANO-DUO DE CLAUDE DEBUSSY**

*CREATIONS FOR PIANO-DUO BY CLAUDE DEBUSSY*..... 62

EMILIA MORARU

**CREAȚIA CORALĂ LITURGICĂ ROMÂNEASCĂ CONTEMPORANĂ**

*CONTEMPORARY ROMANIAN CHORAL LITURGICAL CREATION*..... 65

НАДЕЖДА КАУЛЯ (ЯНКОВСКАЯ)

**РЕТРОСПЕКТИВА КАНАТ В ТВОРЧЕСТВЕ ШТЕФАНА НЯГИ**

**(ПО ДОКУМЕНТАЛЬНЫМ, НАУЧНЫМ И ПУБЛИЦИСТИЧЕСКИМ ИСТОЧНИКАМ)**

*RETROSPECTIVA CANTATELOR ÎN CREAȚIA LUI ȘTEFAN NEAGA*

*(PE BAZA SURSELOR DOCUMENTARE, ȘTIINȚIFICE ȘI PUBLICISTICE)*

*RETROSPECTIVE OF THE CANTATAS IN THE CREATION OF ȘTEFAN NEAGA*

*(BASED ON DOCUMENTARY, SCIENTIFIC AND PUBLICISTIC SOURCES)*..... 69

**МАРГАРИТА БЕЛЫХ**

**ПАРТИТА ДЛЯ ФОРТЕПИАНО В. СЫРОХВАТОВА В АСПЕКТЕ НОВАЦИЙ XX ВЕКА**

**PARTITA PENTRU PIAN DE V. SÎROH VATOV SUB ASPECTUL NOVAȚIILOR SECOLULUI XX**

**PARTITA FOR PIANO BY V. SYROH VATOV VIEWED THROUGH 20th CENTURY INNOVATIONS** ..... 74

**КЛИМЕНТИНА ЗАПЕСКА, ГАЛИНА КОЧАРОВА**

**ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ АУДИО И ВИЗУАЛЬНОГО РЯДА В ИМО РЕСТОРЕ ДМИТРИЯ КИЦЕНКО**

**IN IMO PECTORE DE DMITRII CHIȚENCO: INTERACȚIUNEA COMPONENTELOR AUDIO ȘI VIZUALE**

**IN IMO PECTORE BY DMITRY KITSENKO: INTERACTION OF AUDIO AND VISUAL COMPONENTS** ..... 80

**ЛЮДМИЛА АГА**

**ИЗ ИСТОРИИ ИСПОЛНЕНИЯ МОЛДАВСКОЙ МУЗЫКИ ДЛЯ ДЕТЕЙ (НА ПРИМЕРЕ СОЧИНЕНИЙ ЗЛАТЫ ТКАЧ)**

**DIN ISTORIA DE INTERPRETARE A MUZICII MOLDOVENEȘTI PENTRU COPII (PE BAZA CREAȚIILOR ZLATEI TCACI)**

**FROM THE HISTORY OF PERFORMING MOLDOVAN MUSIC FOR CHILDREN (BASED ON ZLATA TKACH'S WORKS)** ..... 85

**АНАСТАСИЯ ГУСАРОВА**

**SPATIUM SONANS ДЛЯ ФЛЕЙТЫ СОЛО ГЕННАДИЯ ЧОБАНУ:**

**КОМПОЗИЦИОННЫЕ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ОСОБЕННОСТИ**

**SPATIUM SONANS FOR FLUTE SOLO BY GHENADIE CIOBANU: COMPOSITION AND INTERPRETATIVE PECULIARITIES**

**SPATIUM SONANS PENTRU FLAUT SOLO DE GHENADIE CIOBANU: PARTICULARITĂȚI COMPONISTICE ȘI DE INTERPRETARE** ..... 90

**ТАТЬЯНА МУЗЫКА**

**ТВОРЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ МУЗЫКОВЕДА ЕЛЕНА МИРОНЕНКО**

**PORTRETUL DE CREAȚIE AL MUZICOLOGULUI ELENA MIRONENCO**

**ELENA MIRONENCO'S ACHIEVEMENTS AS A MUZICOLOGIST** ..... 96

**EMILIA MORARU**

**MOTIVUL MIORITIC ÎN CREAȚIA CORALĂ ȘI VOCAL-SIMFONICĂ A COMPOZITORILOR ROMÂNI**

**ȘI BASARABENI DIN A DOUA JUMĂTATE A SECOLULUI AL XX-LEA**

**THE MIORITIC MOTIF IN THE CHORAL AND VOCAL-SYMPHONIC CREATION OF ROMANIAN AND BASSARABIAN**

**COMPOSERS FROM THE SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY** ..... 99

**HRISTINA BARBANOI**

**ABORDAREA SURSELOR PSALTICE ÎN IMNELE SF. LITURGHII DE M. BEREZOVSKI (ÎN BAZA ANTIFONULUI II)**

**THE APPROACH OF PSALTIC SOURCES IN THE DIVINE LITURGY HYMNS**

**BY M. BEREZOVSKI (BASED ON THE SECOND ANTIPHON)** ..... 103

**ELENA TONU**

**CONȚINUTUL TEMATIC ȘI PARTICULARITĂȚILE TEXTULUI POETIC ALE CÂNTECULUI DE LEAGĂN**

**THEMATIC CONTENT AND FEATURES OF POETIC TEXT OF LULLABY** ..... 107

## Arta teatrală

**IRINA CATEREVA**

**TEATRUL SPIRITUAL AL LUI PETER BROOK ȘI JERZY GROTOWSKI**

**THE SPIRITUAL THEATRE OF PETER BROOK AND OF JERZY GROTOWSKI** ..... 115

**NADEJDA AXIONOVA**

**THE INITIAL STAGE OF DEVELOPMENT OF THE RUSSIAN DRAMA THEATRE IN MOLDOVA**

**PERIOADA ÎNȚĂLĂ A DEZVOLTĂRII TEATRULUI DRAMATIC RUS ÎN MOLDOVA** ..... 120

**LUCIA CIOBANU**

**CUVÂNTUL ȘI SUNETUL ÎN SPECTACOLUL TEATRĂL EXPERIMENTAL**

**THE WORD AND THE SOUND IN THE EXPERIMENTAL THEATRICAL PERFORMANCE** ..... 124

**IRINA CATEREVA**

**ACTORUL CA ENERGIE VIZIBILĂ**

**ACTOR AS THE VISIBLE ENERGY** ..... 129

**ANDREI BURUIANĂ**

**CORELAȚIA ELEMENTELOR COLOANEI SONORE**

**THE CORRELATION OF THE SOUNDTRACK ELEMENTS** ..... 132

## Arte plastice

<b>VLADIMIR LOZOVANU</b> <b>PORTRETUL ÎN SCULPTURA ROMEI ANTICE</b> <i>THE PORTRAIT IN ANCIENT ROME SCULPTURE</i> .....	138
<b>TATIANA RAȘCHITOR</b> <b>PEISAJUL ÎN CADRUL GRAFICII DE ȘEVALET DIN BASARABIA</b> <i>LANDSCAPE IN BESSARABIAN EASEL GRAPHICS</i> .....	143
<b>VICTORIA ROCACIUC</b> <b>IMAGINEA ARTISTICĂ ÎN DIVERSE ABORDĂRI ISTORIOGRAFICE ȘI TEORETICE</b> <i>FINE ART IMAGE IN DIFFERENT HISTORIOGRAPHICAL AND THEORETICAL APPROACHES</i> .....	148
<b>VARVARA BUZILĂ</b> <b>CĂMAȘA FEMEIASCĂ CU ALTIȚĂ – BRAND ROMÂNESC</b> <i>FEMALE DECORATED SHIRT – ROMANIAN BRAND GARMENT</i> .....	152

## Științe socio-umane

<b>TATIANA COMENDANT</b> <b>RAPORTUL CULTURĂ – ȘTIINȚĂ: FACTORI DE EDUCAȚIE PENTRU TINERET</b> <i>THE CORRELATION BETWEEN CULTURE AND SCIENCE: EDUCATION FACTORS FOR THE YOUTH</i> .....	159
<b>ВЛАДИМИР БЛАЖКО</b> <b>МАССОВАЯ КУЛЬТУРА И СОЦИАЛЬНЫЕ ЦЕННОСТИ МОЛОДЕЖИ: ТЕНДЕНЦИИ ВЗАИМОВЛИЯНИЯ</b> <i>CULTURA DE MASĂ ȘI VALORILE SOCIALE ALE TINERETULUI: TENDINȚE ȘI INFLUENȚE RECIPROCE</i> <i>MASS CULTURE AND SOCIAL VALUES OF YOUTH: TENDENCIES OF INTERINFLUENCES</i> .....	163
<b>VIORICA ADEROV, LUCIA GALAC</b> <b>DISTINCȚII ȘI INTERFERENȚE DINTRE CULTURĂ ȘI CIVILIZAȚIE</b> <i>DISTINCTIONS AND INTERFERENCES BETWEEN CULTURE AND CIVILIZATION</i> .....	167
<b>ECATERINA IUDINA, TATIANA COMENDANT</b> <b>ОСОБЕННОСТИ ЭПАТАЖА КАК ЭСТЕТИЧЕСКОГО ЯВЛЕНИЯ В ИСКУССТВЕ</b> <i>EPATAREA ȘI PARTICULARITĂȚILE EI CA FENOMEN ESTETIC ÎN ARTĂ</i> <i>THE PECULIARITIES OF EPATAGE AS AN AESTHETIC PHENOMINON IN ART</i> .....	171
<b>IURIE CARAMAN</b> <b>ABSOLVENȚII CATEDREI REGIE AMTAP ȘI AMPLASAREA LOR ÎN CÂMPUL MUNCII</b> <i>GRADUATES OF DIRECTOR DEPARTMENT AND THEIR LOCATION EMPLOYED</i> .....	177

## Arta muzicală

### TEORIA CONTRAPUNCTULUI ÎN TRATATUL DESPRE ÎNALTA COMPOZIȚIE MUZICALĂ A LUI ANTONIN REICHA

#### THE THEORY OF COUNTERPOINT IN ANTONIN REICHA'S TRAITÉ DE HAUTE COMPOSITION MUSICALE

VICTORIA MELNIC,

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

Prezentul articol se axează pe analiza principalelor repere ale teoriei contrapunctului expuse în „*Traité de Haute composition Musicale*” (1824-1826) – cel mai important tratat semnat de reputatul compozitor, profesor și teoretician A. Reicha. Sunt examinate sistemul noilor moduri bisericesti, sistemul terminologic, noua clasificare a acordurilor utilizate în stilul sever, noua teorie de rezolvare a acordurilor disonante, regulile contrapunctului simplu și complex, diferitele tipuri de imitații și canoane, problema diversității în muzică etc. Teoria contrapunctului în viziunea lui Reicha denotă originalitate în abordarea mai multor fenomene și în interpretarea unor noțiuni ca: stil sever și stil liber, armonie și contrapunct. Autorul afirmă importanța practică a utilizării diferitelor procedee, deducerea regulilor din practica componistică, nu doar din teoria scolastică. *Tratatul* lui Reicha este o mărturie a unei metode pedagogice eficiente care sintetizează tradițiile și modernitatea, experiența acumulată de predecesori și căutările creative ale contemporanilor, oferind discipolilor o școală solidă, dar, totodată, și libertate suficientă pentru a-și manifesta eul creator.

**Cuvinte-cheie:** A. Reicha, armonie, canon, contrapunct, imitație, moduri bisericesti, stil liber, stil sever.

This article focuses on the analysis of the main landmarks of the counterpoint theory presented in „*Traité de Haute Composition Musicale*” (1824-1826) - the most important treatise signed by the famous composer, teacher and theorist A. Reicha who examined the new system of church modes, the terminological system, the new classification of chords used in the strict style, the new theory for solving the dissonant chords, the rules of the simple and complex counterpoint, different types of imitation and canons, the problem of diversity in music, etc. Reicha's vision on the counterpoint theory reveals originality in approaching many phenomena and the interpretation of several concepts such as: strict style and free style, harmony and counterpoint. The author states the practical importance of using different proceedings, the deduction of the rules from compositional practice not just from scholastic theory. Reicha's treatise is a testimony of an effective pedagogical method that synthesizes traditions and modernity, the experience of predecessors and the contemporaries' creative searches offering the disciples a solid school, but at the same time giving them the freedom to manifest sufficient liberty for expressing their creative self.

**Keywords:** A. Reicha, harmony, counterpoint, canon, imitation, church modes, strict style, free style.

Antonin Reicha a fost o personalitate bine cunoscută și înalt apreciată în cercurile muzicale europene din prima jumătate a sec. XIX în calitate de compozitor, profesor și teoretician, autor al unor tratate consacrate celor mai diferite probleme ale artei muzicale. Aceste lucrări reflectă activitatea pedagogică a lui Reicha care pe parcursul anilor 1818-1836 a fost profesor de compoziție, contrapunct și fugă la Conservatorul din Paris. Printre elevii săi se numără H. Berlioz, F. Liszt, Ch. Gounod, H. Vieuxtemps, C. Franck și alți muzicieni notorii din sec. XIX. Moștenirea teoretică a lui Reicha include tratate despre melodie, armonie, compoziție muzicală și artă dramatică, precum și lucrări didactice pentru pian. 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.

În opinia muzicologilor cel mai important tratat semnat de Reicha este *Traité de Haute composition Musicale* (1824-6) care face parte din fundamentalul *Curs de compoziție muzicală* (*Cours de com-*

*position musicale ou Traite complet d'harmonie pratique, de melodie, de haute composition musicale, de l'emploi des voix et des instruments, de contrepoints, canones et fugue etc.*) la elaborarea căruii Reicha a lucrat timp de 11 ani (1816-1826) și care include: *Cursul de armonie practică (Cours d'harmonie pratique – părțile I-III)*, *Tratatul despre melodie (Traite de Melodie – p.IV)* și *Tratatul despre înalta compoziție muzicală (părțile V-X)*.

Primele trei părți ale *Tratatului despre înalta compoziție muzicală* (adică pp.V, VI și VII din *Cursul de compoziție muzicală*) cuprind teoria contrapunctului și observațiile asupra stilului sever. Astfel:

p.V se axează pe teoria contrapunctului stilului sever. Aici autorul examinează modurile bisericești și posibilitățile de armonizare a coralurilor scrise în diferite moduri, intervalele și acordurile folosite în stilul sever, măsurile, tempo-urile, valorile notelor și tonalitățile utilizate în acest stil, modulațiile și sunetele neacordice, oprindu-se în mod special asupra tehnicii de compunere a corurilor duble. Tot aici el expune noua teorie de rezolvare a acordurilor disonante conform sistemului modern;

p.VI este consacrată descrierii diferitelor tipuri de contrapunct. Aici găsim informații despre contrapunctele dublu, triplu, cvadruplu, contrapunctele la diferite intervale și de diferite tipuri: inversat, recurent, cel ce permite dublări ș.a.;

p.VII prezintă diferite tipuri de imitații și canoane printre care: canonul de societate și cel științific, canonul pe coral (*plain-chant*) și cel dublu, canonul enigmatic, polimorf, circular, în augmentare, în diminuare ș.a.

Ca și în majoritatea tratatelor de contrapunct Reicha își începe expunerea cu prezentarea **vechilor moduri bisericești** evidențind șase moduri autentice și șase plagale. Menționând pe bună dreptate că practica muzicală a adus la numeroase modificări în fiecare din aceste moduri, autorul propune un sistem de moduri propriu (puțin diferit de cunoscutele sisteme ale lui Glarean sau Zarlino) denumit de el **Sistemul noilor moduri bisericești** care include următoarele opt moduri:

**Dorian** cu tonica pe *re*

**Dorian** transpus cu tonica pe *sol*

**Eolian** cu tonica pe *la*

**Frigian** cu tonica pe *mi*

**Ionian** cu tonica pe *do*

**Ionian** transpus cu tonica pe *fa*

**Mixolidian** transpus cu tonica pe *re*

**Ionian** transpus cu tonica pe *sol*

Fără prea mare dificultate observăm că, de fapt, sistemul lui Reicha include doar cinci moduri două dintre care se repetă fiind transpuse la o altă înălțime. Și dacă modul dorian are o transpoziție obișnuită (la o cvartă superioară). Cel ionian cunoaște două transpoziții atât la cvartă superioară cât și la cvartă inferioară (respectiv cu tonicile pe **Fa** și pe **Sol**). Acest sistem reflectă modurile cel mai frecvent utilizate în practica componistică a timpului.

Autorul își exprimă regretul în legătură cu faptul că toată diversitatea modurilor din muzica veche a fost înlocuită în muzica laică contemporană de un sistem bazat doar pe două moduri - majorul și minorul menționând totodată că modurile vechi se întâlnesc din abundență în folclor și în creația liturgică. În pofida diversității aparente a modurilor gândirea lui Reicha este ancorată profund în sistemul major-minor. Aceasta se observă cu ușurință în contextul tratatului prin utilizarea terminologiei specifice, ca de exemplu: „Având tonica pe **Do** (autorul vorbește aici despre modul ionian – n.n.) se poate cu ușurință modula în **re minor, mi major, fa major, sol major și la minor**” [1, p. 602]<sup>1</sup>. În opinia autorului este suficient ca doar coralul să fie scris în unul din modurile sistemului modal în timp ce acompaniamentul poate fi realizat în sistemul tonal major-minor: „Coralul în modul dorian nu va avea nici **si bemol** și nici **do diez**, însă e posibilă introducerea acestor sunete în armonie cu condiția ca aceasta să nu formeze contrarietăți cu melodia coralului (atunci când **si bemol** sau **do diez** din

<sup>1</sup> Toate traducerile din limbile străine ne aparțin.

armonie vor foarte aproape de *si becar* sau *do becar* din melodie)” [1, p. 599]. Reicha susține că din toate modurile bisericești cel frighian cel mai mult contravine sistemului tonal-armonic major-minor. Uneori autorul își permite unele „abateri” terminologice chiar și atunci când se referă la melodia coralului. Spre exemplu, descriind modul dorian el menționează: „Dacă coralul începe în *re minor* putem modula în *la minor, fa major, do major*” [1, p. 599].

Suntem de acord cu opinia cercetătorului J.-P. Despin care notează că sistemul modal propus de Reicha este un fel de „ecumenism armonic”, o sinteză între vechi și modern (între vechile moduri și tonalitatea modernă – n.n.), construind o punte între scările modale medievale și cele moderne [2, p.59].

Foarte curioasă apare clasificarea acordurilor utilizate în stilul sever propusă de Reicha. Ea include numeroase acorduri descoperite din spusele autorului după sec. XVIII. În acest context el notează: „Dacă până în sec. XVIII se foloseau doar patru acorduri – trisonurile major și minor, acordul de septimă al dominantei și cel micșorat, în stilul sever pot apărea și alte acorduri cu condiția respectării stricte a regulilor de utilizare a disonanțelor” [1, p. 615]. În clasificarea lui Reicha întâlnim asemenea acorduri ca cele de septimă mare pe treptele I și IV în major, septacordul cu cvintă micșorată pe treapta II și alte acorduri necaracteristice pentru stilul sever, care, însă, întrebuițate corect, adică pregătite și rezolvate conform regulilor, sunt posibile.

Un interes deosebit prezintă și noua teorie de rezolvare a acordurilor disonante. Reicha pe bună dreptate menționează că acordurile disonante au o singură rezolvare firească conform tinderii, însă alături de aceasta în opinia lui sunt posibile și alte rezolvări „excepționale”. Sensul noii teorii a lui Reicha constă în faptul că o rezolvare corectă este doar acea rezolvare în care sunetul disonant al acordului formează cu prima acordului de rezolvare o cvintă perfectă descendentă (de exemplu: *sol-si-re-fa – do-do-do-mi*, între fa și do este un interval de cvintă perfectă). Celelalte rezolvări sunt catalogate de autor drept excepții (inclusiv *sol-si-re-fa – la-do-do-mi*). Indiferent dacă rezolvarea este una corectă sau excepțională sunetul disonant al acordului urmează să se rezolve numai în jos. Reicha își ilustrează teoria prin numeroase exemple de rezolvare a acordurilor disonante și pentru a-i argumenta corectitudinea citează un fragment din introducerea la opera *Don Giovanni* de Mozart.

Vom menționa că utilizarea limitată a disonanțelor în stilul sever găsește în viziunea autorului o explicație în imperfecțiunea artei interpretative din sec. XV-XVII. El notează: „Cântăreții până la sec. XVIII nu erau în stare să interpreteze curat multe acorduri din motivul că erau niște muzicieni și cântăreți insuficient de buni” [1, p. 879]. Această observație în opinia noastră nu reflectă starea reală a lucrurilor, cu toate că în alte compartimente ale tratatului Reicha apreciază corect procesele ce au loc în practica muzicală. Spre exemplu el menționează că interpretarea muzicală se dezvoltă și se perfecționează continuu și că „astăzi cu ușurință se poate interpreta ceea ce încă 80 de ani în urmă părea imposibil” [1, p. 877]. Totodată „dacă compoziția muzicală se află într-un progres permanent, lucrările despre muzică, de regulă, rămân în urmă, deoarece în muzică ca și în celelalte arte toate regulile apar în consecința observațiilor asupra practicii marilor maeștri” [1, p. 880].

Și dacă sistemul de acorduri utilizate în stilul sever este completat de Reicha prin mai multe acorduri noi, utilizarea sunetelor neacordice într-un mod bizar este redusă doar la folosirea notelor de pasaj și a întârzierilor. În total autorul delimitează șase grupuri de sunete neacordice: cele de pasaj, întârzierile în vocea superioară și la pedală, sincopel, apogiaturile și anticipația. Toate cele șase grupuri sunt examinate în *Cursul de armonie practică*. Autorul menționează că în stilul sever se folosesc doar întârzierile și notele de pasaj, iar întârzierile la pedală în opinia lui pot fi folosite doar în fugile vocale și nu-și găsesc locul în acompaniamentul pentru coral [1, p. 625]. Reicha consideră că anume utilizarea sunetelor neacordice prin colorarea acordurilor consonante asigură diversitatea în muzică. În acest context pare și mai straniu excluderea notelor auxiliare și a anticipațiilor din stilul sever. O valoare practică deosebită cu un impact instructiv are tabelul inserat în capitolul VIII al părții a cincea din *Tratat* ce conține circa 60 de întârzieri pregătite de un singur acord.

Diferitele tipuri de contrapunct constituie subiectul următoarei părți (VI) a *Tratatului*. Din start



dorim să atragem atenția că în opinia lui Reicha noțiunile de contrapunct și armonie sunt sinonime [1, p. 711]<sup>2</sup>. Din lectura ulterioară descoperim însă că nu orice armonie este contrapunct, deoarece termenul *harmonie* în accepția autorului definește armonia propriu-zisă și coincide cu interpretările noastre ale acestui termen, în timp ce noțiunea de *contrepoint* coincide de fapt cu cea de armonie răsturnabilă (*harmonie renversible*). De aici deducem că în opinia lui Reicha orice contrapunct presupune apriori posibilitatea unor îmbinări derivate denumite de autor răsturnări, adică coincide cu termenul de contrapunct complex din teoria contemporană a contrapunctului: „Compozitorul trebuie să folosească atât modelul (îmbinarea inițială), cât și răsturnarea (cea derivată) dacă el vrea să-și pună în valoare contrapunctul, deoarece folosite separat ele vor suna ca o armonie ordinară” [1, p. 712]. Muzicologul francez Daniel Lazarus pe bună dreptate își exprimă nedumerirea în legătură cu faptul că în *Tratatul* lui Reicha lipsește orice menționare a contrapunctului simplu. Principiul fundamental al oricărui contrapunct în opinia lui Reicha constă în posibilitatea oricărei dintre voci de a fi folosită în calitate de bas pentru celelalte [1, p. 711]. Pentru a diferenția ușor modelul și răsturnările vocile trebuie să posede un grad elevat de individualizare, adică să conțină valori diferite, să aibă desene ritmice și melodice diferite [1, p. 712].

Reicha descrie cu lux de amănunte regulile contrapunctului dublu care nu diferă de cele predate studenților și astăzi. Pentru a găsi mai ușor un contrapunct pentru o melodie dată el propune utilizarea vocii mute, astfel încât contrapunctul nou compus să se potrivească concomitent cu melodia notată la două înălțimi diferite.

Examinând contrapunctul triplu Reicha atrage o atenție sporită folosirii acordurilor, deoarece în majoritatea cazurilor în acest tip de contrapunct ele vor fi incomplete, deci o abordare specifică.

Alături de contrapunctele uzuale de octavă, decimă și duodecimă autorul examinează și așa tipuri rare de contrapunct ca cel de secundă sau nonă, cel de cvartă sau undecimă, de sextă sau terțdecimă, de septimă sau cvartdecimă, menționând că și acestea pot fi folosite uneori deoarece câteva intervale rămân consonante atât în model cât și în răsturnare.

După cum s-a menționat mai sus, partea VII este consacrată prezentării diferitelor tipuri de imitații și canoane. Aici găsim o clasificare mai puțin obișnuită a canoanelor împărțite în două grupuri: așa numitele canoane de societate și canoanele științifice. Aceste două categorii se deosebesc prin textele utilizate, prin caracterul general al muzicii, prin melodiile imitate, prin ocaziile cu care se interpretează, prin maniera acompaniamentului și prin stilul compozițional. Canoanele de societate se scriu doar la octavă sau la unison și se interpretează în diverse reuniuni, inclusiv neprofesionale, în timp ce cele științifice pot fi scrise la orice interval și presupun o tehnică componistică elevată putând fi apreciate la justa valoare doar de cei inițiați în arta muzicală. Reicha descrie cu lux de amănunte tehnicile de compunere a canoanelor, inclusiv a celor în mișcare contrară și retrogradă, în augmentare și diminuare, a canoanelor duble, a celor enigmatice, circulare (care parcurg cele 12 tonalități majore sau minor), perpetui și polimorfe. Totodată autorul exprimă opinie critică față de formele savante de imitații și canoane, considerându-le într-o mare măsură rod al imaginației compozitorilor: „Canoanele științifice au fost inventate până în secolul XVII, în timpurile când compoziția muzicală nu era decât un calcul rece, iar gustul, inspirația și sentimentele nu însemnau nimic” [1, p. 841].

Una din particularitățile *Tratatului* o reprezintă terminologia utilizată de autor sau mai bine zis abordarea specifică a unor noțiuni și termeni. Astfel, de exemplu, lecturând *Tratatul* nu deodată înțelegi sensul termenilor *stil sever* și *stil liber*. Pe de o parte sensul lor coincide parțial cu cel atribuit de teoria muzicală contemporană, pe de altă parte – există mai multe deosebiri. *Stilul sever* în accepția lui Reicha reprezintă „vechiul sistem de înțelegere a armoniei (după Palestrina și Fux), utilizat până

2 O abordare similară a contrapunctului ca armonie o găsim și în unele tratate mai timpurii cu care, posibil, autorul a fost familiarizat. De exemplu, Zarlino consemnează următoarele: „Contrapunctul este acel acord sau consunare care provine de la o anumită totalitate ce cuprinde în sine diferite părți și modulațiile ce se conțin în cantilene și sunt formate de vocile aflate la intervale armonice, cu alte cuvinte e ceea ce am numit propriu zis armonie” [3, p. 465]. La sfârșitul sec. XIX Vincent d'Indy scria că „armonia se naște din reproducerea simultană a mai multor melodii” [4, p. 91].

la sec. XVIII” [1, p. 606]. Autorul îl definește ca un sistem de restricții, menționând totodată că acest stil nu și-a epuizat potențialul în sec. XIII. „Nu trebuie să credem că acest stil nu se mai utilizează. El poate oferi numeroase posibilități pentru muzica bisericească” [1, p. 607]. Reicha nu percepe stilul sever ca un sistem închis, considerându-l un fenomen ce își continuă existența și evoluția deoarece muzicii îi este proprie dezvoltarea și îmbogățirea permanentă. În pofida restricțiilor impuse de stilul sever acesta nu este lipsit de diversitate și poate servi pentru compunerea muzicii bisericești „folosind toate măsurile, toate duratele și toate modurile” (p. 634). Reicha scrie: „dacă anumite efecte nu erau cunoscute predecesorilor noștri aceasta nu ar trebui să ne determine să le excludem din compozițiile scrise în stil sever” [1, p. 710].

Spre deosebire de opinia generală precum că muzica stilului sever se limitează doar la utilizarea unor durate mari, a unor *tempo*-uri moderate și lente, a unor măsuri simple, Reicha oferă compozitorilor o libertate *quasi* absolută menționând că aceștia ar trebui să țină cont de caracterul general liniștit al acestei muzici. „Respectându-se această condiție în stilul sever se poate folosi *Cantabile*, *Largo*, *Andante* în toate măsurile, adică 3/8, 3/4, 9/8, 12/8, 2/4, 3/2, 6/4, măsurile simple binare și cvaternare. Evident, șaisprezecimile și optimile pot fi utilizate doar în *Largo* sau *Andante*” [1, p. 634].

Din cele menționate anterior putem să conchidem că noțiunea de stil sever pentru Reicha nu determină stilul unei anumite epoci, ci mai curând prezintă un sistem de reguli potrivit pentru compunerea muzicii bisericești. În teoria stilului sever autorul în mare parte se bazează pe tiparele fundamentale ale muzicii din sec. XV-XVI, acestea fiind reproduse într-o formă adaptată în *Tratat*. El scrie: „Stilul sever se bazează pe consonanțe și aceasta este regula principală a acestui stil care împiedică utilizarea disonanțelor în măsura în care ne-am dori-o” [1, p. 611]. În general această observație reflectă corect esența și natura stilului sever. Reicha nu limitează interpretarea acestei noțiuni la un stil de epocă concret ceea ce îi permite anumite abateri de la normele uzuale. Analizând exemplele propuse de autor în susținerea regulilor expuse, constatăm că stilistic ele sunt departe de stilul sever, articulând în majoritatea sa propoziții pătrate finalizate cu cadențe care se încadrează în stilistica clasicismului.

Stilul liber este în opinia lui Reicja „sistemul modern de înțelegere a armoniei”, examinat de el în *Cursul de armonie practică* care de fapt nu este altceva decât armonia tonal-funcțională a clasicismului muzical. La fel de specifică este și interpretarea noțiunilor de armonie și contrapunct despre care am menționat mai sus.

O altă particularitate a acestui tratat și a capitolelor consacrate stilului sever o constituie faptul că alături de regulile de scriere a imitațiilor sau contrapunctelor autorul inserează și niște reflecții cu caracter estetic dând o apreciere posibilităților expresive ale stilului sever, menționându-i totodată și limitele. Asemenea judecăți estetice nu sunt caracteristice pentru tratatele teoretice și pentru lucrările didactice ale acelor timpuri. De obicei stilul sever este prezentat ca un codice de reguli de nezdruncinat sau ca o disciplină școlară care trebuie însușită asemenea aritmeticii. Chiar și atunci când găsim unele observații asupra caracterului acestui stil acestea fie sunt grandilocvente, fie din contra neagă orice valoare a stilului sever pentru contemporaneitate văzând în el un anacronism istoric. Spre deosebire atât de apologetii cât și de criticii stilului sever Reicha prezintă o caracteristică largă și o apreciere obiectivă a acestui fenomen. El menționează pe de o parte grandoarea și bogăția lui, volumele sonore impunătoare, iar pe de altă anumitele limite ale acestui stil. Astfel Reicha scrie: „În pofida efectelor impozante pe care le găsim uneori în stilul sever el rămâne unul foarte vag; această inconveniență nu poate fi remediată fără deteriorarea stilului ceea ce și determină reproșurile ce i se aduc cel mai frecvent” [1, p. 608]. Posibil sub noțiunea de vag autorul are în vedere așa trăsături ale stilului sever precum caracterul impersonal, expresia generalizată, tematismul specific nu foarte pregnant determinate de estetica generală a artei religioase care promovează ideea comuniunii, prioritatea generalului asupra personalului, liniștea sufletească și starea de spirit adecvată rugăciunii.

În capitolele consacrate stilului sever găsim unele idei foarte importante referitoare la diversitatea în muzică care în opinia autorului reprezintă însăși spiritul și esența muzicii, dar care frecvent era des-

considerată în stilul sever. Una din modalitățile de asigurare a diversității este scrierea diferitelor contrapuncte și utilizarea îmbinărilor derivate ale acestora. El optează în favoarea diversității contrapunctelor sub aspect melodic, ritmic, de gen menționând că încă din timpurile lui Palestrina în calitate de temă pentru contrapunct se alegea o melodie cunoscută. „Mulți consideră că se poate contrapuncta doar un coral, după modelul vechilor maeștri. Însă Mozart și mai ales Haydn au demonstrat că orice melodie poate fi contrapunctată”.

Optând pentru diversitatea în muzică, Reicha atenționează pe de o parte asupra rezolvărilor ordinare pe care le consideră lipsite de valoare, iar pe de alta – de la variantele prea dificile, menționând ca armonia trebuie să fie firească. Așa fenomene cum sunt contrapunctele inversat și recurent în opinia lui sunt invenții artificiale ale maeștrilor din timpurile când muzicienii erau pasionați de calculele matematice. Însă, singur Reicha era atras de „calcul” muzicale și de tehnica contrapunctică măiestrită drept dovadă servind așa piese ca *Fuga pe șase teme* din culegerea de *36 fugi pentru pian* sau *Cvartetul științific* ș.a. Această trăsătură a lui Reicha este menționată și de Berlioz care scrie în Memorii: „Reicha își aprecia în mod deosebit cunoștințele sale matematice...Poate că lor le datora combinațiile muzicale abstracte și dragostea pentru formele elevate ale muzicii, vraja ce-o afla în rezolvarea anumitor teme dificile” [5, p. 80]. Menționăm că singur Reicha considera că îmbinărilor derivate ale contrapunctelor recurent și inversat mai frecvent sunt sesizabile doar pentru ochi, ceea ce pentru muzică este insuficient. Totodată Berlioz relevă că „înclinațiile speculative mai curând au dăunat decât au folosit succesului și valorii lucrărilor lui, pentru că îndrăznețele combinații, dificultățile învinse, problemele neobișnuite se adresează mai degrabă ochilor decât urechii” [5, p. 80].

În calitatea sa de compozitor, dar mai ales în cea de profesor Reicha sesizează avantajul utilizării procedeelelor și modalităților firești de prezentare a materialului muzical în fața unor adevărate „rebusuri” muzicale cum sunt contrapunctele inversat și recurent, sau cel cu un număr foarte mare de voci, fiind totodată atras de posibilitățile oferite de aceste contrapuncte. Surmontând dificultățile el obține poate niște rezultate abstracte și artificiale însă nu se poate abține de ispita utilizării lor.

Reicha menționează pe bună dreptate că „un artist care cunoaște bine armonia cu ușurință găsește în ea posibilități pentru imitație, în timp ce necunoscătorul le caută în aer” [1, p. 816]. Acest citat încă odată demonstrează importanța practică a utilizării diferitelor procedee, deducerea regulilor din practica componistică, nu doar din teoria scolastică. Totodată în tratatul său el aduce și unele informații care, în opinia lui, vor servi doar pentru satisfacerea curiozității celor interesați fără a avea vreo valoare utilitară. Astfel, de exemplu, canonul în mișcare retrogradă (*cancrans*) este un obiect de pură curiozitate. „Cei ce nu au studiat acest compartiment al artei componistice rămân foarte mirați atunci când întâlnesc asemenea canoane. Însă cei ce au descifrat odată secretul acestui fenomen el devine foarte simplu [1, p. 852]. Autorul susține că în pofida faptului că aceste canoane sunt mai curând obiecte de pură curiozitate le putem întâlni și în creațiile unor compozitori celebri. Drept exemplu el aduce menuetele lui Haydn și Mozart în care cel de-al treilea compartiment din *Trio* frecvent reprezintă o repriză în mișcare retrogradă a primului compartiment [1, p. 856].

Autorul relevă că de rând cu formele muzicale vechi ieșite din uz există și unele forme practicate de compozitorii renascentiști (inclusiv canonul) care pot fi utilizate și în alte stiluri muzicale decât stilul sever.

Capitolul *Despre stilul riguros și armonia severă* de rând cu definiția stilului sever include și un compartiment consacrat vocilor și modalităților de tratare a acestora. Aici autorul inserează un tabel ce include diapazonul celor patru voci corale principale – soprano, alto, tenor, bas și a două voci intermediare – baritonul sau *concordante* și *haute contre* sau vocea ce se situează între tenor și alto utilizată doar în Franța. Tot în acest capitol autorul descrie amănunțit corurile duble, tehnicile de îmbinare a acestora, componentele cele mai reușite în opinia lui. Această atenție acordată corurilor duble se explică prin faptul că la confluența secolelor XVIII-XIX în Franța erau foarte populare compozițiile policorale ce antrenau un număr foarte mare de interpreți. ele erau utilizate de regulă cu diferite ocazii

solemne provenind inițial din sărbătorile muzicale ale Marei Revoluții Franceze. Exemple putem găsi în creația majorității compozitorilor francezi din acea epocă: Gossek, Mehul, Cherubini, Lessueur ș.a. Reicha de asemenea este autorul unor *Cântări pentru două coruri, patru declamatori și orgă* (în memoria lui Gretry) și a *Muzicii pentru celebrarea memoriei marilor oameni care s-au manifestat în serviciul națiunii franceze* (*Musique pour célébrer la mémoire des grands hommes, qui sont illustrés au service de la Nation française*). Aceeași tradiție s-a manifestat și în *Requem*-ul de Berlioz.

În același capitol Reicha examinează diverse modalități de îmbinare a corului cu orchestra, care în opinia lui permit atingerea unui nivel calitativ nou al sunării. Autorul menționează că îmbinările corului cu instrumentele de suflat generează niște efecte sonore deosebite, însă alături de aceasta utilizarea instrumentelor permite evidențierea mai reliefată a coralului din masa sonoră generală

Comparând teoria stilului sever expusă în tratatul lui Reicha atât cu compozițiile realizate în acest stil în sec. XV-XVI, cât și cu teoriile prezente în tratatele altor autori din sec. XVIII-XIX observăm că Reicha nu abordează mai multe compartimente legate de tehnicile contrapunctice, de scriitura muzicală caracteristică stilului sever. Cea mai inexplicabilă pare lipsa examinării contrapunctului simplu și însăși a acestei noțiuni.

În pofida unei vădite orientări practice a tratatului Reicha nu-și familiarizează cititorii cu acele genuri și forme în care s-a materializat stilul sever, asemenea altor autori din secolele precedente (Tincoris, Morly, Zarlino ș.a.) care oferă informații despre genurile de motet, misă, *chanson* ș.a. Tratatul lui Reicha apare ca un exponent al unei viziuni limitate asupra artei muzicale din secolele anterioare conform căreia imaginea stilului sever se reducea doar la studierea legităților de îmbinare a vocilor, a tehnicilor imitative sofisticate și a contrapunctului complex. Această abordare a condus spre conturarea unei imagini eronate a muzicii renascentiste ca purtătoare a unui stil generalizat, impersonal bazat pe un set de reguli stricte, când în spatele numelor unor compozitori nu se auzea muzica vie și nu se conștientiza specificul fiecărui maestru. O perioadă îndelungată metoda de studiere a contrapunctului sever se baza pe sistemul speciilor lui Fux, un sistem an-istoric, destul de scolastic care nu putea să nu trezească repulsii din partea unor viitori artiști

Elevii lui Reicha apreciau foarte înalt metoda dascălului său. Spre exemplu, celebrul compozitor francez H. Berlioz în *Memorile* sale notează: „Reicha preda clar și admirabil contrapunctul. M-a învățat multe, în scurt timp și prin cuvinte puține” [5, p.79]. Berlioz aprecia în special faptul că Reicha îi oferea argumente convingătoare pentru respectarea regulilor deoarece firea rebelă a tânărului compozitor nu se putea mulțumi doar cu trimiteri la autoritatea dascălului sau la cea a vechilor maeștri, dorind mereu să probeze necesitatea practică a regulilor. „El le motiva discipolilor săi ... regulile pe care le recomanda spre folosire” [5, p. 79]. Opinii asemănătoare exprima și Ch. Gounod în *Amintirile unui artist*, precum și numeroși muzicologi preocupați de cercetarea creației faimoșilor discipoli ai lui Reicha.

Antonin Reicha a fost o personalitate cu viziuni destul de largi asupra artei, sistemul său pedagogic fiind străin unor argumente gen *Maxister dixit*, la care frecvent se apela în alte manuale de contrapunct pentru a justifica necesitatea studierii unor reguli demult ieșite din uz asemeni studiului limbilor clasice ca bază a oricărei educații. Fără a exagera lacunele și unele inexactități în teoria contrapunctului expusă în *Tratatul despre înalta compoziție muzicală* vom menționa laturile pozitive și anume:

1. Orientarea practică a teoriei și aprecierea fenomenelor în raport cu utilitatea lor pentru arta componistică contemporană;
2. Aprecierea estetică a mijloacelor de expresie muzicală;
3. Modalitatea clară de expunere a regulilor fără a le dogmatiza și admitând mai multe excepții;
4. Numărul foarte mare de exemple muzicale care argumentează ideile expuse în text;
5. Includerea unor teme legate de specificul interpretării corale și a componentelor interpretative din lucrările vocal-instrumentale;
6. Examinarea numeroaselor tipuri de contrapunct și nu doar a celor uzuale;
7. Noul sistem modal;

8. Îmbogățirea corpusului de acorduri;
9. Diversitatea ritmică, metrică și de tempo.

În urma celor menționate putem afirma cu certitudine că autorul are o viziune proprie asupra unor fenomene artistice (ca de exemplu stilul sever), precum și o metodă pedagogică eficientă care sintetiza tradițiile și modernitatea, experiența acumulată de predecesori și căutările creative ale contemporanilor oferind discipolilor o școală solidă, dar totodată și libertate suficientă pentru a-și manifesta eul creator.

#### Referințe bibliografice

1. REICHA, A. *Curs de compoziție muzicală (Cours de composition musicale ou Traite complet d'harmonie pratique, de melodie, de haute composition musicale, de l'emploi des voix et des instruments, de contrepoints, canones et fugue etc.* Wien, bei Diabelli und Comp, Graben № 1133.
2. DESPINES J.-P. *Trente-six fugues pour le piano forte composees d'apres un nouveau systeme par Anton Reicha en relation avec ses traites didactiques.* These soumise a la Faculty of Graduate Studies and Research pour le degrees de MMA en musicologie. McGill University, Montreal-Quebec, 1977. [online]. [citat la 15 octombrie 2013]. Disponibil pe Internet: [http://digitool.library.mcgill.ca/webclient/StreamGate?folder\\_id=0&dvs=1422030527169~216](http://digitool.library.mcgill.ca/webclient/StreamGate?folder_id=0&dvs=1422030527169~216).
3. Citat după: *Музыкальная эстетика средневековья и Возрождения.* Ред. Шестаков В. Москва: Музыка, 1966.
4. D'INDY, V. *Cours de composition musicale.* Livre I. Paris: Durand et Fils, 1912.
5. *Memoriile lui Hector Berzioz.* București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R., 1962.

## ИСКУССТВО СТРАНСТВУЮЩИХ МУЗЫКАНТОВ (К ВОПРОСУ ПРОИСХОЖДЕНИЯ ПРОФЕССИИ ПИАНИСТА-КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА)

### ARTA MUZICIENILOR AMBULANȚI (DESPRE ORIGINEA PROFESIEI DE PIANIST-ACOMPANIATOR)

### THE ART OF WANDERING MUSICIANS (TO THE QUESTION OF THE ORIGIN OF THE PROFESSION OF PIANIST-CONCERTMASTER)

**ТАТЬЯНА МОЛЧАНОВА,**

профессор, кандидат искусствоведения,  
Львовская Национальная Музыкальная Академия им. Н. Лысенко

*В статье сделана попытка проанализировать искусство странствующих музыкантов – прародителей пианистов-концертмейстеров и артистов камерного ансамбля, обосновать истоки и раскрыть социокультурные предпосылки становления этой профессии. В этом контексте рассмотреть зарождение традиций совместного музицирования, уходящих корнями в древние цивилизации. Подтвердить, что исполнительское искусство периода античности и Средневековья наиболее ярко представлено синкретическим творчеством древних поэтов, кифародов и певцов, а также странствующих музыкантов, в одном лице объединивших певца, поэта, исполнителя-аккомпаниатора, рассказчика, танцовщика, циркача. Прокомментировать зарождение в их искусстве элементов синкретического вокально-инструментального исполнительства.*

**Ключевые слова:** странствующие музыканты, античность, Средневековье, прародители, вокально-инструментальное исполнительство, пианист-концертмейстер.

*În articol se analizează arta muzicienilor ambulanți – predecesorii pianiștilor-acompaniatori și ai artiștilor ansamblului de cameră, se demonstrează originea și se dezvăluie premisele socioculturale de formare a profesiei. În acest context, se examinează originea tradițiilor de interpretare colectivă a muzicii care își are rădăcinile în civilizațiile antice. Se confirmă că arta interpretativă din perioada antică și medievală este reprezentată cel mai clar în creația sincretică a poezilor și cântăreților antici, precum și a muzicienilor ambulanți, care unește la un loc calitățile de cântăreț, poet, interpret-acompaniator, povestitor, dansator, acrobat. Se comentează nașterea în arta lor a elementelor sincretice de interpretare vocală și instrumentală.*

**Cuvinte-cheie:** muzicieni ambulanți, antichitate, Evul mediu, predecesori, interpretare vocal-instrumentală, pianist-acompaniator.

*This paper attempts to analyze the art of wandering musicians - the forefathers of pianists-concertmasters and artists of chamber ensemble, grounds the sources and reveals the socio-cultural pre-conditions of the becoming of this profession. The origin of traditions of joint music making that has roots in ancient civilizations is also considered in this context. It is confirmed that performing art of the period of antiquity and Middle Ages is most brightly presented by the syncretic work of ancient poets, kifarods and singers wandering musicians, that united a singer, poet, performer-accompanist, storyteller, dancer, circus actor in one person. The genesis of the syncretic elements of vocal and instrumental performance in their art is also commented.*

**Keywords:** wandering musicians, antiquity, Middle Ages, forefathers, vocal and instrumental interpretation, pianist-concertmaster.

Современный исполнительский процесс невозможен без участия пианиста-концертмейстера. Ни один спектакль в театре оперы и балета, выступление хора не могут обойтись без его предварительной работы. Без помощи концертмейстера не состоится ни исполнительский конкурс, ни выступления певцов, инструменталистов и танцоров, не смогут функционировать учебные музыкальные заведения, а также некоторые внешкольные учреждения (кружки). Вместе с тем на сегодня создалась весьма парадоксальная ситуация: существует профессия пианиста-концертмейстера, имеющая свою специфику, исполнительские, педагогические задачи, однако не изучена её история и этапы становления, как нет и детально разработанной системы приобретения имманентных знаний и навыков в этой области. В этом контексте достаточно познавательным и на сегодня неисследованным остаётся искусство прародителей современного пианиста-концертмейстера и артиста камерного ансамбля – античных поэтов, кифародов и певцов, а также странствующих музыкантов эпохи Средневековья.

**Цель статьи:** проанализировать искусство странствующих музыкантов, выявить корни и раскрыть социокультурные предпосылки одного из этапов становления совместного исполнительства.

На заре зарождения музыкальной культуры люди пели и танцевали, аккомпанируя себе с помощью хлопанья в ладоши, ударами друг о друга кусков дерева, косточек или камней. Природная музыкальность племён и народностей тех далёких времён, тяготение к массовому участию в музыкальных „представлениях” выступали инспираторами коллективного исполнительства. Именно танец и пение, которым требовалось музыкальное сопровождение, априори стали толчком для возникновения искусства совместного музицирования. Наиболее ранние упоминания об известных творцах музыки и исполнителях уходят корнями в мифологию – речь идёт об Орфее, Гомере. Истоки совместного музицирования находим и в синкретическом искусстве античных поэтов, кифародов и певцов, а также странствующих музыкантов эпохи Средневековья (в каждом государстве они получали своё название). В одном лице они объединяли певца, поэта, музыканта-импровизатора, исполнителя-аккомпаниатора, рассказчика, танцовщика, циркача. „Факты свидетельствуют, – отмечает С. Скребков, – что музыкальное искусство по своему происхождению, по своей природе имеет исполнительскую сущность, поскольку музыка родилась из импровизации народных музыкантов” [1, с. 9].

Период Древней Греции связан с именами поэтов, кифародов и певцов Терпандра, Архилоха, Ариона, Тиртея, Стесихора, Сапфо, Алкея, Анакреонта, Мимнерма, Ивика, Пиндара, Вакхилида. В литературных источниках существуют упоминания о первых странствующих музыкантах Древней Греции и Рима – гистрионах и мимах, которые были выходцами из низших слоёв общества.

Светская музыка эпохи Средневековья на протяжении длительного времени находилась вне профессиональной сферы – её формированию способствовало становление придворных традиций и идеологии рыцарства в музыкальной культуре Европы, интерференция народного творчества средневековых городов и культуры бюргерства. Всё это наиболее ярко проявилось в творчестве рыцарей-трубадуров. Крестовые походы на восток, знакомство с арабской придворной культурой – импровизационным пением стихов под аккомпанемент музыкального инструмента „уда” – искусства, активно расцветавшего в средневековой мусульман-

ской Испании, соответственно обогащали мировоззрение рыцарей. Именно трубадуры и труверы стали авторами первых образцов светской поэзии (стихов с пением о прекрасной даме). Без сомнения, нельзя с уверенностью утверждать о существовании в их искусстве элементов синкретического вокально-инструментального исполнительства, поскольку „в сравнительно многочисленных ... записях напевов рыцарской лирики нигде нет прямых указаний на участие инструментов” [2, с. 79]. Вместе с тем сосуществование вокального и инструментального начал всё же можно предположить благодаря „наличию сугубо инструментальных вступлений, прелюдий, интермедий и постлюдий, обрамляющих вокальное „ядро” и отделяющих вокальное исполнение отдельных строф... Наряду с этим ...нет оснований ставить под сомнение и другую форму вокально-инструментального контакта: дублирование инструментом основной кантилены, идущей в голосе” [2, с. 80]. Впоследствии искусство трубадуров и труверов инициировало вызревание любительских и полупрофессиональных форм музицирования, создание характерных песенных жанров вокальной музыки: сирвенты, баллады, рондо, песни-марша, канцоны, песни-диалога. Их тексты были строфическими, форма разнообразной, а связь мелодии с поэтическим текстом проявлялась через структуру ритма – мелодия заключалась в определенную ритмическую фигуру. Песни странствующих музыкантов, обычно, сочинялись во время пения: мелодии импровизировались и в процессе каждого исполнения появлялись новые интонации и мотивы.

В XII-XIII столетиях песни трубадуров проникли в Германию, где музыкантов, исполнявших подобные сочинения, именовали „миннезингерами”, творчество которых процветало при дворах. Они воспевали идеальную любовь, и в отличие от песен французских побратимов их музыка и стихи были больше преисполнены размышлений, нежели возвышенных чувств, поэтому и казались сдержаннее, суровее и лаконичнее. Как отмечает Р. Грубер, их искусство „предусматривало частичное или же полное омузыкаленное исполнение (согласно многочисленных свидетельств современников, он напевно речитировался с инструментальным сопровождением)” [2, с. 90.]. То есть постепенно формировалось музыкально-поэтическое музицирование голоса с инструментальным сопровождением.

Носителями же народных традиций исполнительства становились городские музыканты и музыканты-ремесленники – жонглёры, шпильманы, менестрели. Именно их песенный и инструментальный репертуар впоследствии был положен в основу светской музыкальной лирики. В Англии странствующих музыкантов называли бардами. „Странствующие певцы – поэты, называемые „бардами”, пели свои народные светские песни на больше голосов, или в сопровождении инструмента, называемого „хротта” (род цитры с тремя, а иногда шестью струнами). Из Британии переносится обычай петь светские песни на континент так, чтобы композиторов и поэтов средневековья считать мучениками, наследниками кельтских бардов” [согласно языку оригинала – Т.М.; 3, с. 12], – рассказывает об искусстве бардов И. Левицкий. В Испании народных исполнителей-музыкантов именовали, как и во Франции – „жонглёрами”. Начиная с XII столетия в их ряды влилась особая прослойка странствующих поэтов и музыкантов – ваганты и голиарды, которые, в отличие от жонглёров, были грамотными, владели латынью и на этом языке сочиняли песни. Они являлись „своего рода разновидностью средневековой интеллигенции: почти все – студенты и магистры ...начитаны в классиках, владеют латинским языком и правилами классического стихосложения” [2, с. 127-128.]. К XII столетию музыка Скандинавии, в частности, Дании и Норвегии, ограничивалась лишь теми жанрами народного творчества, которые исполнялись скальдами. В их репертуаре были, главным образом, песни героико-эпического характера. А вот сугубо национальные песни (танцевальные) можно было услышать в исполнении других музыкантов – странствующих артистов „легеров” и „комедиантов”. Исполнительское искусство средневековой Швеции представлено деревенскими музыкантами – спельманами (те же шпильманы), которые играли в ансамблях в т. н. ар-

телях спельманов. В Польше (XII столетие) представителями народного музыкального искусства были странствующие семинаристы-йокуляторы, которые одновременно были певцами и музыкантами. Большим успехом в Венгрии пользовались иностранные музыканты – жонглеры, шпильманы, которые обозначались или латынью – йокулятор, мим, гистрион, или же на венгерском языке – *énekus* (певец), *kobzos* (исполнитель на кобозе), *hegedűs* (исполнитель на виеле), *siros* (исполнитель на свирели), *lañtos* (исполнитель на лютне).

Главными представителями музыкального творчества Киевской Руси были скоморохи-музыканты, в искусстве которых соединялось пение, инструментальная игра, танец, театрализованная пантомима. Центром скоморошьего дела был Великий Новгород. Оттуда происходит и любимец Н. Римского-Корсакова гусяр-скоморох Садко (композитор посвятил ему свою музыкальную картину для оркестра *Садко*, датированную 1867 годом и одноименную оперу-былину [1896]). Именно эти музыканты впоследствии составили стержень инструментальных капелл Государственной потешной палаты (первого придворного театра Московской Руси XVI-XVII ст.). Однако скоморохи постоянно испытывали притеснения – особенно со стороны церкви, поскольку они часто высмеивали пороки монахов и духовенства. Ограничивая свои обряды хоровым пением, православная церковь категорически противостояла инструментальной музыке, так как христианская мораль не признавала развлекательных жанров. Да и игра на инструментах осуждалась как греховная, а инструменты унижительно назывались „бесовскими гудебными посудинами”. Эта борьба была жестокой – карали кнутами не только музыкантов, но и слушателей, разрушали их дома, а музыкальные инструменты уничтожали. В борьбе со скоморохами церковь искала поддержки светской власти – так в 1648 году увидел свет важнейший приказ царя Алексея Михайловича: разгромить скоморохов (приказ „Об исправлении нравов и уничтожении суеверия”). Скоморохи были запрещены, а инструменты торжественно сожжены на берегу Москвы-реки. Но, невзирая на этот официальный запрет, народное исполнительство скоморохов не было полностью уничтожено. Более того, при царском дворе, даже после запрета, продолжали служить музыканты – исполнители на народных инструментах, которые до недавнего времени были скоморохами. Именно из них впоследствии формировались первые инструментальные капеллы, где они обучались уже игре на светских инструментах – скрипках и виолах.

Со временем в среде странствующих музыкантов усилилось расслоение: одни становились музыкантами, исключая иные профессии, другие специализировались как актёры, третьи переходили в разряд фигляров, фокусников. Часть странствующих артистов осела – одни поступили на службу в феодальные замки и пополнили состав королевских и княжеских инструментально-певческих капелл, принимали участие в камерных ансамблях, исполнявших произведения для богатых вельмож; другие – остались в городах, и именно из них набирались исполнители для музыкального сопровождения разных событий. В продолжение этого логического ряда кажется уместным процитировать Б. Штейнпресса, который повествует: „В Антверпене купцы ежедневно шествуют на биржу в сопровождении музыкантов. В комнате новобрачных Дома гильдий в Риге музыканты аккомпанируют танцам. В Цюрихе утром и вечером проходят по улицам трубачи, подающие сигналы жителям для подъема и отхода к сну. В Нюрнбергу городские дудочники играют каждый раз, когда на виселице появляется новый жилец. В Базеле силами наёмных инструменталистов под окнами устраиваются „музыкальные ухаживания” наподобие итальянских и испанских серенад. На банкетах, парадах, празднованиях из „ложи дудочников” (балюстрада) старой лейпцигской ратуши раздаются торжественные мелодии» [4, с. 92]. В те далёкие времена целые кварталы заселялись музыкантами, которые обслуживали семейные праздники. А вот какое описание праздника приводит М. Сапонов, найдя его в шпильманском сборнике „Карлмайнет” (нач. XIV столетия): „И прибыли туда из дальних краев сто менестрелей, которые у нас зовутся шпильманами. Они способны



рассказывать о славном оружии, петь о приключениях и о вещах, происходящих в стародавние времена. А еще явились и такие, которые о жизни и о любви не по-писаному поведали и извлекали из виел печальные звучания. Одни отменно играли на роге, другие слыли певцами. Иные сладостно играли на деревянных и костяных флейтах. Одни хорошо играли мотеты на волынках, другие так играли на арфах и ребеках, что все вокруг охотно замолкали. Некоторые игрой на псалтерии сердечную скорбь обращали в радость. Были и такие, что игрой на цинках в Париже зарабатывали. Были и мастеровые фокусники..., а кое-кто и азартные игры готов был устроить...” [5, с. 29-30]. Еще в 1231 году одна из частей Кельна называлась площадью Жонглеров, другая – улицей Шпильманов, а в Париже до сих пор существует улица Менестрелей. В разных частях Новгородской земли встречались деревни с названиями Скоморошино, Скоморохово, Гусельниково. А в средневековой Венгрии, где целые поселения заселялись жонглерами, в XIII столетии упоминается местность с названием славянского происхождения – Игриц (Игрец). Переход к оседлости способствовал объединению этих музыкантов и созданию профессиональных ассоциаций – такие союзы возникали в Вене (братство Св. Николая, 1288), Париже (братство Св. Юлиана, 1321), Праге (1348), впоследствии в Англии, Германии, Нидерландах, Швейцарии. Вместе с тем определённая часть народных музыкантов продолжала вести свободный странствующий образ жизни, появляясь везде, где возникали толпы народа – на ярмарках, кладбищах, свадьбах и турнирах, и даже в церквях. Со временем странствующие музыканты начали участвовать в духовных спектаклях, в тех частях церковных служб, где нужно было исполнять комические роли. Христианские церкви использовали хоровое пение, что, в свою очередь, подготовило открытие монастырских, а в дальнейшем и кафедральных школ певцов и инструменталистов, ставших основной базой профессионального музыкального образования.

Творчество странствующих музыкантов Средневековья продолжило линию, идущую от синкретического искусства античных времён. Это имело влияние на развитие вокальных жанров, способствовало постепенному зарождению инструментальной музыки и вместе с тем основ совместного музицирования. Уже тогда формировались некоторые приметные его черты – согласованность действий исполнителей при достаточной индивидуальной свободе каждого, совершенствование импровизационного исполнения инструментальных напевов. Искусство совместного музицирования в разных своих проявлениях, вызревая из синкретического творчества странствующих музыкантов в недрах становления музыкальной культуры, коррелируя с вокальной и инструментальной музыкой, постепенно приобретало статус самостоятельной деятельности, утверждая себя в формате наиболее художественно сложившейся отрасли исполнительства. Однако для этого потребовалось не одно столетие самоутверждения и опровержения устоявшихся взглядов относительно определения „первичности-вторичности” музыкантов этой исполнительской структуры.

#### Библиографические ссылки

1. СКРЕБКОВ, С. Композитор и исполнитель. В: *Сергей Скребков. Избранные статьи*. Ред.-сост. Д. А. Арутюнов. М.: Музыка, 1980. С.9-16.
2. ГРУБЕР, Р.И. *История музыкальной культуры*. М.-Л.: Музгиз, т.1, 2, 1941. 447 с.
3. ЛЕВИЦЬКИЙ, І. Нарис історії музики В: *Іван Левицький. Львів, 1921* (накладом Михайла Таранька). 128 с.
4. ШТЕЙНПРЕСС, Б. *Популярный очерк истории музыки до XIX века*. М.: Гос.муз.изд-во, 1963. 448 с.
5. САПОНОВ, М. Артистические профессии Средневековья. В: *Старинная музыка в контексте современной культуры: Проблемы интерпретации и источниковедения*. Материалы музыковедческого конгресса {Моск. консерватория. 27 сентября – 1 октября 1989 г.}. М., [Б.и.], 1989. С.19-31.

**„ПРИКАСАЯСЬ К БАХУ...”: ХРОМАТИЧЕСКАЯ ФАНТАЗИЯ  
И.С. БАХА В СТИЛЕВОМ КОНТЕКСТЕ ЭПОХИ БАРОККО****„APROPIEREA DE BACH...”: FANTEZIA CROMATICĂ DE J.S.BACH  
ÎN CONTEXTUL STILISTIC AL EPOCII BAROCE****„TOUCHING TO BACH...”: CHROMATIC FANTASIA BY J.S. BACH  
IN THE STYLISTIC CONTEXT OF THE BAROQUE ERA****ГАЛИНА КОЧАРОВА,**профессор, кандидат искусствоведения,  
Академия Музыки, Театра и Изобразительных Искусств

*Статья посвящена шедевру И.С. Баха – Хроматической фантазии и содержит современную оценку этой первой части малого цикла Хроматическая фантазия и фуга с точки зрения ее жанровой и стилиевой концепции. Автор анализирует композиционную структуру Фантазии, акцентируя проблемы эстетики и поэтики эпохи Барокко. На первом плане стоит характеристика новых методов гармонического и фактурного развития, специфичных как для И.С. Баха и его времени, так и для избранного им жанра, что в большой степени подтверждает содержание заголовка произведения и его соответствие стилю музыки Барокко.*

**Ключевые слова:** И.С. Бах, Хроматическая фантазия, эпоха Барокко, малый цикл, современная оценка, эстетика и поэтика, новые методы гармонического и фактурного развития, хроматика, модуляция, новое гармоническое пространство.

*Articolul de față este dedicat capodoperei de J. S. Bach – Fantezia cromatică și conține o evaluare modernă a primei părți a ciclului mic Fantezia cromatică și Fuga în ceea ce privește genul și conceptul stilistic. Autoarea analizează structura compozițională a Fanteziei, accentuând problemele de estetică și poetică ale barocului, caracterizând noile metode de dezvoltare armonică și factuală, specifice atât pentru J. S. Bach și timpul său cât și pentru genul ales, care confirmă în mare parte conținutul titlului lucrării și corespunderea acesteia cu stilul muzicii baroc.*

**Cuvinte-cheie:** J. S. Bach, Fantezia cromatică, epoca baroc, ciclul mic, evaluare modernă, estetică și poetică, metode noi de dezvoltare armonică și factuală, cromatică, modulație, noul spațiu armonic.

*This article is devoted to the masterpiece by J.S. Bach – Chromatic Fantasia and contains a modern assessment of this first part of the small cycle Chromatic Fantasia and Fugue in terms of its genre and stylistic concept. The author analyzes the compositional structure of the Fantasia, accentuating the problems of aesthetics and poetics of the Baroque. In the foreground stands the characterization of novel methods of harmonic and textural development specific for J.S. Bach and his time, and for his chosen genre that largely confirms the content of the title of the work and its compliance with the style of Baroque music.*

**Keywords:** J.S. Bach, Chromatic Fantasia, Baroque, small cycle, modern assessment, aesthetics and poetics, methods of harmonic and textural development, chromatics, modulation, new harmonic space.

«Прикасясь к Баху, мы заставляем звучать весь объем нашей музыкальной истории...» – эти слова П. Мещанинова, ставшие заголовком его интервью с А. Хитруком [1], во многом определяют роль баховского наследия, высоко ценимого современниками и, после возрождения интереса к нему в эпоху романтизма, благодаря Ф. Мендельсону, прочно сохраняющего первенство среди шедевров мировой музыки. Более того, в XX и XXI веках И. С. Бах был заново оценен как провозвестник нового, а его творчество стало символом высокого искусства – так же, как и само его имя, его монограмма BACH в значении своего рода лозунга даже для таких ниспровергателей традиций, как Шенберг или Веберн.

Поклонение Баху нашло отражение в наши дни и в исполнительской жизни, в том числе – в проведении посвященных ему фестивалей (один из таких вот уже в четвертый раз прошел в 2014 году в Органном зале Кишинева под патронатом Санды Филат, создавшей в Молдове Баховский фонд). Регулярно включает в свои программы произведения Баха и наша замечатель-

ная органистка Анна Стрезева, его музыка входит в обязательный репертуар любого школьника, лицеиста или студента, обучающегося музыке, баховская полифония занимает особое место в учебных музыкально-теоретических курсах.

Отдельный аспект в музыковедческой «бахиане» составляют исследования баховского стиля в широком смысле слова и, в частности – музыкального языка, в том числе – его гармонии. Здесь музыковедами всего мира накоплен огромный арсенал трудов, на материале его творчества защищаются диссертации, публикуются монографии (пример таких монографий, в основе которых лежат диссертации, являются работы М. Этингера [2; 3]). Сюда надо также добавить многочисленные статьи и целые разделы учебников. Так, при характеристике гармонии эпохи Барокко именно 49-й хорал Баха *Mit Fried' und Freud' fahr' ich dahin* и fuga *Es dur* из II тома *WTK* служат образцами для анализа и для Ю. Холопова [4].

По сути дела, мы можем сказать, что творчество Баха для нас – это не просто «музейный экспонат» или нива для удовлетворения исследовательского интереса. Оно вошло в повседневную жизнь наших современников и, более того, обрело некую публичность и даже медийность, став сегодня объектом особого слушательского внимания и импульсом для более широкого потребления классической музыки, приобщения к ней. Однако такая публичность сама по себе видится как некий парадокс – особенно если принять в расчет одно из высказываний того же П. Мещанинова, в свое время заметившего: «Я вообще убежден, что Бах – композитор «для себя», для уединенного слушания. Его музыка несет в себе невысказанную в публичной обстановке концентрированность высказывания. И чем камернее создание – тем большая, стремящаяся к предельной информативности концентрация языка» [1а, с. 29]. И далее: «Его музыка конечно преодолевает любую концертную ситуацию, но в то же время она как бы говорит нам: я не от мира сего. Когда же опять-таки «концертно» настаивают на том, что «*a la guerre comte a la guerre*» и все средства хороши, – музыку Баха прямо-таки распинаяют» [1а, с. 29-30].

По этому поводу, однако, П. Мещанинов ставит в своем рассуждении в связь и имя Баха с именами Шенберга и Веберна: «Шенберга и Баха, конечно, модно в чем-то сравнивать – оба, несомненно, мощные музыкальные логики и архитекторы, но существует, конечно, и принципиальное различие: между типичной концертно-театральной подачей материала у Шенберга и антиконцертной – у Баха. Разумеется, Бах – музыкант не только храмового действия, ориентированный исключительно на церковный ритуал: он привнес в храм театрально-концертный дух. Но это – осуществление принципа *концертности в храме*, а не *концертности в концерте*. Важно ведь, как именно разделяются (и как связаны) те, кто играет, и те, кто слушают. (В храме находится не публика – там община, соучастники происходящего, нет *разделения* на сцену и публику)» [1а, с. 27]. И далее добавляет: «Здесь гораздо более параллелей возникает между Веберном и Бахом. Мне кажется, и Веберн абсолютно не «концертен» (особенно несовместим с его музыкой дух современной концертной жизни). Веберн как бы приближается к идеальному ритуалу». [1а, с. 27]. Очень важен и последующий тезис: «Веберном вело то же, что и Баха, – слышание идеальной формы, исполнение предназначения, которые решают все как бы за композитора» [1а, с. 27].

Таким образом, Веберн унаследовал у Баха стремление создать то, что называется иногда *opus perfectum et absolutum*. Но, сочиняя музыку «для себя» и пытаясь разгадать высшую гармонию, идущую от Божественного духа, Бах не гнался и за славой. Как пишет А. Швейцер, «своеобразие Баха именно в том, что он не стремился к признанию своих великих творений, не призывал мир, чтобы тот узнал их» [5, с. 120]. Более того – сам он «не сознавал величие своих творений» [5, с. 120]. Недаром А. Швейцер продолжает: «Он вложил в них свое благочестие. <...> Музыка для него – богослужение. Искусство было для него религией. Поэтому оно не имело ничего общего ни с миром, ни с успехом в мире» [5, с. 121]. Подтверждает его мысль и одно из правил аккомпанемента, которое Бах диктовал своим ученикам: «Конечная и последняя цель генерал-баса, как и всей музыки, – служение славе божьей и освежению духа» [5, с. 121].

Подобная «трансцендентность баховского стиля» (П. Мещанинов), а точнее, *трансцендентность баховского мировоззрения*, отразилась и в одном из наиболее величественных его творений – шедевре, который, будучи и «концертным», и «неконцертным» одновременно, впитал в себя и дух баховской эпохи, соединив в себе черты стиля Барокко и раннего классицизма – а именно, в *Хроматической фантазии и фуге* для клавира. В этом «малом цикле», и в особенности в *Фантазии*, рожденной композитором в минуты поистине божественного вдохновения, заметно явное *превышение* исходного исполнительского замысла, достигнутое в результате взаимодействия и взаимопроникновения разных способов письма, используемых по мере развития и обнаруживающих искусство комбинаторики (того, что так и называлось в его время – *ars combinatoria*) в том, что касается разных стилей и типов фактуры. Обнаруживается оно и в области гармонии и лада, где плодотворно развита идея синтеза разных ладовых средств, свойственного *металадовому* мышлению<sup>1</sup>.

Даже внешне, с точки зрения исполнительской, сразу становится очевидно, что в музыкальной ткани *Хроматической фантазии* виртуозный стиль клавесинной игры обогащен за счет инкрустации на гребне волны прелюдирования целой «гряды» аккордов, задуманных в массивно-органном звучании, а затем, в иктовый момент формы – и реплик, насыщенных энергией «несказанного слова» и словно перенесенных в инструментальную сферу из вокально-речитативных эпизодов опер или пассионов<sup>2</sup>. Такое «внедрение» декламационного стиля в музыкальную ткань для инструментальных сочинений Баха не является исключительным. А. Швейцер специально обращает внимание на аналогичное явление и в *Органной фантазии g-moll*, отмечая также их хронологическую близость: «Хроматическая фантазия с фугой издавна принадлежала к любимейшим клавесинным сочинениям Баха; об этом свидетельствует множество сохранившихся копий баховского и послебаховского времени. Первая дошедшая до нас копия находится в тетради, помеченной 1730 годом. Но сочинена она значительно раньше, может быть, около 1720 года, – тогда же, когда возникла большая соль-минорная фантазия для органа. Оба произведения внутренне близки не только потому, что в них пылает то же пламя, но и потому, что их отличает речитативный стиль, перенесенный из вокальной музыки в инструментальную» [5, с. 249]<sup>3</sup>.

В *Хроматической фантазии*, как и в *Органной фантазии g-moll*, складывается мобильная структура, реализующая барочную идею переключения слушательского внимания на гранях разделов. Это также позволяет, в частности, установить историко-стилевые ориентиры, необходимые для осознания всего комплекса стилиевых средств эпохи Барокко, создающего базу и для намечавшегося в то время формирования определенных классических норм, и, в то же время, допускающего (и даже поощряющего) свободу выражения авторской индивидуальности. Одновременно, то самое происходящее по ходу музыкального продвижения переключение направлений поиска новых смыслов характеризует отмеченную М. Лобановой «причудливую гармонию антитез», отличающую барочное мироощущение [7, с. 54-55] и порождающую «двойственные, напряженные формы» [7, с. 54].

В том же, очевидно, коренится и сущность причудливых для того времени, имеющих маньеристский оттенок баховских модуляций, отличающих обе его хронологически объединенные Фантазии, о которых уже шла речь выше. Не менее значимо и обращение Баха в этих произведениях к высокоразвитой хроматике, представленной иначе, чем в «хроматическом направлении» времен Ренессанса. И в данном смысле очень показательное обособляющее *Хроматическую фантазию* определение, из которого вытекает еще одно установочное понятие, очень важ-

1 *Металад* – термин Г. Лыжова, примененный им при характеристике музыки С.Губайдулиной [6, с. 55].

2 Анализируя *Хроматическую фантазию* в курсе гармонии, следует связать это явление с заложенным в заголовке сочинения жанровым определением фантазии, подчеркнув, что подобному переключению жанрового стиля сопутствует характерная также для ричеркаров того времени смена типов фактуры.

3 Подробный анализ и нотный текст *Фантазии g-moll* см. у М. Этингера [5, с. 232-235, 293-301].

ное при обращении к анализу этого сочинения. Правда, сам эпитет *хроматическая*, как указывает Л. Ройзман в *Предисловии* к изданному в 1967 году в Москве под его редакцией оригиналу нотного текста баховского цикла (с ремаркой *для фортепиано* и с приложением еще трех исполнительских обработок), не принадлежал самому Баху, а был дан *Фантазии* современниками композитора: «Название «Хроматическая фантазия» пришло: однако среди музыкантов нет единодушного мнения в отношении того, какой именно эпизод подсказал данное определение. Г. Бюлов считает, что заголовок пьесы возник как отражение хроматических восходящих ходов в теме фуги; А. Корто же называет коду Фантазии тем зерном, из которого выросло название сочинения» [8, с. 3]. Здесь заметим, однако, что М. Этингер, в отличие от Л. Ройзмана, признавал принадлежность заголовка самому Баху. В своей работе о гармонии Баха он отмечал: «Бах глубоко осознавал различие диатоники и хроматики. Последняя по существу всюду присутствует в его музыке. Но только одно произведение композитор сам определил как хроматическое: знаменитую клавирную фантазию и фугу. В этом названии можно усмотреть выражение эстетического воззрения композитора, его взгляд на проблему хроматизма в целом» [2, с. 13].

Если при этом помнить об упомянутом у М. Этингера широком овладении функциональной динамикой гармонии как о задаче вообще искусства XVII-XVIII веков, которую Бах решал прежде всего в той его музыке, в которой преобладает гомофония [2, с. 81], становится ясным, что одно лишь наличие хроматических ходов в теме фуги не могло бы породить у его современников особого впечатления, в отличие от всего произведения, с самого начала многопланово представляющего ресурсы хроматики. И в этом плане главенствует в цикле именно *Хроматическая фантазия*, в которой реализована, согласно мнению немецкого музыковеда Р. Даммана, возможность трактовать все это баховское творение как своеобразный «гармонический лабиринт» (более того, он рассматривает его как предварительный этап для создания первого тома *Хорошо темперированного клавира*) [3, с. 69].

Здесь нелишне напомнить о *Маленьком гармоническом лабиринте*, который обычно считают только приписываемым Баху, но который М. Лобанова цитирует в ряду примеров (№№ 12-13) под его именем<sup>4</sup>, а также о «добаховской» *Хроматической фантазии* голландца Я. Свелинка, с ее хроматической темой и вводимой уже в начальных тактах доминантовой цепочкой кварто-квинтового типа<sup>5</sup>, о *Хроматическом каприччио* и *Хроматической токкате* Дж. Фрескобальди [7, с. 265-266] и о вошедшем в барочную «страстную» эмблематику хроматическом ходе *passus duriusculus*. Бах, как известно, как и его современники, очень остро ощущал выразительную силу этой эмблематики, определившей и позже сохранившей семантику подобных символов скорби, страстотерпия, наряду с неаполитанской гармонией и уменьшенным септаккордом; помимо этого, ему, видимо, было близко и ее соответствие теории аффектов. В том же ряду стоит и напряженная хроматика, явственно отображающая «аффект скорби» [7, с. 107]. Однако в этом произведении Бах использовал хроматику и в новой роли.

В плане музыкального языка это означало для него *выход в новое гармоническое пространство*, завоеванное во многом благодаря становлению 12-ступенного равномерно-темперированного строя, во времена Баха еще не вполне утвердившегося – недаром же, как замечают исследователи, он называет свой знаменитый цикл прелюдий и фуг «Хорошо темперированный (а не равномерно темперированный) клавир». Чтобы оценить новый подход композитора к хроматике, позволяющий ему оперировать разными тональностями и легко связывать их модуляциями, создавая эффект движения, сошлемся на комментарий Е. Двоскиной по поводу трактовки понятия *модуляция* в разные времена европейской истории, где

4 Указывая на Баха как на автора, исследователь связывает это произведение с характерной для эстетики Барокко идеей путешествия [7, с. 67-68, 262-263]

5 О ней см. брошюру В. Беркова [9], а также ссылки на ст. Н. Пузеля *Формирование и развитие гармонии до И.С. Баха* у М. Этингера [3, с.224]. Творчеству Я. Свелинка посвящена также кандидатская диссертация, выполненная под руководством Ю. Холопова Е. Поповой [10].

автор указывает на изначальное использование этого термина в риторике, у римского грамматика III века Диомеда, с его латинским изречением *modulation est artificialis flexus sermonis*, что означает «модуляция есть искусная гибкость в речах» [11, с. 164]. Исходя же из специфики музыкального, она, вслед за А. Лосевым, делает вывод о необходимости развертывания понятия *modulatio* как сопряжения течения и меры (напомним, что такое понимание было бы близко Баху, обладавшему *инвенционностью* музыкального мышления). В качестве вывода статья завершается латинской же сентенцией, принадлежащей Блаженному Августину: *musica est scientia bene modulandi* (*музыка есть искусство хорошо модулировать*) [11, с. 166], что можно сравнить с ранее приведенным там же другим его высказыванием – *musica est scientia bene movendi* (*музыка есть искусство хорошо продвигаться*) [11, с. 164]. Оба вместе, тем самым, как очевидно, утверждают понимание модуляции как движения.

В этом смысле *Хроматическая фантазия* по интенсивности и гибкости модулирования, несомненно, выходит на первый план в этом малом баховском цикле. Принцип поиска и становления общей формы реализуется в ней необычно, если ставить во главу угла ее название: вместо типичного в таких случаях показа хроматической темы, Бах открывает Фантазию «из пустоты» (еще ничего не звучало, но он начинает с паузы!). «Говорящими» паузами с фермой разделены не укладывающиеся в метрическую сетку первые стремительные гаммообразные пассажи, в которых в единую волну сливаются риторические фигуры *anabasis – catabasis – anabasis*. В этом прелюдировании представлен мелодический *ре-минор* в гибком следовании его восходящего и нисходящего (в данном случае – по натуральному звукоряду) вариантов. Также выполняя функцию прелюдирования, второй пассаж, вступающий подобно доминантовому ответу в фуге, уже включает в нисходящем движении повышенные VI и VII ступени мелодического лада (примем, специфический для Баха)<sup>6</sup>. Закрывающие каждую из этих двух волн вопросительные интонации более индивидуализированы, а первая из них дает основу для секвентного движения в следующей фазе развития (с т. 5, *Allegro ma non troppo*<sup>7</sup>). Здесь, в «иктовом» разделе, устанавливается движение токкатного характера, начинающееся с сильной доли, метрически оформленное и обладающее модуляционной энергией. После ладовых «переливов» вступительных пассажей возникают ходы гармонически-фигуративные, открывающие зону расширения тонального пространства. На этом этапе движение развертывается по близкородственным тональностям, с использованием секвенций и характерной для Баха аккордики полного минора. *Ре-минор* поначалу централизован, прежде всего за счет ходов по D<sub>9</sub>. Лад при этом представлен свободным следованием всех его трех видов, что создает хроматизмы «на расстоянии». Натуральный минор очерчен во фригийском обороте в нижнем голосе, на основе нисходящего секвенцирования двухэлементного гармонического мотива, сопровождаемого двусторонним вводнотоновым окружением тоники с участием неаполитанской гармонии. Здесь впервые в *Фантазии* Бах вводит *ми-бемоль*, трактуя его пока еще как альтерированную ступень, сопоставляемую с VII повышенной гармонического минора. Далее же, после показа в фигурации уменьшенного септаккорда в обычном виде и в альтерированной форме (DD<sub>VII43</sub> и DD<sub>VII7</sub>, в которых понижена терция), с использованием эллиптических оборотов, развитие приводит к отклонению в *до-минор*, где снова появляется *ми-бемоль*, но уже в составе квартсектаккорда VII *минорной* ступени. Последующее затем *ре-минорное* продолжение возводит этот опорный аккорд в разряд гармонии *фригийского ре*. Таким образом, здесь имеет место гармонический *модализм*, что в сопоставлении с альтерационно обогащенным полным *ре-минором* дополнительно расширяет ладотональное пространство, способствуя расширению и углублению внутреннего контраста ладовых средств. Бах здесь по смелости ладотонального горизонтального синтеза может быть поставлен в один ряд с

6 У Форкеля, правда, согласно примечанию редактора [8, с. 6], здесь *си-бемоль*, что означает движение вниз по звукоряду гармонического минора и образование, таким образом, полного минора.

7 Все темповые обозначения и динамические оттенки в этом издании принадлежат редактору.

более поздними новаторами в этой области – именно такого рода находки и позволяют исследователям говорить о его прозрениях в будущее.

Однако он явно ощущал некоторое неравновесие, привносимое таким приемом, и не случайно сразу после показа VII фригийской ступени в общем контексте хроматизированного ре-минора Бах компенсирует его, выстраивая на длительном органном пункте длительную подготовку завершающего каданса всей этой фазы движения, с опорой на доминанту, становящаяся здесь вторым устоем. Новая фаза, снова открываясь, как и вся *Фантазия*, гаммообразными ладовыми «переливами», поначалу подкрепляет ощущение тоникальности доминанты, но на гребне волны возвращает слух в сферу *ре-минора*, приводя к массивным аккордам на тоническом органном пункте, играемых, согласно указанию самого Баха, *arpeggio*. Здесь заметим, однако, что у всех авторов обработок, опубликованных в московском сборнике, за исключением только Ф. Бузони, чутко ощутившего органную мощь звучания этих аккордов, они изложены пассажно, что, с точки зрения уровня гармонического напряжения, на несколько градусов снижает общее впечатление, преуменьшая степень конфликтности возникающих при этом диссонансов различной природы (см. тт. 38-39, а также в сносках на с. 10 и тт.41-42, 46).

В целом же весь этот грандиозный аккордовый массив насыщен отклонениями и эллиптическими смещениями, а общий диссонантный фон усложняют экспрессивные задержания (более традиционный вид имеют задержания в каденции в тт. 47-49). Особую выразительность придают звучанию уменьшенные септаккорды, образующие семантическую связь с гармонически фигурированными пассажами начального раздела *Allegro ma non troppo*, также репрезентирующими комплекс средств, соответствующий символике драматизма, страданий, скорби (неаполитанская гармония показана здесь, правда, как результат прерванного оборота при отклонении в субдоминантовую тональность, тт. 39-40).

Каденция перед речитативом (*Recitativo* – указание И.С. Баха), завершая весь первый раздел *Фантазии*, согласно правилам старинной двухчастной формы, в доминантовой мажорной тональности, способствует просветлению колорита и спаду напряжения, казалось бы, исчерпанного в этой буре страстей и грозных предупреждений свыше. Однако от заключительного аккорда в конце концов все же остается протянутый, затихающий тон *ля*<sup>1</sup> – как своего рода символ одиночества души, словно оказавшейся наедине сама с собой, в неразрешенности своих проблем. Тем ярче выглядит перелом, ознаменованный вступлением этого одинокого голоса. После дряхлых монолитных вертикалей здесь наступает очередь монологических и, изредка, дуэтных реплик *in stilo rappresentativo*, в какой-то мере подготовленном оперной декламацией Монтеверди. Эти реплики носят по большинству вопросительный характер, некую неуверенность им придает их «разорванность»: они разделены паузами и подкреплены одиночными аккордами или краткими гармоническими формулами, по принципу речитатива-*secco*.

В их появлении, однако, есть своя логика, усматриваемая в сочетании речитативных (в основном монодийных) и аккордово-гармонических моментов. Соответственно и модуляционный процесс, весьма интенсивный и затрагивающий отдаленные тональности, должен анализироваться здесь, на наш взгляд, не только с точки зрения плана только гармонической последовательности, как это сделано в опубликованных ранее работах, но и согласно принципу *переходов* в этом гармоническом лабиринте от одного опорного аккорда к другому. Так, М. Этингер опирается в своем описании последовательности аккордов в тт. 53-57 только на значение вертикалей – своеобразных «вех», рассредоточенных на пути этого извилистого музыкального движения, трактуя их сочетание как оригинальную, нестандартную доминантовую цепочку, состоящую из доминантовых септаккордов и секундаккордов. При этом он подмечает также, что по ходу цепочки при смещении баса регулярно по м. 2 вниз тональные сдвиги происходят поочередно то на м. 2 вверх, то на м. 2 вниз [2, с. 65]<sup>8</sup>.

8 В более поздней работе [3, с. 220] автор дополняет свой анализ, обратив внимание и на оригинальные парные связи меж-

В то же время, если принять во внимание одноголосные переходы, внезапность сопоставления аккордов этой цепочки смягчается за счет постепенной перестройки слуха при помощи мелодических модуляций. Так, сразу после каденции в первом разделе на тонике *Ля-мажора* (доминанты главной тональности *ре-минор*) речитатив переводит восприятие в *соль-минор*, создавая эффект прерванного оборота *D-s*, а затем приводя движение к тону *до* с помощью *ламентозной* интонации. Аккорд, который затем появляется (*ges-as-c-es*), трактуется двояко: при энгармонической замене *ges=fis* это уменьшенный вводный септаккорд двойной доминанты с пониженной терцией в *до-миноре*, записан же он как  $D_2$  его неаполитанской тональности. Дальнейшее мелодическое развитие закрепляет *As dur* как доминантовую тональность достигнутого *Des dur'a*, после чего следует развернутое отклонение в тональность его VI ступени – *b moll* ( $II_7 VII_{65} VII_2 VII_7 D_7$ ). По той же тональности – *b moll* – объясняется аккорд в т. 55 как уменьшенный  $DD_{VII7}$  с пониженной терцией, записанный, в свою очередь, энгармонически по *Ces dur*, в котором начинается последующее мелодическое построение, приводящее к отклонению в *as moll*. Его  $D_7$  сменяется одноголосным закреплением достигнутой тональности, после чего появляется  $DD_{VII7}$  с пониженной терцией, записанный, однако, как  $D_2 A dur$ .

Лишь здесь – по сути дела, впервые после чередования энгармонических модуляций через  $D_7^9$  с модуляциями мелодическими, совершается мелодико-гармоническая модуляция. Она интересна тем, что Бах, задолго до композиторов-романтиков, словно предвосхищая их находки, применяет каденцию мажоро-минорного типа, основанную на медиантовом переходе  $D_2$  в III ступень, описанном у Рамо как «прерванный каданс» (*cadence interrompu*), в отличие от «сломанного каданса»  $D_7 - VI$  (*cadence rompu*). Однако представлена здесь третья ступень, как это будет на более позднем этапе эволюции европейской гармонии, не трезвучием, а малым мажорным септаккордом, что станет возможным только в романтическом параллельном мажоро-миноре. Получившийся  $D_7$  принадлежит тональности *fis moll*, в которой каденция вновь оттягивается за счет приема ретардации, и после т. 60, где  $D_7$  идет в уменьшенный  $DD_{VII7}$  *fis moll*, следует движение к *cis moll*, а затем вновь происходит энгармоническая модуляция через  $D_7$ :  $VII_7$  с пониженной терцией трактуется как  $D_2$  тональности *g moll*, и пассажное развитие закрепляет ее на время звучанием  $D_9$  и  $D_7$ . Каденция на  $D^{6+5}$  приводит в тонику *g moll* в тт. 67-68, но затем снова, методом восходящего полутонного сдвига  $VII_{43}$  в уменьшенный  $DD_{VII7}$ , который затем переосмысливается как  $VII_7$  *ре-минора*, подготавливается последующий фригийский каданс в заново завоеванной главной тональности, с остановкой на  $D$ .

Далее намечается еще одна попытка начать новый модуляционный поиск: пассаж приводит к ярко провозглашаемому уменьшенному  $VII_7 \rightarrow s$  (*g moll*), разрешаемому внутрифункционально в  $D_{65}$ , но вместо тоники *g moll* затем следует еще один хроматический прерванный оборот – сдвиг на  $D_2$  тональности *c moll*. Здесь ее уже можно трактовать как тональность *es*, хотя после того очень быстро, по принципу мелодико-гармонической связи, происходит переход в  $VII_6$  *d moll*. Разрешение этого аккорда в *t* и, затем, традиционный кадансовый оборот (своего рода ответ на каденцию первого раздела перед *Recitativo*) открывает дополнение-коду, ставшую квинтэссенцией, апофеозом хроматики в этой *Фантазии* Баха.

В коде вновь возникают аллюзии на органное звучание, подкрепленные удерживанием остигато повторяемого по полутактам тонического органного пункта. К тому же здесь сосредоточены самые яркие приемы, обладающие специфической барочной семантикой: на фоне этого объединяющего все заключительное построение «упорного» (и опорного) баса, позволя-

ду соседними аккордами цепочки: в тт. 54-55 и 55-56 аккорды можно определять как принадлежащие параллельным тональностям (*h-gis*, *a-fis*); от себя добавим, что у автора имеется, конечно, в виду, что аккордика доминантовых цепочек не указывает на ладовое наклонение. Указывает М. Этингер и на последовательность  $D$  и альтерированной  $DD$ , также в парах тактов – тт. 53-54 (*B*) и тт. 55-56 (*As*).

9 Нелишне напомнить, что Баха обычно считают «отцом энгармонической модуляции» через уменьшенный септаккорд. Здесь же он прибегает к модуляции через малый мажорный септаккорд, что обычно называется модуляцией через  $D_7$ .



ющего максимально сконцентрировать динамику диссонансов, звучат непрерывно накапливающиеся интонации *lamento*, при повторении разделенные паузами и мелодическими ходами. Они образуют в верхнем голосе маскируемую задержаниями рассредоточенную риторическую формулу *passus duriusculus*, которая, в свою очередь, аккумулируется в нисходящем хроматическом движении, охватывающем диапазон целой октавы.

В гармоническом движении накопление динамики идет за счет все тех же нисходящих хроматических сдвигов грозно звучащих уменьшенных септаккордов, где каждый сдвиг в отдельности репрезентирует типичный для эпохи Барокко прием ретардации. Такая обрушивающаяся здесь лавина, основанная на интенсивном смещении драматически напряженных созвучий диссонирующего и тонально неопределенного типа на фоне неизменного органного пункта создает не только его каждомомментную переокраску, усиливающую впечатление от все новых и новых диссонансов, но и особенно яркий эффект контраста статики и динамики. Лишь после этого многократно нарушаемая «совершенная гармония» воцаряется, наконец, в завершение всей *Фантазии*, утвердив светло звучащую опорную тонику *D dur* с так называемой «пикардийской» терцией.

*Хроматическая фантазия*, являя собой яркий образец стиля, стала и «визитной карточкой» всей эпохи Барокко. В ней отражен способ функционирования сложившейся к тому времени системы мажора и минора, причем, при очевидном преобладании в этом сочинении минорного колорита, главная тональность оказывается существенно обогащенной свободным использованием всех форм минора, с помещением в тональную среду в том числе модально окрашенных гармонических элементов, наряду с альтерационно видоизмененной аккордикой. Тональное и гармоническое пространство расширяется в ней поэтапно: в первом разделе используются близкие тональности и функциональные модуляции, во втором энгармонические и мелодические «блуждания» заводят слушателя в «лабиринт» отдаленных тональностей, в коде же тональная устойчивость подчиняет себе диссонантную, максимально хроматизированную в непосредственном следовании аккордовых сдвигов, гармонию, с большим сопротивлением поддающуюся идее гармонической упорядоченности. Семантика тональностей и отдельных созвучий, наряду с риторическими фигурами позволяет говорить об эмблематичности мышления, присущей Баху как представителю эпохи Барокко в той же мере, как и его интерес к теории аффектов.

М. Лобанова, подчеркивая значимость новых явлений того времени, выявляемых в разных формах, и имея в виду, в том числе, и Баха, выдвигает четыре важнейших принципа, лежащих в основе жанровой и стилиевой системы Барокко – принципы репрезентации, антитезы, игры и смешения [7, с. 101-109]. Все они в том или ином виде реализуются и в *Хроматической фантазии* Баха: принцип репрезентации воплощен в характере подачи тем, каждой в ее самобытности, принцип антитезы – в сопоставлении контрастных разделов или одновременно сочетаемых противоречивых начал (как это происходит в коде), принцип игры проявляет себя в пассажной, импровизационного типа фигурации, с одной стороны, а с другой – в «сюрпризах» множественных энгармонических переключений и эллиптических сдвигов. И, наконец, принцип смешения обнаруживает себя в синтезе разножанровых по своей природе сфер интонирования – чисто инструментальной, представленной в разных ипостасях (клавирной и *quasi*-органной) и вокально-декламационной, подчеркивающей смятение чувств и мыслей в душе человека, его «несказанное слово», обращенное к Богу.

Индивидуальное решение замысла, которое легло в основу *Хроматической фантазии*, обусловило ее идеальную красоту, вот уже почти 300 лет чарующую весь мир своей художественной формой – одновременно причудливой и удивляющей настолько, насколько удивительна и сама эпоха Барокко, наименование которой – *barocco* – и означает, как известно, жемчужину причудливой формы, поражающей воображение. В этом смысле и великое сочинение Баха

– жемчужина в копилке драгоценностей мировой музыкальной культуры – оценивается в нашем понимании как символ своей эпохи, приумноживший значение и роль ее автора для наших современников.

### Библиографические ссылки

1. МЕЩАНИНОВ, П. „Прикасаюсь к Баху, мы заставляем звучать весь объем нашей музыкальной истории...”. В: 1а. *Музыкальная академия*, 1992, №4, с. 25-32 (журнальный вариант); также В: 1б. *Интерпретация клавирных сочинений И.С.Баха*. Сб. тр. Вып. 109. Москва: ГМПИ им. Гнесиных, 1990, с. 158-179. Доступно в интернете: <<http://www.distedu.ru/mirror/muz/blankov.narod.ru/biblioteka/bach>> (02.05.2014).
2. ЭТИНГЕР, М. *Гармония И.С. Баха*. Москва: Госмузиздат, 1963, 109 с.
3. ЭТИНГЕР, М. *Раннеклассическая гармония*. Москва: Музыка, 1979, 310 с.
4. ХОЛОПОВ, Ю. *Гармонический анализ. В 3-х частях. Часть первая*. Москва: Музыка, 1996, с. 25-37.
5. ШВЕЙЦЕР, А. *Иоганн Себастьян Бах*. Москва: Музыка, 1964, 728 с.
6. ЛЫЖОВ, Г. «Появление ткани». К проблеме лада в партите С. Губайдулиной «Семь слов». В: *Научный вестник Московской консерватории*, 2011, № 4, с. 54-77. Доступно в интернете: <<http://nv.mosconsv.ru/poyavlenie-tkani-k-probleme-lada-v-partite-s-gubaydulinoj-sem-slov/>>. (29.04.2014).
7. ЛОБАНОВА, М. *Западно-европейское барокко: проблемы эстетики и поэтики*. Москва: Музыка, 1994, 320 с.
8. *Иоганн Себастьян Бах. Хроматическая фантазия и fuga для фортепиано. Оригинал и обработки Г. Бюлова, Ф. Бузони и А. Зилоти*. Москва: Музыка, 1967, 84 с.
9. БЕРКОВ, В. «Хроматическая фантазия и fuga» Я. Свелинка, Из истории гармонии. Москва: Музыка, 1972.
10. ПОПОВА, Е. *Ян Свелинк и его школа: теория и практика музыкальной композиции*. Автореф. дис. канд. иск-вед. Москва, 2005, 62 с. Доступно в интернете: <<http://cheloveknauka.com/yan-svelink-i-ego-shkola-teoriya-i-praktika-muzykalnoj-kompozitsii>> (02.05.2014).
11. ДВОСКИНА, Е. От modulatio к модуляции: в поисках общего знаменателя. В: *Музыкальная академия*, 2004, № 3, с.164-166.

## КЛАВЕСИННОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ СОВРЕМЕННОСТИ

### ARTA PENTRU CLAVESIN ÎN CULTURA MUZICALĂ CONTEMPORANĂ

### HARPSICHORD ARTISTIC PERFORMANCE IN CONTEMPORARY MUSICAL CULTURE

**НАТАЛИЯ СВИРИДЕНКО,**

профессор, кандидат искусствоведения,  
Киевский Университет им. Б. Гринченко

В статье проанализировано клавиесинное искусство в эстетических теориях от подражания до выразительности. Затронут вопрос подхода к возрождению клавиесина XIX – XX веков и становление клавиесинной культуры в искусстве современности. Рассмотрены методики формирования клавиесинной педагогики. В заключение изложено сдѣлан вывод о том, что процесс возрождения клавиесина состоялся и принес расширения клавиесинного репертуара, инициировал творчество и исполнительскую практику.

**Ключевые слова:** клавиесин, подражание, выразительность, возрождение, педагогика, теория, эстетика, современность.

În articol este analizată arta pentru clavesin în teoriile estetice de la imitare până la expresivitate. Este abordată problema renașterii clavesinului în secolele XIX – XX și stabilirii culturii pentru clavesin în arta contemporană. Sunt examinate metodele de formare ale pedagogiei pentru clavesin. În final, se ajunge la concluzia că procesul de renaștere a clavesinului a avut loc și a contribuit la lărgirea repertoriului pentru clavier, a inițiat creația și practica artistică.

**Cuvinte-cheie:** clavesin, imitație, expresivitate, renaștere, pedagogie, teorie, estetică, epoca contemporană.

*The article analyses harpsichord art in aesthetic theories from imitation to expression. The approach to renaissance of the 19th to 20th century harpsichord and the establishment of harpsichord culture in contemporary art is also mentioned. The methodology for forming harpsichord pedagogy is discussed. Finally, a conclusion is reached that the renaissance of harpsichord has taken place and brought about the extension of klavier repertoire, initiated creativity and the practice of artistic performance.*

**Keywords:** harpsichord, imitation, expression, renaissance, pedagogy, theory, aesthetics, contemporary.

Процесс возрождения клавесинного искусства после его почти столетнего забвения в XIX веке отмечен многочисленными теоретическими исследованиями, дискуссиями, касающимися как права на существование в современном (начиная с XX века) искусстве, так и манере исполнения, а также инструментарии.

Со времени расцвета клавесинного искусства в XVI – XVIII веках прошло немало времени, и вкусы общества значительно изменились, как и изменилась сама музыка, которая была предназначена для других инструментов, иных по своей сути – с ударным типом механики и, главное, с другим типом мышления, с другой сущностью взгляда на исполняемую музыку.

Основой эстетических взглядов на музыку барокко стали многочисленные работы исследователей Англии, Германии, Италии, Франции, которые сходились во мнении, что основное содержание и назначение искусства состоит в подражании природе: подражании неодушевленным звукам и шумам природы и выражающим звуки воодушевленные. Это определение, принадлежащее французскому теоретику искусства Шарлю Баттё (1713 – 1780) разделили многие авторы XVIII века. Идею подражания пропагандирует немецкий писатель и просветитель Иоганн Адольф Шейбе (1708 – 1766), считая, что подражание составляет внутреннюю сущность музыки [1].

Изменения в осмыслении сущности музыкального искусства привносят теории последнего десятилетия XVIII века в связи с появлением новых направлений в музыкальной эстетике. В процессе многочисленных дискуссий о музыкальном подражании существенный вклад в развитие теоретической мысли, способной наиболее точно определить сущность современного, в частности музыкального искусства, сделали английские теоретики, развив идею Баттё в части принципа выражения, который окончательно утвердился в английской эстетике и который четко сформулировал Адам Смит (1723 – 1790) в трактате «О подражательных искусствах», что впечатление от удачного инструментального концерта не связано с эффектами подражания, а пробуждает высокое интеллектуальное наслаждение [1]. Само развитие искусства и связанных с ним эстетических идей отодвигало концепцию подражания, так как и постепенно вытеснялся клавесин новым инструментом – фортепиано с новой динамикой, так и теория наполнялась новым пониманием динамической природы музыкального искусства, в котором окончательно утвердился принцип выразительности.

Необходимость рассмотрения в эстетическом и историческом осмыслении проблем музыкального искусства XVI – XVIII веков состоит в понимании его с точки зрения аспекта возрождения клавесинного искусства, начавшегося в конце XIX – начале XX века. Как само становление в обозначенном периоде, так и возрождение клавесинного искусства может рассматриваться как самостоятельный культурно-исторический процесс со своими особенностями и этапами развития.

Исторический путь музыкального искусства развивался таким образом, что каждое последующее поколение критически оценивало предыдущее, что приводило к тенденции неприятия достижений предшественников. Таким образом, возникла устойчивая теория прогресса в искусстве, просуществовавшая длительное время до формирования исторического подхода к произведениям искусства вообще и музыкального в частности.

На почве многочисленных художественно-эстетических теорий особый интерес вызывает возникновение нового подхода к искусству прошлого, который сложился в немецкой класси-

ческой эстетике и построен на глубоком изучении теории и истории искусств. Родоначальником такого подхода по праву считают Иоганна Иоахима Винкельмана. Несмотря на то, что он был археологом, его теория имела ключевое значение в подходе ко всему старинному искусству. Его теория отбрасывала идею прогресса в искусстве и в дальнейшем могла применяться к другим соотношениям искусств. Исторический подход к произведениям искусств с пониманием их эстетики, как совокупности и системы взглядов, присущих той или иной эпохе, открывает путь к их адекватному пониманию и интерпретации в современном пространстве.

Начиная с первого изобретения ударного действия механики, сделанного около 1678 года итальянским клавесинным мастером Бартоломео Кристофори, идея новой механики клавишного инструмента быстро распространилась по странам Европы и Северной Америки. Появляется нотный материал, созданный для нового инструмента. Интенсивно развивается фортепианная культура. Музыка И.С. Баха и других старинных композиторов для исполнения на клавесине постепенно оттесняется на второй план и перестает звучать, хотя она практически остается лишь в исполнении на органе и стенах церкви. Именно благодаря этому факту на нее обратили свое внимание романтики: Р. Шуман и Ф. Мендельсон [2].

Распространение клавирных сочинений И.С. Баха, начатое Ф. Мендельсоном, продолжил Ф. Лист, создавая свои блестящие переложения для фортепиано, редактировались ноты старинных авторов. Музыканты XIX века старались найти возможность применить нотный материал старых мастеров к современным для них инструментам.

Старинные инструменты, которые в то время были почти полностью вытеснены из музыкальной практики новыми – с более громким звучанием и другими возможностями динамики, настолько отличались природой своего звукоизвлечения, что исполнение на современном фортепиано музыки, предназначенной для клавесина, было чрезвычайно усложнено в связи с нарушением динамического баланса и многими другими проблемами, связанными со стилем. Таким образом, возникла проблема на пути возрождения старинной музыки: не только воссоздать нотный материал, но и решить проблему инструментария.

Пионером в разработке научного подхода к изучению старинной музыки – как воссоздания манеры аутентичного исполнения, так и конструирования аутентичного инструментария – стал выдающийся мастер и музыкант конца XIX века Арнольд Долмеч.

Деятельность А. Долмеча возымела решающее влияние на создание науки о старинной музыке, инициировавшее развитие научного подхода к реставрации старинных инструментов, реконструкции и изготовлению точных копий. Среди последователей А. Долмеча можно назвать также имя Р. Донингтона. Усилиями этих ученых старинная музыка в тот период, в который она была практически забыта и таким образом исключена из культурной жизни социума, была приближена к современникам и обоснована необходимость возрождения шедевров прежних эпох.

Пример А. Долмеча свидетельствует о нескольких существенных тенденциях европейской культурной жизни конца XIX – первых десятилетий XX века:

- формируется интерес к возрождению старинной музыки и создаются объективные условия для ее активного введения в широкую концертную практику;
- обращено внимание на необходимость соглашения традиций барочной эстетики, воплощенной в клавесинной музыке так же, как в сочинениях для других инструментов того времени, в самой манере исполнения. Впервые возникает проблема аутентичной интерпретации музыки в соответствии с замыслом композитора и ценностными критериями соответствующей эпохи, а также и с соглашением с художественно-эстетическими веяниями нового времени;
- для реализации поставленной задачи необходимо возродить сам инструментарий, существенно отличный от современного. В связи с этим закладываются основы так на-

зываемого «реконструированного строительства инструментов», то есть изготовления старинных инструментов в современных условиях, но по старинным чертежам;

- появляются фундаментальные труды, как эстетические, так и дидактические, и методические, посвященные добарочной, барочной и раннеклассической музыке [3].

Возрастание в начале XX века интереса к старинной музыке и изучение творчества композиторов XVI – XVIII веков стало основным рычагом в процессе возрождения клавишинного искусства. Но этот процесс происходил несколько хаотично – чувствовалось отсутствие лидера, артиста мирового уровня, который бы не время от времени поигрывал на клавишине, а посвятил свою жизнь этому делу. Такой личностью стала Ванда Ландовска.

В. Ландовска обратилась к глубочайшему теоретическому исследованию старинной музыки, уже имея немалый опыт исполнительства на клавишине шедевров прошлого. Некоторые принципы и идеи, за которые в прошлом столетии В. Ландовска должна была бороться, теперь стали общеизвестными. Современное поколение музыкантов стало намного просвещеннее, и исполнение старинной музыки относится к необходимому элементу профессиональной подготовки. В учебных заведениях открываются классы клавишина, часто старинная музыка звучит в концертных залах и записях. Однако если бы В. Ландовска не приложила свои усилия к популяризации творчества прошлого как исполнительница и исследователь, наше представление и другие знания о старинной музыке были бы значительно беднее.

В. Ландовска создала свою клавишинную школу. Начиная с 1920 года, ее ученики занимают мощные позиции в клавишинном мире. Среди известных: А. Елерс, Э. Харрик-Шнайдер, К. Биттер, А. Пинкус-Линде, М. Дришнер, Г. Вертхайм – берлинские ученики; Е. Вайсманн из Гамбурга; Р. Джерлин – Италия; И. Неф, А. Фишер, Ш. Коллер, А. Поте – Швейцария; Л. Уоллес – Англия; Е. ван де Виле – Бельгия; М. де Лякур – Франция; Ф. Мануэль, Г. Вильямсон, П. Олдрич, С. Мерлоу, А. Уайтинг, Р. Кёрпатрик – США.

Создание клавишинной школы определило судьбу споров вокруг проблемы возрождения клавишина и свидетельствовало о становлении клавишинной педагогики, а написанная В. Ландовской книга «Старинная музыка» стала программным документом, который заложил основы для преподавания старинной музыки в современных учебных заведениях и воспитания артиста-исследователя [4].

Исполнение старинной музыки на фортепиано и клавишине – сольных программ и в ансамбле с другими инструментами, вокальной музыкой и камерными оркестрами – стало частым явлением в культурной жизни общества, начиная со второй половины XX века. Старинная музыка, которая до этого времени мало изучалась и исполнялась, стала «модной».

Процесс возрождения старинной музыки, начатый в Западной Европе в конце XIX века, охватил в начале XX века и Восточную Европу, а после 1960-х годов – и Советский Союз. Возникли коллективы, которые специализировались на исполнении музыки барокко. Известным в этом направлении стал ансамбль «Мадригал» и его руководитель-клавишник Андрей Волконский, клавишники А. Любимов, А. Калнциема, В. Крастыньш, А. Майкапар, Э. Габриэлян.

В связи с развитием исполнительства на клавишине возникает потребность в соответствующем инструментарии. Те немногие клавишины, сохранившиеся в музеях Западной Европы, не могли стать базой для развития исполнительства на клавишине, и потому в середине XX века немецкие производители нескольких фирм выпускают современные модели клавишинов: *Ammer, Lindholm, Neupert, Hass, Tierbach*. В этих инструментах использовались современные технологии и материалы, а также наличие 16-футового регистра в больших клавишинах, предложенное В. Ландовской и разработанное французской фирмой Плейель, и педальное переключение регистров. Главной целью этих нововведений было добиться стабильности механики и настройки при сохранении звуковых качеств. Производители современных клавишинов не были противниками «исторических» клавишинов, но признавали, что они значительно уступают им.

В современном историческом исполнительстве споры о клавесинах данного периода продолжаются, но неопровержимым фактом является то, что первая половина XX века вошла в историю клавесиностранения как период модернизированного клавесина. Именно с этим типом было связано распространение клавесина и представление о его возможностях.

Вторая половина XX века характеризуется отходом от массового производства и развитием направления мастерского изготовления копий моделей выдающихся мастеров XVI – XVIII веков в связи со стремлением приблизиться к большей аутентичности в исполнении старинной музыки. Появляются отечественные мастера: А. Заярузный, А. Полозков, Б. Муратов, Ф. Равдоникас, Г. Коцюруба.

Тенденции к возрождению клавесина в первой половине XX века достигли своей вершины в «музыкальных экспозициях» Эрмитажа. Впервые крупнейшие музеи предоставили свои залы вместе с экспозициями для проведения концертов, стремясь к подлинно синтетической демонстрации истории художественной культуры. В этих «экспозициях» выступали выдающиеся музыканты: Н. Голубовская и И. Браудо. В дальнейшем идея проведения концертов старинной музыки в экспозиционных залах музеев распространилась во многих культурных центрах [5].

В 70-х годах XX века в Государственном художественном музее Молдовы в цикле концертов «Музыкальные воскресенья» состоялось множество концертов из произведений эпохи барокко, как сольной клавесинной музыки, так и в ансамбле с другими инструментами. Постоянными исполнителями были: Н. Свириденко (клавесин), В. Бивол (скрипка), И. Захария (флейта), С. Стрезева (сопрано), А. Чикилов (альт) [6].

В 80-х годах аналогичные концерты состоялись в Национальном музее изобразительного искусства Украины (Киев) с программой «Украинское барокко», Музее русского искусства (Киев) – «Музыка от Разумовских», Одесском музее Западного и Восточного искусства (Одесса). Исполнителями программ были солисты Национального Дома органной и камерной музыки Украины, а также Одесского оперного театра. Проведение концертов с участием клавесина стало традицией, которая продолжается и теперь [7].

Интерес музыкальной общественности к старинной музыке возбуждали также гастроли зарубежных исполнителей: «Римские виртуозы», З. Ружичкова, К. Рихтер, Э. Стефаньска-Лукович и другие.

Важным направлением в возрождении клавесина стало современное клавесинное творчество. Сведения о современных произведениях для клавесина собраны в фундаментальных справочниках Ф. Бедфорд, М. Эльсте, в работах Л. Палмера. Среди перечисленных авторов сочинений для клавесина XX века – М. Кастельнуово-Тедеско, О. Распиги, Г. Малер, Ф. Бузони, К. Дебюсси, А. Лурье, Ф. Дилиус, М. де Фалья, Ф. Пуленк, Б. Мартину.

Клавесинное творчество на постсоветском пространстве представлено композиторами различных стилевых направлений и жанров: А. Шнитке, В. Сильвестров, О. Янченко, И. Броннер, Ю. Буцко, М. Заринь, Ш. Каллош, В. Ротару, А. Костин, Г. Канчели, Д. Киценко, Б. Котюк.

80-е годы XX века отмечены формированием процесса создания почвы для открытия специализации в учебном процессе, ориентированном на изучение клавесина, ансамблей старинной музыки, камерных оркестров барочной музыки, постановок старинных опер. Во многих вузах рассматриваются и открываются факультеты, кафедры исторического исполнительства, курсы, мастер-классы и другие формы обучения. Основное достижение современного клавесинного образования состоит в том, что оно преодолело полупрофессиональное использование клавесина и приблизило его к европейскому уровню профессионализма.

Теоретической базой учебного процесса являются исследования зарубежных ученых о возрождении клавесина: Ф. Фетиса, И. Мошелеса, У. Сэлмена, Э. Пауэра, К. Энгеля, А. Хипкинса, Ф. Геварта, Л. Дьемера, П. Брюноля, П. Обера, Г. Рамина, Л. ван Бурена и многих других, а также отечественных исследователей: Н. Финдейзена, Н. Голубовской, И. Браудо, М. Друски-

на, Н. Копчевского, И. Розанова, В. Фролкина, Ю. Вахранёва, Н. Кашкадамовой, Г. Курковско-го, М. Степаненко, В. Шекалова и других.

В результате изложенного материала можно прийти к заключению, что процесс возрождения клавесина произошел и принес большую степень понимания интерпретации клавесинной музыки. Это явление значительно расширило репертуар клавирной музыки и ее стилистику, инициировало возрождение профессии клавесиниста, клавесинного мастера, сфер производства музыкальных инструментов, музыкальной педагогики. Концертная практика исполнения старинной музыки на клавесине инициировала развитие науки об исполнительстве, издание нотного материала и трактатов, связанных с эпохой расцвета клавесинного искусства, а также создание современного клавесинного искусства, в котором исполнительство является конечной целью.

#### Библиографические ссылки

1. ШЕСТАКОВ, В. *От этоса к аффекту*. Москва: Музыка, 1975.
2. ШВЕЙЦЕР, А. *Иоганн Себастьян Бах*. Москва: Музыка, 1965.
3. Dolmetsch Arnold. *The Interpretation of the Music of the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> Centuries*. Minola, NY: Dover Publications, 2005.
4. ЛАНДОВСКА, В. *О музыке*. Москва: Радуга, 1961.
5. ШЕКАЛОВ, В. *Возрождение клавесина как культурно-исторический процесс: авторефер. дис. на соиск. учён. степ. докт. искусствоведения: спец. 24.00.01 «Теория и история культуры»* / Шекалов Владимир Александрович. СПб., 2009.
6. МИХАЙЛО, Л. Музыка в музее. В: *Советская Молдавия*. 1987, 28 августа.
7. ГАЛАЙЧУК, А. Музей запрошуе на концерт. В: *Прапор комунізму*. 1988, 30 жовтня.

### РОЛЬ ОРКЕСТРА В ОПЕРНОМ МОНОЛОГЕ (НА ПРИМЕРЕ ОПЕРЫ М.П. МУСОРСКОГО *БОРИС ГОДУНОВ*)

#### ROLUL ORCHESTREI ÎN MONOLOGUL DE OPERĂ (PE EXEMPLUL OPEREI LUI M. MUSORGSKI *BORIS GODUNOV*)

#### THE ROLE OF ORCHESTRA IN THE OPERA MONOLOGUE (AS EXEMPLIFIED BY M. MUSORGSKY'S OPERA *BORIS GODUNOV*)

#### СЕРГЕЙ БОРОДАВКИН,

и. о. профессора, кандидат искусствоведения,  
Одесская Национальная Музыкальная Академия им. А. В. Неждановой

В статье определяется роль оркестра в оперном монологе в связи с его спецификой и анализируется оркестровая партия в монологах Бориса из оперы «Борис Годунов» М. Мусоргского. Выявляются основные принципы трактовки тембров и раскрываются оркестровые приемы, используемые композитором в монологах двух редакций оперы, производятся сравнения с оркестровкой данных номеров Н. Римским-Корсаковым и Д. Шостаковичем. В итоге делается вывод, что драматургическая роль партии оркестра в данных монологах имеет равное значение с вокальной партией. Благодаря органичному единству оркестровой и вокальной партий монолога Бориса предстают как шедевры мировой оперной классики, являясь одной из высочайших вершин в истории развития данной оперной формы.

**Ключевые слова:** оперный монолог, ария, оркестровая партия, тессitura, тембр, тембровое варьирование, лейттема.

În articol este apreciat rolul orchestrei în monologul de operă având în vedere specificul lui și este analizată partiția orchestrei în monologurile lui Boris din opera „Boris Godunov” de M. Musorgski. Sunt elucidate principiile de bază în tratarea

timbrurilor muzicale și sunt dezvăluite procedeele orchestrale utilizate de compozitor în monologurile celor două redacții ale operei, sunt comparate orchestrarea lui N. Rimski-Korsakov cu cea a lui D. Șostakovici. Autorul ajunge la concluzia că rolul dramaturgic al partii orchestrei în monologurile respective are aceeași pondere ca și rolul partidei vocale. Grație unității organice a partii orchestrale și a partidei vocale, monologurile lui Boris pot fi numite capodopere ale clasicii operei mondiale, constituind una din cele mai înalte culmi în istoria dezvoltării acestei forme muzicale.

**Cuvinte-cheie:** monolog de operă, arie, partiția orchestrei, registru, timbru, variere timbrală, leittemă.

*The paper determines the orchestra's role in the opera monologue with due account of its specific features and analyses the orchestra part in Boris's monologues from the opera „Boris Godunov” by M. Musorgsky. The author reveals the main principles of timbre representation and presents the orchestra techniques that the composer used in the monologues of the two versions of the opera, a comparison is made between the orchestration of these music parts made by N. Rimsky-Korsakov and D. Shostakovich. It is concluded that the dramatic role of the orchestra part in these monologues is of equivalent importance with the vocal part. Due to the natural unity of the orchestra and the vocal parts Boris's monologues appear to be masterpieces of world classical opera music being one of the highest peaks in the history of the development of this opera form.*

**Keywords:** opera monologue, aria, orchestral part, tessitura, timbre, timbre variation, leading theme.

Как известно, *монолог* – литературоведческий термин, имеющий древнегреческое происхождение (соединение двух слов – *один* и *речь*). Это «...особая форма построения устной или письменной речи, представляющая собой развернутое высказывание одного лица, изолированное от реплик других лиц /.../. В драме монолог – речь персонажа, обращенная к самому себе или к окружающим, однако целиком обособленная от реплик других действующих лиц» [1, с. 947]. В опере понятие монолога приобретает иной смысл, так как подобному толкованию соответствует и понятие арии. Обобщая труды по теории оперного искусства и оперной драматургии, следует выделить три черты, отличающие монолог от арии:

1) в арии вокальная партия основана на песенно-кантиленной мелодике, в то время как в монологе преобладает речитативное начало;

2) ария написана в четкой определенной исторически сложившейся музыкальной форме; монолог, как правило, написан в свободной форме;

3) ария чаще всего служит выражением эмоций при остановке действия, монолог имеет действенный характер, так как основан на рассуждениях и внутренней борьбе противоречивых чувств<sup>1</sup>. При этом эмоциональная сторона монолога проявляется достаточно ярко, не уступая в этом отношении арии<sup>2</sup>.

Подчеркнем, однако, что перечисленные черты монолога могут проявляться *не обязательно все одновременно*, какие-то могут и *отсутствовать* или *преобладать* над другими. В той или иной оперной форме могут соединяться черты, присущие как арии, так и монологу; в этом случае возникает форма *ария-монолог* или *монолог-ария*. Б. Ярустовский в таких случаях использует термин *ария-рассказ* [3, с. 279]. На наш взгляд, это понятие требует уточнения и дальнейшей дифференциации.

Хотя история оперного монолога начинается с творчества К. Монтеверди, в XVII столетии данная форма в опере встречается как исключение (монолог Энея в *Дидоне и Энее* Г. Перселла). В следующем веке развитие монолога основывается на речитативе *accompanato* и достигает вершин в творчестве Х. В. Глюка и В. А. Моцарта (сцена Идоменей в одноименной опере), а в русской опере – у Д. Бортнянского (*Алкид*) и В. Пашкевича (монолог Скрыгина в *Скупом*). В XIX столетии выдающиеся образцы оперных монологов имеются у В. Беллини (сцена Нормы с детьми), М. Глинки (сцена Сусанина в лесу), Р. Вагнера и Дж. Верди (пример многочисленны). Одной из высочайшей вершин в истории данной оперной формы являются монологи в операх М. Мусоргского. В XX столетии монолог в опере по своей популярности не уступает ариозным формам.

1 Об этом, в частности, пишет М. Друскин [2, с. 167].

2 Разновидностью монолога является рассказ как сольная оперная форма, воплощающая повествовательное начало.



В ходе эволюции оперного искусства роль оркестра в монологе изменялась. Как показывает анализ, в монологе, по сравнению с арией, роль оркестра значительно больше, так как в монологе преобладает речитативный тип мелодики, а он, в свою очередь, требует развитого оркестрового сопровождения. При этом дублирование партии голоса инструментами монологу не свойственно (если оно и возникает, то только, как правило, в ариозных разделах). Для оркестровой партии монолога характерна более сложная, развитая фактура с интенсивным ладо-гармоническим развитием, с использованием различных видов фигураций, а также с наличием мелодических элементов, имеющих тематическое значение. Благодаря этому партия оркестра приобретает, по крайней мере, не меньшее значение, нежели вокальная, а при отсутствии достаточной выразительности последней оркестр часто выходит на первый план. В монологе в большей степени, нежели в арии, партия оркестра раскрывает внутренний мир героя, его мысли и переживания, становясь, наряду с вокальной партией, равноправным компонентом создания художественного образа.

С середины XIX века наблюдается ярко выраженная тенденция дальнейшего усиления значения оркестровой партии. Конечно, у разных композиторов эта тенденция нашла неодинаковое выражение. Особый интерес вызывает роль оркестра в монологах двух авторских версий *Бориса Годунова* М. Мусоргского (1869 г. и 1872 г.). Этот интерес стимулируется известными спорами о значении оркестра в творчестве великого русского композитора. Поэтому анализ оркестровой партии монологов *Бориса* представляется весьма актуальным.

Общепризнано, что монолог является основной формой сольного пения в *Борисе Годунове* и, наряду с близким ему рассказом, почти полностью заменяет арию (используются, правда, и песни). В данной статье мы остановимся на роли оркестра в монологах главного персонажа оперы – царя Бориса. Его первый монолог *Скорбит душа* предваряется оркестровым звучанием основной лейттемы, передающей тяжелое внутреннее состояние человека, наконец-то добившегося всей полноты власти, но терзаемого мрачными предчувствиями. Особую выразительность исполняемой скрипками и альтами в октаву лейттеме придает секстаккорд VI «шубертовой» ступени, подчеркнутый звучанием кларнетов, фаготов и струнных басов в относительно низкой тесситуре. Его появление как раз приходится на второй слог слова *скорбит*, что выделяет данное слово эмоционально и логически. Композитор тщательно указывает нюансировку данного аккорда: *p sf* (для струнных *pp sf*) с последующим *diminuendo*. Таким образом, колорит звучания здесь обеспечивается единством гармонии, тембра, тесситуры, динамики и артикуляции. Аналогично выделяется слово *страх* в следующей фразе<sup>3</sup>. Этот пример ярко демонстрирует метод М. Мусоргского: тембрально выделять отдельные слова и слоги текста.

Фраза *Зловещим предчувствием сковал мне сердце* окрашена мрачным звучанием фаготов в низком регистре. Совершенно другой колорит в следующем разделе монолога, в котором Борис обращается к Господу. Здесь звучание флейт и валторн в высоком регистре и *tremolo* скрипок вызывает представление о струящемся небесном свете (по словам Г. Хубова – «дрожащем звуковом нимбе» [4, с. 435]), рисует светлый образ высших сил, тембрально противопоставленных мрачному внутреннему миру преступного царя. Некоторые слова также акцентируются тембрально: во фразе *и ниспошли ты мне священное на власть благословенье* слово *власть* выделено вступлением валторн (при этом тремолирование скрипок прекращается), а во фразе *да в славе правлю свой народ* слово *слава* освещается звучанием флейт и кларнетов в высоком регистре<sup>4</sup>.

3 Интересно, что Н. Римский-Корсаков в своей редакции оперы не стремится к выделению второго слога в слове *скорбит*, ограничиваясь вступлением на нем третьей и четвертой валторн и соблюдая тембральное единство лейттемы на всем ее протяжении. Д. Шостакович также снимает тембровое и тесситурное выделение данного слога, как и последующего слова *страх*.

4 Д. Шостакович снимает эти выделения, у Н. Римского-Корсакова они имеются, но звучат, вследствие применения иных тембров, несколько парадно и торжественно, нарушая замысел М. Мусоргского.

Последняя фаза монолога – обращение Бориса к народу. Она начинается суровым, но торжественным звучанием тромбонов на *pp* и вступающими затем низкими деревянными духовыми с валторнами. Борис готовится поклониться «почиющим властителям России», чем и объясняется мрачный колорит звучания оркестра на этой фразе: это мысленное обращение к умершим. Вместе с тем, в данном обращении есть и торжественность, поскольку речь идет о величии прошлого русского государства<sup>5</sup>. Резко меняются оркестровые краски на фразе *a tam sзывать народ на пир*: тут уже громогласно вступают с трелью высокие духовые инструменты с пронзительно звучащей флейтой *piccolo* в третьей октаве. Завершается монолог праздничным хоральным звучанием деревянных духовых, валторн и труб на *ff*, когда Борис приглашает народ на пир.

Последующие монологи главного героя в *Борисе Годунове* сохраняют указанные особенности оркестра, но привносят и новые черты. Второй монолог Бориса *Достиг я высшей власти* звучит во втором действии и имеет два совершенно различных варианта в первой и второй редакциях оперы. Значительный интерес представляет монолог в первой редакции. Он носит новаторский характер, в том числе в плане использования оркестровых средств. Его драматургия основана на конфликте между добрыми начинаниями обусловленными искренним стремлением царя облегчить народную долю и негативными результатами его деяний. В основе вокальной партии Бориса – речитатив с отдельными мелодически яркими фразами, причем некоторые из них приобретают значение лейтмотивов.

Монологу предшествует небольшое оркестровое вступление, передающее мрачное настроение Годунова. Здесь звучит основной лейтмотив Бориса, порученный струнным (им начинался и первый монолог в прологе оперы). Невеселые думы царя передает хоральная последовательность аккордов. Оркестровый стиль данного фрагмента необычен. Задействованы все пять партий струнного оркестра, но реально звучит трехголосие: композитор дублирует выразительную мелодическую линию первых скрипок партией альтов в нижнюю октаву. Тем самым выразительность ламентозных малосекундовых интонаций, которыми насыщена мелодия скрипок, усиливается и подчеркивается возникающими параллельными октавами (которых вполне можно было бы избежать, заменив линию альты самостоятельным голосом)<sup>6</sup>. Мелодико-гармоническая модуляция из *c-moll* в *gis-moll* передает непростой ход мысли Бориса.

Монолог основан на развитии двух противопоставленных друг другу лейтмотивов Бориса. Первый из них обычно связывают с «царственной властью» [4, с. 456]. По нашему мнению, он отражает положительные черты облика царя, его добрые намерения по отношению к народу. Впервые появившись на словах *Напрасно мне кудесники сулят дни долгие, дни власти безмятежной*, лейттема неоднократно звучит в партии солиста и дублируется оркестром. Композитор применяет свободное дублирование вокальной партии инструментами, при котором либо оркестровыми средствами подчеркиваются определенные словесные выражения, либо, наоборот, инструментальная линия содержит самостоятельное мелодическое развертывание, дублируемое местами вокальной партией.

Огромную роль при этом играет тембр лейттемы, варьируемый в зависимости от смысла текста в данный момент. Так, на уже указанных словах лейттему исполняют первые скрипки и альты в октаву в низкой тесситуре на *pp* и *p*, вследствие чего возникает несколько затененное, настороженное звучание. Мрачный колорит подчеркивают фаготы и кларнеты в низ-

5 Н. Римский-Корсаков поручает начальную фразу низким кларнетам и фаготам, в результате чего мрачность звучания достигается, а вот торжественность отсутствует.

6 Собственно, так и поступает Д. Шостакович в своей редакции Бориса: у него данная последовательность, следуя традиции, четырехголосна и поручена трубам и тромбонам, причем тромбоны дублируют партии труб октавой ниже; параллелизм при этом не возникает, так как имеет место ярусное дублирование самостоятельных голосов. Решение М. Мусоргского представляется более оригинальным и аскетическим в соответствии с общим оркестровым стилем композитора, у Д. Шостаковича же, на наш взгляд, звучание оказывается более пышным, не вполне соответствующим оркестру автора Бориса.

ком регистре, проводящие гармонические голоса, а также фигурации у контрабасов и виолончелей, вносящие некоторое оживление. На словах же *Ни жизнь, ни власть, ни славы обольщенные* тесситура повышается, в связи с чем напряжение нарастает, и последующие слова вокальной партии (*ни клики толпы*) дублируются пронзительным звучанием трех флейт двумя октавами выше, что способствует созданию образа волнующегося народа: клики толпы воспроизводятся именно семейством флейт. Тут проявляется важнейшая особенность оркестра М. Мусоргского – его живописность: то, о чем идет речь в вокальной партии, красочно представляет оркестр в звуковых картинах.

Далее лейттема, благодаря тембровому варьированию, каждый раз звучит по-иному. Задумчиво ее исполняют альты в сопровождении флейт в относительно высокой тесситуре. В это время вокальная партия паузирует, но, предваренная таким звучанием оркестра, оказывается подготовленной к высказываемой далее мысли Бориса о надежде (флейты ее и символизируют) на счастливое царствование: *Я думал свой народ в довольствии и славе успокоить*. Далее лейттема в трансформированном виде проходит у виолончелей. На словах *Но отложил пустое попеченье* духовые смолкают, звучат только струнные в низком регистре: надежды Бориса не сбылись. Слова *ярый вопль* подчеркнуты пронзительным звучанием двух флейт на *fff*: так оркестровыми средствами воссоздается этот аффект. Таким образом, именно в партии оркестра воплощается образ народа, противостоящего царю и вступающего с ним в конфликт.

Словами *Бог насылал на землю нашу глад* начинается следующая стадия развития монолога. Появляется новый интонационный образ, приобретающий значение второй лейттемы и противостоящий первой. Он наделяется семантикой результата деяний Бориса, не приносящих облегчения народу, несмотря на все добрые начинания царя (ее Г. Хубов называет темой «внутренних борений» Бориса [4, с. 459]), что причиняет Годунову невероятные страдания. Эту тему Э. Фрид характеризует как зловещую, наступательную, сопровождаемую острыми диссонансами [5, с. 103]. М. Сабина определяет данную тему как воплощение идеи рока, возмездия [6, с. 375]. Действительно, тема содержит символику креста, и ее начало интонационно совпадает с темой фуги И. С. Баха *cis-moll* из I тома *Хорошо темперированного клавира*. Эта тема на приведенных словах звучит как в вокальной партии, так и в оркестре у низких струнных и деревянных духовых (фаготов и кларнетов). Здесь проявляется одна из существенных особенностей дублирования вокальной партии инструментами: колоссальную роль играет тембр, тесситура, динамика и артикуляция дублирующей мелодической линии. Помимо указанных средств, мрачное звучание и глубоко драматический характер музыки обеспечиваются общим восходящим движением мелодической линии, ходами на уменьшенную кварту, возникновением отрезка целотонного звукоряда (*h – dis – eis*) с остановкой на последнем звуке (VI ступени мелодического минора, которая не получает разрешения), *crescendo* на ее протяжении от *mf* до *f*, *sf* на последнем звуке темы (*eis*).

На словах *Я велел открыть им житницы* звучит первая лейттема монолога, связанная, как уже отмечалось, с искренним желанием Бориса облегчить долю народа. И эту тему (она проходит только в оркестре) исполняют флейты и кларнеты в октаву в высокой тесситуре, придавая ей светлый характер. Скандирование аккордов валторн и тромбонов на словах *Они ж меня, беснуясь, проклинали!* продолжают линию создания образа народа. Вторая лейттема монолога на словах *Пожарный огонь их дома истребил* опять проведена в том же тембровом оформлении, что и в первый раз. На фразе *Я выстроил им новые жилища* звучит первая лейттема «добрых побуждений» у трех флейт в унисон в высокой светлой тесситуре. Фраза *Они ж меня по жаром упрекали* оркестрована аналогично *Они ж меня, беснуясь, проклинали!*

Далее следует новый раздел монолога, характеризующий Бориса как любящего отца. Здесь возникает тема семейного счастья, которая поручена скрипкам в сравнительно высокой тесситуре.

Остальные партии струнных, индивидуализированные по интонационному рельефу, отличаются певучестью. Но счастье оказывается иллюзорным. Смысл слов *Как буря, смерть уносит жениха* словно «комментируется» инструментальными средствами: тревожными *tremolo* струнных, нисходящим ходом на уменьшенную квинту у альтов и виолончелей, пронзительными звуками флейт и кларнетов. И вот опять возникает вторая лейттема, исполняемая уже скрипками (то есть tessitura повышается): «лукавая молва» считает Бориса «виновником дочернего вдовства»! И снова композитор обращается к столь знакомому скандированию аккордов валторн и тромбонов.

В искаженном виде проходит первая лейттема «благих намерений» поочередно у кларнета и флейты (*Я отравил сестру свою, царицу /.../ Я ускорил Феодора кончину*), и вот, наконец, у трех флейт в унисон в высоком регистре звучит лейтмотив царевича Димитрия. В сознании слушателя возникает светлый образ невинно убиенного семилетнего ребенка. На этом кульминационном моменте монолог обрывается аккордом тромбонов, возвещающим внезапный поворот действия: ближний боярин докладывает царю о приходе Шуйского. Таким образом, монолог разомкнут, что вообще характерно для оперной драматургии М. Мусоргского.

Данному монологу, помимо уже отмеченных нами особенностей в аналогичной оперной форме из Пролога (*Скорбит душа*), свойственна еще одна существенная черта: именно благодаря оркестру в сознании слушателя возникают образы персонажей, не участвующих в действии данного момента. Таким образом, внутри монолога возникают элементы диалога, при этом отсутствующих действующих лиц оперы представляет оркестр. Так, в монологе возникает образ народа, противостоящий царю, и получающий косвенную характеристику «светлый лик» царевича<sup>7</sup>.

В целом монолог *Достиг я высшей власти* в первой редакции оперы *Борис Годунов* М. Мусоргского проникнут глубоким драматизмом. Достичь такого высокого накала эмоционального напряжения и в полной мере выразить противоречивые чувства Бориса композитору удалось в значительной степени благодаря оркестровой партии.

В иной манере написан этот же монолог (*Достиг я высшей власти*) во второй редакции оперы. Основное отличие заключается в том, что М. Мусоргский здесь больше внимания уделяет чисто музыкальным закономерностям и не столь прямо следует за текстом, как в первой редакции. Например, во фразе *Ни славы обольщенья, ни клики толпы* создается единая трехоктавная мелодическая линия у флейты, кларнета и фагота без выделения слова *клик*, как было первоначально<sup>8</sup>. В ариозном эпизоде *Тяжка десница грозного судии* оркестровое голосоведение отличается плавностью развития и певучестью, свойственной вокальному мелосу<sup>9</sup>.

При этом большую роль играет тембровый колорит, создаваемый выбором инструментов. Так, указанную фразу (*Тяжка десница грозного судии*) сопровождает сумрачное пение виолончелей и контрабасов *divisi a 2*. В результате возникает насыщенное четырехголосие с выразительнейшей гармонией, передающей душевные муки царя. Дальнейшее развитие образа подчеркивается приемом тембрового обновления: продолжение фразы сопровождают фаготы и

7 В драматическом спектакле этот прием был бы возможен только при появлении данных персонажей на сцене в результате режиссерской фантазии и сценической техники, однако это воспринималось бы не так естественно, как, благодаря оркестру, в опере. В этом огромное преимущество оперы перед драмой. Другая важнейшая особенность музыкального монолога – это выстраивание определенной драматургии путем проведения лейттем, что значительно обогащает действие, преодолевая некоторую статичность, неизбежно присутствующую в сценической ситуации.

8 Интересно, что Н. Римский-Корсаков, видимо, ориентируясь на первую редакцию оперы, выделяет это слово вступлением валторн, тромбонов и тубы на *f*; Д. Шостакович же меняет тембровый колорит на грани предложений, а не фраз, как у автора оперы.

9 На это обратил внимание Б. Асафьев. Он, в частности писал: «Оркестровое голосоведение Мусоргского не подчиняется какому-либо однообразному формальному принципу. Поскольку в его вокально-хоровом голосоведении, прекрасном по достигаемой звучности, руководство принадлежит песенно-линейному принципу, постольку и в оркестре в некоторые моменты [эти моменты возникают в ариозно-кантиленных эпизодах вокальной партии – С. Б.] – благодаря применению этого принципа, требующего максимальной мелодической выразительности и напряженности от каждого голоса, ощущается присутствие живого дыхания. Тогда каждая из инструментальных линий становится музыкально-пластическим рельефом» [7, с. 34].

кларнеты в низком регистре, а вокальную партию дублируют альты. Иными словами, на протяжении небольших построений осуществляется смена тембровых характеристик тематического материала, то есть возникает как бы тембровая дробность<sup>10</sup>. Думается, такое тембровое дробление стало одним из факторов, обусловивших отрицательное отношение современников М. Мусоргского к его гениальной опере<sup>11</sup>.

В данном монологе из второй редакции *Бориса Годунова* оркестр выражает чувства царя обобщенно, не акцентируя внешние моменты, в результате чего скрытая диалогичность, присутствовавшая ранее, не проявляется. Образ толпы (на словах *Словно дикий зверь рыщет люд зачумленный*), как и царевича Димитрия (тема «кошмара Бориса», как называет ее Н. Запорожец [9, с. 56], основанная на хроматических нисходящих гаммообразных движениях), не имеют характера изобразительности, красочной живописности.

Подчеркнем, что каждая из двух редакций монолога имеет свои неоспоримые достоинства, и трудно отдать предпочтение какой-либо из них: они различны, но в художественном отношении равнозначны. Вторая редакция представляется более традиционной, первая – более новаторской с точки зрения соотношения вокальной и оркестровой партий.

Завершающая второе действие сцена галлюцинаций Бориса полностью построена на речитативе, причем его особенность: прерывистость высказывания, выкрики и возгласы, – обусловлена состоянием аффекта, в котором пребывает царь. Впервые в оперной практике композитор воссоздает ощущения человека, остро терзающегося угрызениями совести, преследуемого видениями и задыхающегося. В такой ситуации оркестр неизбежно выходит на первый план, передавая физическое состояние Бориса и воссоздавая его видения. Во второй редакции данный монолог представляется более совершенным, нежели в первой, поэтому мы в своем анализе ориентируемся именно на него. Отметим наиболее показательные моменты.

Начальная фраза монолога *Уф, тяжело! Дай дух переведу...* проходит без участия оркестра (начиная со второго слова); оркестр, столь насыщенно выступавший в окончании предыдущей сцены с Шуйским, как будто тоже «переводит дух». Генеральная пауза в данных обстоятельствах оказывается чрезвычайно выразительной и значимой.

В данном монологе М. Мусоргский постоянно чередует звучание оркестровых групп на близком расстоянии, не смешивая их. Так, фразу *Я чувствовал, вся кровь мне кинулась в лицо* сопровождают фаготы с валторнами (слово *кинулась* к тому же выделено введением труб), следующая фраза *и тяжело опускалась* звучит вместе со струнными, а ключевая фраза *О, совесть лютая, как страшно ты караешь!* выделяется всей группой деревянных духовых с двумя валторнами. Подобное тембровое дробление несет на себе определенную выразительную нагрузку: оно способствует созданию впечатления неуравновешенности состояния Бориса<sup>12</sup>.

Весьма примечателен эпизод с курантами. Бой часов воссоздается М. Мусоргским именно так, как его может воспринимать переживающий болезненное состояние человек. Интонация боя решается тритоновыми ходами, гудение часового механизма явно гипертрофировано и имитируется с помощью звучания фаготов, валторн и фигураций тридцатьвторыми в партии первых скрипок, а затем и *tremolo* литавр. Благодаря этому приему композитор как бы «превращает» звон часов в учащенное сердцебиение самого Бориса. При этом М. Мусоргский даже как бы имитирует пульсирующие острые боли в голове царя, воспроизводимые звучанием стаккатирующих фигур гобоев и флейт. Композитор умело нагнетает оркестровое звучание, постепенно усложняя фактуру введением все новых и новых инструментов. Он точно

10 Н. Римский-Корсаков в пределах периода предпочитает не отделять тембрально одну фразу от другой, а, напротив, создавать тембровое единство, лишь обогащаемое дублированием тех или иных инструментов основной мелодической линии.

11 Например, Ц. Кюи отмечал в *Борисе Годунове* «разрозненность музыкальных мыслей» [цит. по: 8, с. 360].

12 Н. Римский-Корсаков в оркестровке данного раздела предпочитает смешанные тембры; Д. Шостакович же объединяет деревянную и струнную группы в совместном звучании только во второй фразе, экспрессивно выделяя третью фразу звучанием валторн и труб.

передает состояние крайнего возбуждения и нервозности Бориса с помощью трелей скрипок и чередования выразительных аккордов «тяжело дышащих» валторн, острых «уколов» флейт, гобоев, труб и *pizzicato* альтов с виолончелями в высоком регистре ( $h^1$ )<sup>13</sup>.

Низкий звук тубы соло (*Es*) на *f sf* с последующим *crescendo* и *diminuendo* прерывает оркестровое *tutti*, возвещая о появлении призрака в затуманенном сознании Бориса. Резкая смена насыщенного оркестрового звучания одиноким звуком тубы производит ошеломляющее впечатление, не менее сильное, нежели вступление *tutti* на *ff*. Наступает следующая фаза монолога. Струнная группа (кроме контрабасов) исполняет тремолирующим штрихом лейтмотив призрака царевича Димитрия. К ней присоединяется деревянная группа инструментов с валторнами, исполняя «ползучую» мелодическую линию параллельными секстами.

Завершающая стадия монолога – угасание оркестрового звучания, отображающего полный упадок сил Бориса после столь сильного приступа.

Как видим, оркестр в данном монологе играет главенствующую роль, далеко выходя за пределы даже значительно развитого сопровождения вокальной партии. Здесь оркестр является главным выразительным средством, несмотря на всю важность партии солиста. При этом ясно, что без вокальной партии монолог, конечно, не состоялся бы. Значение монолога *Уф, тяжело!* в истории оперного искусства трудно переоценить<sup>14</sup>.

Последний монолог Бориса – в сцене его смерти. Он является итоговым в развитии образа Годунова, и поэтому в нем обобщены многие приемы оркестрового письма, встречающиеся в предшествующих монологах. Именно в силу обобщающего характера музыки в сцене смерти Бориса преобладают кантиленные эпизоды с присущим им оркестровым стилем. Это, прежде всего, проявляется в разделе *Соблюдай ты чистоту свою, Феодор* с последующим воспоминанием о Ксении. Здесь вокальную партию дублируют в два яруса флейта во второй и третьей октавах и кларнет со скрипками октавой ниже; остальные голоса четырехголосной фактуры отличаются певучестью. Благодаря создаваемому таким путем колориту возникает образ ангельской чистоты и святости.

В другом кантиленном эпизоде (*С горней неприступной высоты*), когда умирающий царь обращается с мольбой к Господу о защите своих детей, наряду с остиной фигурой альтов, дублируемой в унисон флейтой, применен уже знакомый по первому монологу прием *tremolo* скрипок в высоком регистре, рисуемый образ светлых сил неба. В этом же эпизоде при взывании Годунова к «силам небесным» альты исполняют восходящую мелодическую линию (движущуюся как бы от земли до неба), охватывая почти весь свой диапазон.

Первый же кантиленный эпизод монолога (*Не вверяйся наветам бояр крамольных*) звучит сурово и драматично благодаря дублированию вокальной партии виолончелями и контрабасами с использованием *tremolo* в обеих скрипичных партиях в среднем регистре.

В речитативных разделах монолога партия оркестра насыщается неоднократно звучавшими на протяжении оперы лейтмотивами, как бы выполняющими роль своеобразной репризы.

В сцене смерти Бориса М. Мусоргским применен новый для монологов прием: закулисное звучание колокола и там-тама, участвующих в имитации погребального колокольного звона. К нему присоединяется и постепенно приближающийся к сцене хор. Генеральные паузы в оркестре рельефно оттеняют моменты вступления голосов и инструментов. В результате у слушателя возникают пространственные, стереофонические ощущения, что усиливает выразительный эффект сценической ситуации.

13 Огромна роль гармонии в данном монологе; не касаясь ее (анализ гармонических особенностей в опере М. Мусоргского заслуживает отдельного исследования), отметим только неразрывное единство гармонии со всеми иными средствами музыкальной выразительности.

14 Заметим, что оркестровка данного монолога Н. Римским-Корсаковым и, особенно, Д. Шостаковичем отличается более богатым по используемым тембрам и насыщенности звучанием, которое, тем не менее, не производит столь сильного впечатления.

Итак, суммируя аналитические наблюдения, можно сделать вывод о том, что оркестр принимает самое деятельное участие в монологах Бориса, создавая его образ, по меньшей мере, в равной степени с вокальной партией. В целом роль оркестра в данных монологах сводится к следующему.

1. В партии оркестра проводятся тематически яркие мелодические линии, в том числе лейтмотивы и лейттемы. Этот прием имеет как выразительное, так и формообразующее значение, поскольку способствует усилению эмоционально-смыслового воздействия музыки и создает интонационно-тематические арки, скрепляющие целое. М. Мусоргский широко использует прием тембрового варьирования лейттем в соответствии со смыслом текста. При этом слово, интонационно-ритмическое строение вокальной мелодии и фактурное решение оркестровой партии всегда находятся в неразрывном единстве.
2. Оркестровыми средствами композитор подчеркивает определенные ключевые слова и слоги текста, выделяющиеся своим психологическим содержанием, тем самым привлекая к ним внимание слушателей. Вместе с тем во время звучания вокальной партии оркестр никогда не выходит на первый план. Как отмечает Б. Асафьев, «*Борис Годунов* – опера, прежде всего, вокальная, и подходить к ней с принципами симфонического вагнеровского оркестра было бы, по меньшей мере, стилистическим недоразумением. Оркестр *Бориса* – инструментальное окутывание и опоясывание вокальной сферы, а не самодовлеющая забывающая о сцене и голосах симфоническая сфера» [7, с. 36].
3. Использованием определенных тембровых эффектов М. Мусоргский воссоздает образы, отличающиеся живописной звукописью, соответствующей словесному тексту в конкретный момент.
4. При помощи оркестровых красок вскрывается внутренний подтекст высказываний героя, его скрытые мысли и настроения в данный момент, что в словесной речи может и не найти своего выражения. Большую роль в этом играет дублирование вокальной линии инструментами. Этот прием способствует акцентированию того или иного различного оттенка музыки, создаваемого совокупностью тембра, звуковысотности, динамики и артикуляции.
5. Благодаря оркестровой партии монолог обогащается чертами диалога, так как тембровыми средствами М. Мусоргский создает образы персонажей, не участвующих в сценической ситуации в данный момент действия.
6. Анализ оркестровой партии монологов Бориса в авторских версиях оперы М. Мусоргского показывает также совершенство оркестрового стиля великого русского композитора, его самобытность и новаторство.

#### Библиографические ссылки

1. ЧУДАКОВА, М. Монолог. В: *Литературная энциклопедия*. В 9-ти томах. Т. 4. Москва: Советская энциклопедия, 1967, 1024 с.
2. ДРУСКИН, М. *Вопросы музыкальной драматургии оперы*. Ленинград: Музгиз, 1952, 344 с.
3. ЯРУСТОВСКИЙ, Б. *Драматургия русской оперной классики*. Москва: Музгиз, 1952, 376 с.
4. ХУБОВ, Г. *Мусоргский*. Москва: Музыка, 1969, 804 с.
5. ФРИД, Э. М. П. *Мусоргский. Проблемы творчества. Исследование*. Ленинград: Музыка, 1981, 184 с.
6. ГОЛОВИНСКИЙ, Г., САБИНИНА, М. Модест Петрович Мусоргский. Москва: Музыка, 1998, 736 с.
7. АСАФЬЕВ, Б. Оперный оркестр Мусоргского. В: Б. В. Асафьев. *Избранные труды*. Т. III. Москва: Издательство Академии наук СССР, 1954, с. 32 – 37.
8. ОРЛОВА, А. Труды и дни М. П. Мусоргского. *Летопись жизни и творчества*. Москва: Музгиз, 1963, 703 с.
9. ЗАПОРОЖЕЦ, Н. Оперы Мусоргского «Борис Годунов» и «Хованщина». Москва: Музыка, 1966, 147 с.

## ВКЛАД ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ КОНСТАНТИНА РОМАНОВА В РАЗВИТИЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ БЕССАРАБИИ (20-Е ГОДЫ XX ВЕКА)

### APORTUL ACTIVITĂȚII ARTISTICE A LUI CONSTANTIN ROMANOV ÎN DEZVOLTAREA CULTURII MUZICALE BASARABENE (ANII '20 AI SECOLULUI XX)

### THE CONTRIBUTION OF KONSTANTIN ROMANOV'S CREATIVE ACTIVITY TO THE DEVELOPMENT OF THE MUSICAL CULTURE OF BASARABIA (THE 20-s OF THE 20th CENTURY)

**СВЕТЛАНА ЦИРКУНОВА,**

профессор, кандидат искусствоведения,  
Академия Музыки, Театра и Изобразительных Искусств

*В статье раскрывается роль исполнительской, педагогической и композиторской деятельности К. Романова в развитии музыкальной культуры Бессарабии 20-х гг. XX века. Характеризуется творческий облик К. Романова, раскрываются его эстетические взгляды и идеалы. В опоре на личные мемуарные записи К. Романова воссоздается панорама музыкальной жизни Кишинева того времени, характеризуются другие деятели культуры. Особое внимание уделено композиторскому творчеству К. Романова: оценке двух его концертов для фортепиано с оркестром, Трио для скрипки, виолончели и фортепиано, Сонаты для скрипки и фортепиано, фортепианных миниатюр. Делается вывод о важном значении названных сочинений К. Романова для развития музыкального искусства Республики Молдова.*

**Ключевые слова:** архивные материалы, Бессарабия, исполнительство, музыкальная педагогика, композиторское творчество, камерно-инструментальная музыка, фортепианный концерт.

*În articol se apreciază rolul activității interpretative, pedagogice și componistice a lui K. Romanov în dezvoltarea culturii muzicale din Basarabia interbelică. Se caracterizează personalitatea artistică a lui K. Romanov, se analizează concepția sa ideologică și idealurile estetice. Pe baza materialelor personale memorialistice ale lui K. Romanov se reconstruiește panorama vieții muzicale chișinăuene din anii respectivi, se caracterizează alți reprezentanți ai culturii naționale. O atenție deosebită se acordă creației componistice a lui K. Romanov. Este vorba de două concerte pentru pian și orchestră, Trio pentru vioară, violoncel și pian, Sonata pentru vioară și pian, miniaturi pentru pian. Se ajunge la concluzia că creațiile componistice ale lui K. Romanov au adus o contribuție deosebită la dezvoltarea artei muzicale naționale.*

**Cuvinte-cheie:** materiale de arhivă, Basarabia, artă interpretativă, pedagogie muzicală, creație componistică, muzică instrumentală de cameră, concert pentru pian și orchestră.

*The article analyzes the role of K. Romanov's performing, teaching and composition activity in the development of the musical culture of Bassarabia of the 20s of the 20th century. The author characterizes K. Romanov's artistic personality, reveals his aesthetic views and ideals. On the basis of K. Romanov's personal memoirs records is recreated the panorama of the musical life in the Chisinau of that time and characterized the activity of other artists of the period. Special attention is given to K. Romanov's composition activity: the appreciation of his two concertos for piano and orchestra, a trio for violin, cello and piano, a sonata for violin and piano, piano miniatures. A conclusion is made about the importance of K. Romanov's above-mentioned compositions for the development of art in the Republic of Moldova.*

**Keywords:** archival materials, Bassarabia, performance, musical pedagogy, compositional creativity, chamber and instrumental music, piano concerto.

Константин Романов относится к числу тех деятелей художественной культуры Бессарабии, кто в 1920-е годы внес заметный вклад в развитие музыкальной педагогики, исполнительства и композиторского творчества края. Он активно трудился в Кишиневе, оставив о себе память как о человеке деятельном, энергичном, имеющим собственное мнение по всем вопросам, которыми ему приходилось заниматься. В Национальном архиве Республики Молдова имеется личное дело К. Романова, в котором хранятся его композиторские сочинения и фотографии [1].



Помимо этого, в другом личном деле, где собраны документы и материалы, переданные Национальному архиву известным историком и этнографом Г. Безвиконным, имеется рукопись *Жизнеописание композитора К. К. Романова* [2]. Этот машинописный текст датирован 1946 – 1947 гг. и написан в Бухаресте.

Данные записи мемуарного характера, никогда и нигде не публиковавшиеся, малоизвестны даже в среде профессиональных музыкантов-исследователей. Вместе с тем, они содержат ценные сведения о духовной культуре края, о местных музыкантах, о событиях кишиневской музыкальной жизни. Но, прежде всего, конечно, мемуары интересны тем, что дают представление об их авторе – его жизни, деятельности, взглядах, показывают ту роль, которую он сыграл в истории отечественной музыкальной культуры. Отталкиваясь от анализа *Жизнеописания* и дополняя изложенные в нем факты другими историческими материалами, охарактеризуем вклад К. Романова в развитие музыкальной жизни Кишинева 1920-х годов.

Константин Константинович Романов родился в Кишиневе 2 июля 1895 года. Его отец служил тогда в Кишиневском 53-м пехотном полку. Мать, урожденная Сикард, была старшей сестрой известного киевского скрипача Михаила Сикарда<sup>1</sup>.

Вообще, происхождение К. Романова любопытно. Он пишет, что один из его дедов был русский (откуда и русская фамилия), другой – француз – *de Sicard*. Бабушки были: одна гречанка Робеус, другая – англичанка *Harriet Catharine Carr*. По-видимому, интерес к музыке был наследственной чертой рода Сикардов: дед (Сикард) недурно играл на фортепиано и числился среди близких друзей престарелого тогда Верди, которого и ездил навещать каждый год в Италию.

В детстве К. Романов получил хорошее домашнее образование. Мать обучила его русскому и французскому языкам. С учителями он занимался немецким и английским, который существенно усовершенствовал во время пребывания у родственников в Лондоне<sup>2</sup>. Румынский, как признается К. Романов, он выучил, живя в стране, где на нем говорит все население. Итальянский привился как-то сам по себе, безо всяких усилий. Кроме того, для детей (Кости и его сестры) приглашали преподавателей-музыкантов: сначала это была *freulein* Вакниц и мадам Тедеско, позднее – пианистка, преподаватель музыкального училища Е. Салина (в девичестве – Малишевская).

Семи лет от роду К. Романов поступил в Кишиневскую гимназию, параллельно продолжая брать уроки фортепианной игры у Е. Салиной, а, когда в 1914 г. он окончил гимназический курс, то решил держать экзамены на юридический факультет университета и в консерваторию одновременно. Он мечтал об учебе в Петербурге, однако этому помешала Первая мировая война. На семейном совете было решено ехать в Киев, к Сикардам. Так, осенью 1914 г. К. Романов стал студентом Киевского университета и консерватории. Он посещал занятия по классам фортепиано (М. Домбровского), гармонии и контрапункта (А. Рыбы), композиции (Р. Глиера). Перипетии военных лет перебрасывали его за годы учебы несколько раз из Киева в Керчь и обратно; наконец, выдержав выпускной экзамен в Киевской консерватории, он с родителями в 1918 г. вернулся в родной Кишинев.

На родине К. Романов развил бурную музыкально-общественную деятельность. Он организовал фортепианное трио, которое быстро разрослось в квартет и квинтет, занимался композицией, сольным и ансамблевым фортепианным исполнительством, музыкально-критической работой, учредил у себя дома музыкальные пятницы, имевшие успех у исполнителей и приглашаемых друзей и знакомых. С 1919 г. К. Романов начал преподавать в Кишиневском музыкальном училище, которое в то время объединяло лучших музыкальных педагогов

1 В 1912 г., получив наследство от английских родственников, семья Романовых посетила Соединенное Королевство, а по дороге – Германию, Голландию, Швейцарию, Италию и Австро-Венгрию.

2 Отметим, что впоследствии оба концерта неоднократно исполнялись по бухарестскому радио; дирижировал Л. Рогальский, партию фортепиано исполнял автор.

Бессарабии. Здесь трудились пианисты Е. Малишевская, Н. Бонхардт, Е. Клозе, К. Вейрих, Ю. Гуз, скрипачи М. Пестер, В. Салин, М. Сербулов, И. Финкель, виолончелисты М. Шильдкрет, С. Клячко, И. Брик, певцы В. Анненков, К. Хршановская, В. Кармилов и другие.

О начале своей педагогической карьеры в музыкальном училище К. Романов пишет следующим образом: «Ведомый мной (и мной основанный) класс ансамбля процветал; вскоре оказалось возможным выделить семь молодых душ, способных не теряться во время совместной игры и передавать исполняемую пьесу с оттенками. Я немедленно сочинил *Вальс* весенне-юношеского характера, написанный для следующего довольно забавного состава: две скрипки, альт, виолончель, контрабас, флейта и валторна. Этот *Вальс* был тщательно разучен и исполнен на одном из ученических вечеров» [2, с. 31 – 32].

В эти годы К. Романов много сочиняет: он пишет *Кантату* для хора и оркестра, *Трио d-moll* для скрипки, виолончели и фортепиано и два фортепианных концерта, которые стали заметным явлением в музыкальной культуре края<sup>3</sup>.

Значение фортепианных концертов К. Романова определяется, прежде всего, тем, что они явились первыми в Бессарабии образцами этого сложного жанра, требующего от композитора изрядного профессионального мастерства и изобретательности, сочетающего в себе симфоническую драматургию с блеском сольной партии. До 1920 г., когда был написан *Первый концерт* К. Романова, в области фортепианной музыки местные авторы ограничивались обработками народных мелодий, а также сочинением небольших программных миниатюр. И хотя стиль концертов К. Романова (их рукописи тоже сохранились в фондах Национального архива Республики Молдова) несет на себе отчетливые следы влияния фортепианной музыки С. Рахманинова, они, безусловно, стали важным шагом на пути овладения композиторами края крупными инструментальными формами.

Воодушевленный успехом у кишиневской публики и воспоминаниями детства о путешествии по Западной Европе, К. Романов в 1924 г. уехал в Париж, надеясь на дальнейшее устройство там своей жизни. Однако его ждало разочарование: он не смог найти ни работы, ни сочувствия парижан по отношению к своему творчеству. Традиционалистские музыкальные вкусы К. Романова, ориентированные на творчество русских композиторов-кучкистов и С. Рахманинова, никак не совпадали с господствовавшими в столице Франции идеями музыкального импрессионизма. К. Романов не понимал и не принимал творчество К. Дебюсси, М. Равеля и жившего тогда в Париже И. Стравинского. Он презрительно писал: «Музыкальный Париж – лавочка, где подлинное искусство не ставится ни во что и где могут преуспевать разве что stravинские и равели /.../. Безраздельно царили Дебюсси и «иже еси», возведенные в ранг классиков. Русская музыка последних десятилетий считалась безнадежно устаревшей /.../. А властителем дум и вкусов парижан того времени был некто Эрик Сати /.../, автор бессмертных *Дряблых прелюд для собак* и *Гавота в форме груши*» [2, с. 35 – 36]. На страницах мемуаров К. Романова находим много уничижительных пассажей, в которых он характеризует современное искусство Франции: музыку, живопись и архитектуру, несправедливо видя в нем уродство, нелепость и бездарность.

Все вместе взятое привело его к мысли о возвращении в Кишинев. Впоследствии он вспоминал: «Я навещал разных лиц в поисках подходящих занятий. Оставалось много свободного времени; я читал, писал множество писем в родную Бессарабию. Побывал я в *Opéra Comique* и в *Grand Opéra*. Видел *Богему*, *Сельскую честь*, *Фауст*, и не узнал ничего нового в отношении постановки и дирижирования. Толкнулся в *Société des Concerts Symphoniques*, показал партитуру одного из своих концертов для фортепиано. «Это обойдется в 500 франков», – сказали мне. «Я получу?» – спросил я. «Нет, за исполнение концерта вы заплатите 500 франков». Этого оказалось достаточным для окончательного решения об отъезде из Парижа» [2, с. 37].

3 В литературе нам не удалось обнаружить сведений об авторе этого сочинения.

После возвращения в Кишинев К. Романов с утроенной энергией окунулся в работу. Он преподавал в музыкальном училище, участвовал в качестве альтиста в любительском струнном квартете, руководил музыкальными занятиями и дирижировал самодеятельным симфоническим оркестром. Он свидетельствует: «Чиновники одного крупного учреждения объединились и пригласили меня дирижировать и руководить их музыкальными занятиями. Я в то время был молод и обладал несокрушимой энергией. Немедленно я оценил возможности новорожденного оркестра и сейчас же слил его с моим разросшимся классом ансамбля музыкального училища. Получилась возможность давать симфонические концерты» [2, с. 40]. Уже через несколько недель силами этого состава был исполнен фортепианный концерт Н. Римского-Корсакова (солист – И. Базилевский).

Одним словом, Константин Константинович Романов представлял собой разносторонне одаренного музыканта, энергичного и деятельного человека. В 1925 г. музыкальное училище осуществляет постановку детской оперы *Ренка*<sup>4</sup> – К. Романов дирижирует ею, в Кишинев приезжает певица Т. Полева – он сочиняет для нее концертный номер; учащиеся училища сдают выпускные экзамены – он аккомпанирует им. Добавим к этому, что в период между 1924 и 1929 гг. он регулярно публикует в местной прессе критические заметки, подписывая их псевдонимами *Квинта* или *Трубадур*, постоянно участвует в различных концертах, играет в кинематографе, пишет музыку. 1929 год стал рубежом в его жизни: летом он женился, а осенью, с мыслями о «лучшем устройстве материальных дел», переехал на постоянное жительство в Бухарест.

Личность К. Романова вызывала к себе неоднозначное отношение кишиневцев. У него были друзья, высоко ценившие его талант, и первый среди них – пианист И. Базилевский, приехавший в Бессарабию в 1918 г. после окончания Московской консерватории по классу К. Киппа и вписавший в музыкальную жизнь края краткую, но чрезвычайно яркую страницу<sup>5</sup>. Действительно, Иван Клавдиевич Базилевский был незаурядной личностью. Он показывал себя не только блестящим пианистом-солистом, хорошим знатоком оркестра, но и отличным ансамблистом. В кишиневской прессе тех лет можно встретить отзывы на его выступления с Л. Липковской, Дж. Борелли, Е. Ивони, Л. Биндером. Его талант высоко оценил Ф. Шаляпин, гастролеровавший в Кишиневе в 1930 г. и предложивший И. Базилевскому совместное концерт-

4 Иван Клавдиевич Базилевский (1893 - 1975) – пианист, много концертировавший как солист, ансамблист и аккомпаниатор в Европе и Америке. Выступал с Ф. Шаляпиным, Н. Плевицкой, И. Кремер, Н. Гедда. В период 1930 – 1936 гг. принимал активное участие в музыкальной жизни Парижа. Работал пианистом Русской оперы М. Кашука. Состоял с 1933 г. профессором Русской нормальной консерватории в Париже, вел класс фортепиано, выступал с сольными концертами, участвовал в Днях русской культуры, благотворительных вечерах. В начале Второй мировой войны из Франции перебрался в Америку. Член Общества приехавших из Европы (1943). Автор произведений церковной музыки. Похоронен на кладбище монастыря Ново-Дивеево, в Нануэт, штат Нью-Йорк.

5 Вячеслав Александрович Булычев (1872 – 1959) – хоровой дирижер, педагог, организатор и руководитель любительских хоров. Учился на юридическом факультете Московского университета. Одновременно был вольнослушателем Московской консерватории. Занимался по контрапункту у С. Танеева, с которым сохранил дружеские отношения. Деятельность хормейстера начал в стенах Московского университета как помощник регента студенческого хора. В 1901 г. Булычев создал любительский хор *Симфоническая капелла* (по его мнению, звуковые комбинации хоровой партитуры подобны инструментальной или органной оркестровке, отсюда — название хора). Основой репертуара были произведения итальянских и франко-фламандских полифонистов XV–XVI вв., а также произведения Баха, Генделя, мессы Моцарта и Бетховена, оратории Мендельсона и Шумана. Творческие успехи капеллы основывались на тщательной подготовительной работе с хористами, которых обучали пению, музыкально-теоретическим дисциплинам, игре на фортепиано, иностранным языкам. К преподаванию и консультациям были привлечены такие крупные музыканты, как А. Метнер, М. Иванов-Борецкий, Р. Глиэр, С. Танеев. Другой коллектив, которым руководил в течение 1904 – 1913 гг. В. Булычев – хор *Пречистенских рабочих курсов* — представляет значительное явление любительского хорового творчества. С. Танеев посвятил этому хору свой цикл из 12 хоров *a cappella* на стихи Я. Полонского. В 1918 г. Булычев переехал в Кишинев. В 1919 г. он создал любительский хор, вновь назвав его *Симфонической капеллой*. Этот коллектив выступал с классическим полифоническим репертуаром в 1920–1930-е гг. Параллельно В. Булычев занимался лекторской деятельностью и преподавал в Кишиневской консерватории *Unirea*. Последние годы жизни провел в Бухаресте. Свои взгляды на хоровое воспитание В. Булычев изложил в ряде трудов, среди которых наиболее известными являются: *Музыка строгого стиля классического периода как предмет деятельности Московской симфонической капеллы*. Москва, 1909; *Хоровое пение как искусство*. Вып. 1, 2. Москва, 1910.

ное турне. Согласившись на предложение знаменитого певца, И. Базилевский навсегда покинул Бессарабию.

В числе друзей К. Романова мы видим и виолончелиста Морица Григорьевича Шильдкрета, свободного художника Венской академии, который так любил играть, что ему было абсолютно безразлично, где, с кем и как. Как свидетельствует К. Романов, М. Шильдкрет обладал очень развитой техникой, в игре обнаруживал огромный темперамент, сопел и топал ногой на сильных акцентах; пиано, а тем более пианиссимо он не признавал.

Узы дружбы связывали К. Романова с еще одним виолончелистом – князем Юрием Кантакузеном, который усердно работал над своей исполнительской техникой и делал большие успехи. В доме Ю. Кантакузена происходили также музыкальные собрания, служившие дополнением к музыкальным пятницам К. Романова.

Напротив, сдержанно-прохладные отношения установились между К. Романовым и В. Булычевым – хормейстером, композитором и музыкально-общественным деятелем, который обосновался в Кишиневе в 1918 г. и до 1940 г. был одной из самых заметных фигур в художественной жизни края<sup>6</sup>. Вячеслав Александрович Булычев оказывал значительное влияние на формирование атмосферы творчества в среде бессарабской интеллигенции. Он пользовался непререкаемым авторитетом в области полифонии, слыл учеником, последователем и другом С. Танеева, организатором московской *Симфонической капеллы*.

В Кишиневе он преподавал музыкально-теоретические предметы, организовал хор, много выступал как дирижер и лектор-пропагандист, сочинял музыку. Позднее, в 1940 г. в журнале *Советская музыка* он опубликовал статью *Музыкальная жизнь Бессарабии*, в которой довольно резко охарактеризовал местных музыкантов, и в их числе – К. Романова. Он писал: «Композиторские склонности местных музыкантов принимали курьезно-претенциозный характер. Так, один пытался сочинять симфонии, не зная основ музыкальной теории, другой (без всякого сомнения, В. Булычев здесь имеет в виду К. Романова – С. Ц.) отправлялся удивлять своими ученическими попытками Париж; третий утверждал, что только он один умеет сочинять для хора, а Бах и Моцарт этим искусством не владели...» [3, с. 80].

Такое отношение В. Булычева к местным музыкантам, проявлявшееся, по-видимому, и до публикации названной статьи, не могло не вызвать соответствующей реакции. Уже об одном из первых публичных выступлений В. Булычева в Кишиневе К. Романов пишет в своих мемуарах: «Лектор стоял на каком-то подобии кафедры и, ежеминутно поднося ладонь правой руки к очкам, выпаливал перед изумленной аудиторией следующие положения: всякий музыкант-солист – дрянь, фортепиано – самый несовершенный из ударных инструментов; оркестр, если он не моцартовского состава – дрянь, все современные композиторы – дрянь. Не дрянь, а царствие небесное – это хор, а также нидерландские и итальянские контрапунктисты XIV – XV веков. Романтики и, главным образом, Ф. Мендельсон виновны в том, что жестоко пренебрегают контрапунктом» [1, с. 80]<sup>7</sup>.

В музыкальном училище, где преподавал К. Романов, на его кипучую деятельность тоже смотрели косо. В особенности много нареканий вызывал созданный им симфонический оркестр. «Правда, директор, Василий Семенович Кармилов, отлично сознавал значение и роль из пальца высосанного оркестра и оказывал всевозможную помощь. Но зато Стадницкая<sup>8</sup> считала, что оркестровые репетиции, происходящие в зале училища, мешают ей готовить

6 В другой раз, вспоминая свои кишиневские встречи 1920-х годов, К. Романов писал о В. Булычеве, что тот обладал солидным багажом музыкальных знаний, и, если бы не его свирепый фанатизм, с ним было бы о чем поговорить.

7 Антонина Михайловна Стадницкая, выпускница Петербургской консерватории по классу М. Бариновой, являлась одним из ведущих фортепианных педагогов Кишинева в те годы.

8 Лидия Владиславовна Вольская – выпускница Петербургской консерватории, представительница известной в среде кишиневской интеллигенции семьи. Ее отец, В. В. Вольский, один из основоположников медицинского дела в Бессарабии, проводил большую работу в качестве главного военного врача Кишинева.

учениц к исполнению Шпиндлера и Бургмюллера, а Салина отзывалась обо мне как о несправедливым упрямец и человеке, витающем в облаках» [2, с. 41]. Примерно такое же мнение о К. Романове высказывала и пианистка Л. В. Вольская<sup>9</sup>. Она говорила, «...что-де Романов – никакой композитор и никакой пианист, разве что аккомпаниатор...» [2, с. 40].

Такие мнения о К. Романове возможно объяснить следующим образом. Будучи человеком независимых взглядов и выражая их со всей определенностью, без обиняков, обладая лидерскими чертами характера и неумной энергией, он, естественно, не мог быть одинаково симпатичен всем. Точно так же и сам он относился к своим коллегам с разной мерой почтения, что отчетливо видно по приведенным высказываниям. При этом любопытно, что имена некоторых музыкальных деятелей той поры даже не упоминаются в его мемуарах (например, пианистов Ю. Гуза, В. Онофрея, А. Смеречинской, скрипачей А. Павлова, М. Пестера, альтиста И. Колбабы, виолончелиста Г. Яцентковского, певца А. Антоновского), о других речь идет в несколько небрежном, хотя и вежливом тоне. Вот, например, как он пишет о Божене Викторовне Белоусовой, «женщине замечательной во всех отношениях», которая занималась активной антрепренерской деятельностью: «Она весила около восьми пудов, вечно болела и держала концертно-агентурное бюро и нотный магазин. Находясь в связи с другими импресарио, она знала расписание концертной деятельности всех музыкальных знаменитостей и ловко перехватывала их во время перемещений. Ей мы обязаны тем, что слышали в нашем тусклом Кишиневе таких корифеев как Рахманинов, Крейслер, Собинов, Шаляпин, Скрябин, Кубелик, Губерман и др.» [2, с.19]. Большая энтузиастка оперного искусства, Б. Белоусова в 1919 г. основала первую в Бессарабии оперную труппу, объединившую прекрасных музыкантов: М. Тобук-Черкас, Е. Ивони, Е. Лучезарскую, Н. Нагачевского, Я. Горского и др. И, хотя труппа просуществовала недолго, артистам удалось поставить немало спектаклей, среди которых – *Аида*, *Риголетто*, *Тоска*, *Фауст*, *Жидовка*, *Сельская честь*, *Паяцы*.

По различным главам мемуаров К. Романова «рассыпаны» отдельные замечания и о других деятелях культуры. Например, он высоко отзывается о теоретике и хормейстере Александре Васильевиче Яковлеве, с явным удовольствием вспоминает о прекрасном слухе, голосе и остром уме певца Николая Ивановича Нагачевского, с гордостью пишет о своих лучших учениках – Федоре Федюкине и Соломоне Шапиро<sup>10</sup>.

Большую историческую ценность представляют нотные рукописи К. Романова, хранящиеся в Национальном архиве Республики Молдова. Большая их часть была создана в Кишиневе. Его композиторское наследие включает два фортепианных концерта, *Трио A-dur* для скрипки, виолончели и фортепиано (в трех частях), *Вальс G-dur*, представленный в нескольких тембровых вариантах: для симфонического оркестра; для струнного квартета, флейты и английского рожка и для двух фортепиано в четыре руки. Для скрипки и фортепиано К. Романов сочинил *Сонату c-moll* и *Мазурку*. Большое количество миниатюр написано им для фортепиано. Это *Полонез*, *Ригодон*, *Тарантелла*, *Маленький вальс* (с посвящением И. Базилевскому), *Арабеска*, *Багатель*, *Маленькая поэма*, *Марш*, *Двойная fuga*. Помимо этого фонд с материалами К. Романова включает его оригинальные камерно-вокальные произведения и переложения для различных составов романсов С. Рахманинова.

Очевидно, что в творческом наследии К. Романова преобладают миниатюры жанрового характера, а крупные циклические композиции (концерты, соната, трио) опираются на классические закономерности. Они традиционны с точки зрения музыкального языка и не отличаются оригинальностью трактовки жанра и формы. Общее, типическое преобладает в них

9 С. Шапиро, пианист и композитор, продолжил впоследствии обучение в Венской музыкальной академии. В 1940 г. он стал одним из первых членов молдавского отделения Союза композиторов СССР.

10 В *Мемуарах* содержатся сведения о том, что К. Романов задумал и начал сочинять *Третий фортепианный концерт*, но, по-видимому, этот замысел не был завершен.

над особенным, индивидуальным; авторское я не вырывается из-под оков жанровых канонов и школьных правил. Выполнение детального анализа и аргументированной музыковедческой оценки названных сочинений даст основание для определения их роли в общеисторическом музыкальном процессе, развертывавшемся на территории современной Республики Молдова в начале XX века. Сейчас же можно со всей определенностью сделать ряд следующих выводов.

1. Музыкальная жизнь Кишинева в 1920-е годы была достаточно насыщенной и разнообразной. В ней активно участвовали местные музыканты. Заметный вклад в нее внес и К. Романов. Его роль в музыкальной культуре Бессарабии связана с исполнительской, педагогической, критической и композиторской деятельностью.
2. К. Романов хорошо играл на фортепиано, владел техникой игры на многих оркестровых инструментах, дирижировал. Как пианист он выступал с сольными и ансамблевыми программами, аккомпанировал певцам. Концертный репертуар К. Романова выявляет предпочтение в нем музыки русских композиторов XIX века и творчества С. Рахманинова.
3. На подобном же репертуаре К. Романов воспитывал и студентов музыкального училища и консерватории *Unirea*, где он вел классы фортепиано и камерного ансамбля.
4. Композиторское творчество К. Романова является важной составной частью музыкальной жизни Бессарабии 1920-х гг. Будучи ориентированным на миниатюру жанрового характера и на простые средства музыкальной выразительности, оно по идейно-образному строю и способам его реализации в полной мере соответствует уровню музыкальных потребностей кишиневской аудитории того времени и отражает состояние музыкального мышления общества.
5. Творческая деятельность К. Романова, развертывавшаяся в Кишиневе в 1920 – 1930-е гг., не связана нитями преемственных связей с музыкальной жизнью будущих поколений отечественных музыкантов, поскольку после его отъезда в Румынию прервались контакты этого музыканта с его родиной. Тем не менее, интенсивная концертная деятельность К. Романова, включенная в общий контекст музыкальной жизни Кишинева, занятия его музыкальной педагогикой и сочинением музыки, также рассмотренные на фоне общекультурных процессов в крае, свидетельствуют о том, что на данной территории уже в то время существовали необходимые предпосылки для формирования стройной и разветвленной системы музыкальной культуры.

#### Библиографические ссылки

1. Романов Константин Константинович. Национальный архив РМ. Ф. Р-3166.
2. РОМАНОВ, К. *Мое жизнеописание*. Национальный архив РМ. Ф. Р-2983, оп. 1, д. 44. 107 с.
3. БУЛЫЧЕВ, В. Музыкальная жизнь Бессарабии. В: *Советская музыка*, 1940, № 11. С. 80-81.

### КОНЦЕРТ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ С. ЛОБЕЛЯ: ОСОБЕННОСТИ КОМПОЗИЦИИ И ДРАМАТУРГИИ

CONCERTUL PENTRU PIAN ȘI ORCHESTRĂ DE S. LOBEL:  
PARTICULARITĂȚILE COMPOZIȚIEI ȘI DRAMATURGIEI

CONCERTO FOR PIANO AND ORCHESTRA BY S. LOBEL:  
PARTICULARITIES OF COMPOSITION AND DRAMATURGY

## ТАТЬЯНА БЕРЕЗОВИКОВА,

и. о. профессора, кандидат искусствоведения,  
Академия Музыки, Театра и Изобразительных Искусств

*Статья посвящена анализу Концерта для фортепиано и оркестра Соломона Лобеля — известного композитора, автора симфонических и камерных произведений, вошедших в золотой фонд композиторского творчества Республики Молдова. Написанный в конце 70-х годов XX века, концерт и сегодня не утратил своей актуальности. В статье рассматриваются композиционно-драматургические особенности цикла, а также некоторые аспекты музыкального языка.*

**Ключевые слова:** Соломон Лобель, концерт, фортепиано, цикл, форма, бэтуда, лейтмотив, реминисценция.

*Articolul de față este dedicat analizei Concertului pentru pian și orchestră de Solomon Lobel — vestit compozitor din Republica Moldova, autor al creațiilor simfonice și de cameră care au intrat în fondul de aur al componisticii naționale. Apărut la sfârșitul anilor '70 ai sec. XX, Concertul nu și-a pierdut actualitatea și în zilele noastre. Autoarea abordează problemele arhitectonice și dramaturgice ale ciclului, precum și unele aspecte ale limbajului muzical.*

**Cuvinte-cheie:** Solomon Lobel, concert, pian, ciclu, formă, bătută, leitmotiv, reminiscență.

*This article presents an analysis of the Concerto for piano and orchestra by Solomon Lobel — a famous composer from the Republic of Moldova who is the author of symphony and chamber works that entered the golden fund of national composition. The Concerto that appeared in the late seventies of the 20-th century still presents great interest for musicians nowadays. The author analyzes the Concerto under different aspects such as the structures of the cycle, the form of it's parts and the musical language.*

**Keywords:** Solomon Lobel, piano concerto, three-part cycle, musical form, musical language.

Концерт для фортепиано с оркестром Соломона Лобеля был написан в 1978 году и прозвучал впервые 12 мая 1979 г. на Пятом съезде Союза композиторов Молдовы. Созданный за два года до смерти автора, концерт, по сути дела, подводит итог его продолжительного и продуктивного творческого пути. Произведение сконцентрировало в себе богатейший опыт композитора в различных жанрах и интенсивные поиски в области формы и музыкального языка.

Появление Концерта для фортепиано с оркестром С. Лобеля вряд ли можно считать случайным, в этом произведении соединились две важнейшие линии, характерные для его творчества: симфоничность мышления и интерес к художественным и техническим возможностям фортепиано. Ко времени создания концерта С. Лобель уже был автором семи симфоний и других оркестровых произведений, а также большого количества сочинений для фортепиано, в числе которых четыре сонаты, сюита и множество миниатюр. К этому следует добавить, что Концерт для фортепиано с оркестром — не первый опыт композитора в области концертной музыки: его перу принадлежат также Концерт для скрипки с оркестром (1956) и примыкающее к данному жанру Концертино для гобоя и фортепиано (1957).

Цель настоящей статьи — восполнить определенные пробелы в изучении фортепианного концерта С. Лобеля<sup>1</sup> и, не в последнюю очередь, пробудить интерес исполнителей и исследователей к анализируемому сочинению. Среди поставленных нами задач — рассмотрение композиционно-драматургических особенностей концерта, а также жанровой основы тематизма и некоторых сторон музыкального языка.

Концерт для фортепиано с оркестром С. Лобеля можно отнести к симфонизированному типу [3], отличающемуся относительным равноправием солиста и оркестра. Фортепиано отведена важная роль в цикле, ему поручены как изложение ряда важнейших тем в сопровождении оркестра, так и сольнные эпизоды, в том числе две каденции — во II части и финале. Не менее весомое значение имеет и оркестр. Обратившись к парному составу с добавлением малой флейты, английского рожка и третьей трубы, автор широко использует его возможности для

1 Отдельных исследований, в которых рассматривался бы концерт С. Лобеля, в отечественном музыкознании нет. Несколько страниц о данном сочинении содержат работы 1980-х гг.: монографический очерк Е. Клетинича о творчестве Лобеля [2] и брошюра Э. Абрамовой об инструментальном концерте в творчестве композиторов Молдовы [1]. В 2000-е гг. появились очерки Е. Мироненко о концертном жанре в Республике Молдова, где концерту Лобеля посвящено по одному абзацу [5, с. 715; 3, с. 167]. И хотя сочинение не обойдено вниманием музыковедов, оно, безусловно, заслуживает более подробного анализа.

создания индивидуализированной, тематически насыщенной музыкальной ткани. В целом соотношение фортепианной и оркестровой партий отвечает сути концерта как жанра, основанного на принципе соревнования, состязания, диалога между солистом и оркестром. При этом немаловажен и виртуозный характер партии рояля, как неотъемлемый атрибут концертного произведения.

Концерт построен как трехчастный цикл, в котором вторая и третья части исполняются без перерыва. Темповое и образное соотношение частей типично для классико-романтической модели жанра: крайние части являются носителями моторно-динамического начала, средняя — средоточием лирических образов.

Первая часть (*Allegro moderato*) написана в сонатной форме<sup>2</sup>:

	Вступл.	Экспозиция				Разработка-эпизод	Реприза		Кода
		ГП	СП	ПП	ЗП		ГП	ПП+ЗП	
Цифры:		1-3	4-7	8-10	11-12	13-21	22	23	24-28
Кол-во тактов:	4	18	26	25	23	64	6	18	41
Тем. содержание:		<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>c+d</i>	<i>e</i>	<i>a</i> <sub>1</sub>	<i>c</i> <sub>1</sub> <i>d</i> <sub>1</sub>	<i>a</i> <sub>2</sub>

Осторожные, крадущиеся «шаги» кларнетов, фаготов и низких струнных *pizzicato*, звучащие в оркестровом вступлении, подводят к главной теме I части:

Пример 1.

I часть, тема главной партии

Главная партия начинается с последовательности двух контрастных жанровых элементов: первый — танцевальный, основанный на синкопированном ритме народного танца типа бэтуга (пример 1, тт. 1–2); второй — маршевый, отличающийся более размеренным ритмом и как бы сдерживающий импульсивность первого (тт. 3–4). Элемент, обнаруживающий черты бэтуги, проходит как лейтмотив через все части концерта, играя важную роль в драматургии произведения. В каждом новом проведении он предстает в варьированном виде, приобретая разнообразные жанрово-образные качества: то энергичную напористость марша, то скерцозную характеристичность, а то и пасторально-эпические черты. Появляясь, как правило, на стыке разделов формы, лейтмотив-бэтуга выполняет функцию своеобразного «регулятора», переключателя, знаменующего очередной перелом в становлении музыкального «действия»<sup>3</sup>.

2 Здесь и далее ссылки даются по клавиру: С. Лобель. Концерт для фортепиано. Рукопись. (Клавиры и оркестровые голоса находятся в архиве Союза композиторов и музыковедов Молдовы).

3 Отмечая камерный характер начальной фразы, Э. Абрамова пишет, что она «отличается от привычных для жанра концерта «плакатных», выписанных «крупным штрихом» тем» [1, с. 34]. В целом разделяя это мнение, заметим лишь, что было бы нелегко считать «плакатность» и «крупный штрих» неотъемлемым свойством начальных тем концертов (достаточно вспомнить начало третьего фортепианного концерта С. Рахманинова, второго фортепианного концерта К. Сен-Санса и др.).



Немаловажное значение в дальнейшем тематическом развитии имеет и маршевый элемент: свойственные маршу жанровые приметы проявляются в разных разделах формы, прочерчивая в драматургической канве сочинения героико-драматическую линию.

Начало второго раздела (ц. 2) вносит определенный контраст в характер музыки: на фоне октавных педалей флейты и кларнета в партии фортепиано звучат нисходящие интонации, «щемящие» задержания, берущие начало в сфере *lamento*. В последнем двутакте ц. 2 появляются начальные элементы главной партии, которые готовят наступление репризы (ц. 3), где ярко и напористо звучат очередные варианты лейтмотива-бэтуты.

Главная партия обнаруживает черты трехчастной репризной формы, в рамках которой на интонационно-тематическом уровне протекают интенсивные вариационные процессы, выражающиеся в постоянном изменении мотивов при их повторении. Отмеченные черты главной партии проецируются на весь цикл, в котором важную роль играют как преобладание репризных структур, так и варьирование материала: ни одна тема не проводится одинаково хотя бы дважды.

Тенденция к вариативности заметна и в ладовой структуре темы главной партии, она подчиняет себе как горизонтально-мелодическое развертывание, так и гармоническую вертикаль. Это проявляется уже в начальной фразе, обнаруживающей контуры сразу трех тональностей: *E-dur, gis-moll* с признаком фригийского лада (если абстрагироваться от начального оркестрового аккорда, который практически не влияет на восприятие темы) и *g-moll* (звук *ais*, появляющийся во 2-м т., можно трактовать как терцию тонического трезвучия — энгармоническую замену звука *b*). Объединяясь, эти модальные образования формируют 12-тоновый ряд, являющийся основой хроматической системы. В целом лейтмотив-бэтута содержит в себе краткий «конспект» звуковысотной организации концерта, для которой характерна малосекундовость, проявляющаяся как в голосоведении и соотношении аккордов, так и в хроматической вариантности звуков диссонирующих аккордовых образований (см. пример 1: одновременно звучащие в аккордах звуки *a – ais* в т. 3, *g – gis* и *c – cis* в т. 4). Здесь же отметим и настойчивое повторение минорного квартсекстааккорда в партии фортепиано — аккорда, который играет особую роль в музыкальном языке сочинения, выделяясь как в вертикальных образованиях, так и в мелодическом развертывании тем.

С точки зрения соотношения фортепиано и оркестра, начало *Концерта* утверждает лидирующую роль солиста, но лидерство это — неброское, ненавязчивое. Порученная фортепиано тема лишена виртуозности и излагается в простой фактуре, в среднем регистре, в основном в пределах *p – mf*. Оркестровая партия также отличается скромностью фактурного решения, выполняя чисто аккомпанирующую роль. В целом главная партия как бы содержит в себе энергию сжатой пружины, которая готова вот-вот развернуться, и этот процесс «высвобождения энергии» начинается уже в последнем четырехтакте, где тема проводится в виде пяти- и шестизвучных аккордов на *fcrescendo*. Здесь лейтмотив-бэтута впервые проявляет себя как переключатель «событий» на границе разделов формы.

Связующая партия строится на новом тематическом материале. Тема, бесстрастно-механически «вышагивающая» четвертными и половинными нотами, звучит сначала в оркестре, а затем у фортепиано, в сочетании с оркестровым контрапунктом. Арпеджированные переборы в партии фортепиано вызывают ассоциации с фактурой аккомпанемента, типичной для романса или ноктюрна. Фактурное оформление раздела включает еще несколько элементов: хоральные аккорды и сигнально-фанфарные реплики медных духовых, токатно-этюдные фигурации фортепиано, трелеобразные репетиции, синкопированные «перезвоны». Некоторые из них сыграют важную роль в последующем развертывании музыкального материала.

Постепенное нарастание звучности приводит к кульминационному «плато», триольное движение которого обрывается резкими аккордовыми ударами. Вступающая после этого по-

бочная партия по характеру музыки резко контрастирует с предыдущими разделами. Ее зачин, отличающийся капризной прихотливостью мелодической линии и ритмического рисунка, несет в себе одновременно черты мазурки и вальса:

Пример 2.

I часть, тема побочной партии

В начале побочной партии впервые протяженный участок звучания отдан оркестру. В первом разделе преобладают деревянные духовые и струнные инструменты, второй (ц. 9) представляет собой хорал трех тромбонов, сопровождаемый затаенной поступью низких струнных и литавр. В третьем — варьированной репризе — на смену оркестру приходит фортепиано соло, которое выступает со своей версией темы, обыгрывая ее характерные детали: мелодический излом, пассажи шестнадцатыми, триоли, пунктирный ритм. В новой трактовке образ побочной партии приобретает еще более капризный характер, усиливающийся за счет частых перепадов громкостной динамики.

Полифонический диалог флейты и кларнета (ц. 11) начинает заключительную партию, развивающую материал побочной. Далее происходит «модуляция» в сферу моторики, подключается фортепиано, расширяется оркестровый состав, повышаются регистр и уровень громкости — и в момент наивысшего накала вступает центральный раздел сонатной формы, сочетающий черты разработки и эпизода. В маршевом скандировании грузных оркестровых аккордов улавливается контур лейтмотива-бэтуты, который и в данном случае появляется на грани частей формы:

Пример 3.

I часть, начало разработки

Разработка-эпизод тематически довольно слабо связана с экспозицией. Первый раздел (ц. 14–19), построенный на интенсивном противоборстве фортепиано и оркестра, основан преимущественно на фигурациях скерцозно-токатного плана, для него характерны разнообразные полифонические переключки, частая смена метра (4/4, 3/4, 2/4, 5/8, 7/8), фактуры, оркестровых красок, динамических планов. Во втором разделе (ц. 20–21) в партии оркестра появляются связанные мелодические образования, среди которых выделяется новая тема — вальсовая кантилена струнной группы (пример 4). В партии фортепиано, напротив, наступает апогей токатно-фигуративного движения на основе трелеобразных репетиций, а также «барабанной» ритмоформулы  $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ , которой предстоит сыграть важную роль в финале концерта.

Пример 4.

I часть, разработка

Мощное динамическое нарастание подводит к началу репризы, представляющей собой конспективный и очень вольный «пересказ» содержания экспозиции. Главная и побочно-заключительная партии сжаты в ней до размеров мини-построений, излагающих материал с существенными вариационными изменениями и в другом инструментальном воплощении, а связующая партия отсутствует вовсе. Как бы компенсируя подобную «легковесность» репризы, следующая за ней кода отличается значительной протяженностью и интенсивностью развития. Она соединяет в себе черты заключительного и развивающего разделов, возмещая таким образом, с одной стороны, отсутствие в сонатной форме полноценной разработки, а с другой — пропуск связующей партии в репризе. Кода, начинающаяся с лейтмотива-бэтуты, развивает интонационные и фактурные элементы из разных разделов сонатной формы. В самом конце на *ff* фортепиано еще раз провозглашает лейтмотив-бэтуту.

II часть (*Lento*) — лирическое интермеццо, контрастно оттеняющее активную действенность крайних частей цикла. Впрочем, музыку части нельзя назвать абсолютно безмятежной, в ней порой слышны отголоски былых коллизий, вносящие в образное развитие драматические черты и приводящие к яркой кульминации.

Архитектоническую основу *Lento* составляет сложная трехчастная форма со средней частью типа эпизода и сокращенной репризой:

Разделы формы	A			B	A <sub>1</sub>	Кода
Тематическое содержание	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a</i> <sub>1</sub>	<i>c</i>	<i>a</i> <sub>2</sub> Микрокаденция	<i>d</i>
Цифры	[28]	29	30	31-32	32, т.5 – 33	34
Кол-во тактов	12	31	5	16	20	14

Первый раздел, изложенный в простой трехчастной форме (*a b a*<sub>1</sub>), начинается мелодией флейты, носящей пасторальный характер. Вместе с тем, безыскусно-повествовательный тон музыки обнаруживает внутреннюю противоречивость благодаря синкопированному ритму, напоминающему о лейтмотиве-бэтуте, а также хроматическому аккордовому фону, как бы «взламывающему» изнутри диатоническую простоту темы:

Пример 5.

II часть, начало

The musical score for Example 5 consists of two staves. The top staff is for Fl. solo, starting with a piano (*p*) dynamic and moving to mezzo-piano (*mp*). The bottom staff is for the Orchestra (Orch.), specifically Violins (V-ni) *con sord*, starting piano (*p*) and moving to mezzo-piano (*mp*). The key signature is D minor and the time signature is 4/4.

После напряженных хроматизмов свежо воспринимается простое трезвучие *d-moll*, которым начинается достаточно развернутый сольный эпизод фортепиано (*b*). Хоральная фактура, колокольные басы, неспешное, размеренное движение целыми и половинными длительностями чередуются с более подвижными мелодическими ходами:

Пример 6.

II часть

The musical score for Example 6 is for Piano. It begins at measure 29 with a pianissimo (*pp*) dynamic. The score shows complex chordal textures and melodic lines in both hands, including triplets and accents.

Постепенное повышение регистра и усиление громкости подводят к местной кульминации, построенной на скандировании синкопированных аккордов (конец ц. 29), после чего следует сжатая до пяти тактов реприза *a*<sub>1</sub>, где альты и виолончели в октаву ведут мелодический вариант начального флейтового наигрыша. Впрочем, вскоре течение «событий» нарушается появлением лейтмотива-бэтуты, который направляет развитие в сторону активных действий, разворачивающихся в следующем разделе.

Центральный эпизод *C* — скромный по масштабам, но весьма насыщенный по материалу раздел, в котором фортепиано и оркестр вступают в непосредственное взаимодействие. В первой фазе (ц. 31) тематическое лидерство принадлежит оркестру, фортепиано же поддерживает его хоральными аккордами и октавной басовой линией. Во второй фазе (3 т. до ц. 32) партия фортепиано активизируется, при этом в ней появляются элементы, напоминающие о побочной теме I части. С первой частью перекликаются также фанфарный призыв и синкопированные элементы лейтмотива-бэтуты, изложенные в оркестре, — таким образом реализуется одна из тематических реминисценций, связывающих между собой разные части цикла.

Краткий динамический взлет приводит к началу варьированной репризы (ц. 32, т. 5). На фоне нисходящих арпеджированных пассажей фортепиано низкие струнные в октаву ведут выразительную мелодию, начальные интонации которой родственны первой теме *Lento*. Вместе с тем, это — фактически новое мелодическое образование, рождающее лишь самые общие ассоциации с флейтовым наигрышем. Поступательное движение к очередной кульминации завершается резким звуковым обрывом, после чего следует микрокаденция фортепиано (ц. 33, т. 5). Из высокого регистра глубоко в басы низвергаются извилистые секстольные пассажи, вслед за которыми на фоне басовой «колокольной» педали, как щемящий зов, повторяется нисходящая терция *g – e* — отзвук начального флейтового соло.

Кода не выходит за рамки общей стилистики и образности *Lento*, хотя и построена на новом материале: на фоне хора струнных в ней разворачивается задумчиво-отстраненная мелодия кларнета, которая появится еще раз в финале цикла:

Пример 7.

I часть, начало разработки



Данное построение перерастает в связку, подводящую к финальной части концерта: на фоне мягких аккордов валторн в высоком регистре чуть слышным колокольчиком вступает фортепиано (ц. 35). Постепенно ускоряется темп, устанавливается шестидольная ритмическая пульсация — и в партии фортепиано начинается главная тема.

Финал написан в индивидуально трактованной сонатной форме. Оригинальность ее состоит, прежде всего, в нетрадиционном решении репризы, которая не только сильно усечена по сравнению с экспозицией, но и совмещена с каденцией солиста, где материал экспозиции подан в трансформированном виде. Помимо этого, в разработочный раздел вводится новый материал, в том числе видоизмененная тема из коды *Lento*:

	Экспозиция				Разработка + Эпизод (тема из коды II-й части)					Реприза Каденция		Кода	
	ГП	СП	ПП	ЗП	ПП	ПП	Эп.	ГП	ПП				
Цифры	35-36	37-38	39	40	41	42-43	44-45	46-55	56-58	59	60	61	62-64
Кол-во тт.	18	23	8	10	10	14	21	67	24	19	16	5	17
Тем. сод.	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>e</i>	<i>c</i> <sub>1</sub>	<i>f</i>	<i>c</i> <sub>2</sub>	<i>g</i>	<i>a</i> <sub>1</sub>	<i>c</i> <sub>1</sub>	<i>h</i>	<i>h</i> <sub>1</sub>

Основные темы экспозиции представляют различные оттенки скерцозно-танцевальной образности: от «немного угловатой, добродушной танцевальности в главной партии» до «изящной полетности — с дозой озорного лукавства — в побочной» [2, с. 185]. Впрочем, образная палитра финала не ограничивается скерцозностью: в процессе развития музыка изрядно отдаляется от исходной образной сферы, доходя порой до высокого уровня драматического накала.


Тема главной партии не отличается особой мелодической выразительностью, ее главное качество — танцевальная моторность, в обеспечении которой решающая роль принадлежит метроритму. Характером ритмики и полифоническим складом изложения эта тема напоминает жиги, венчающие сюитные циклы барокко, в то же время воскрешая в памяти скерцозно-токатные части инструментальных циклов Д. Шостаковича:

Пример 8.

III часть, главная партия



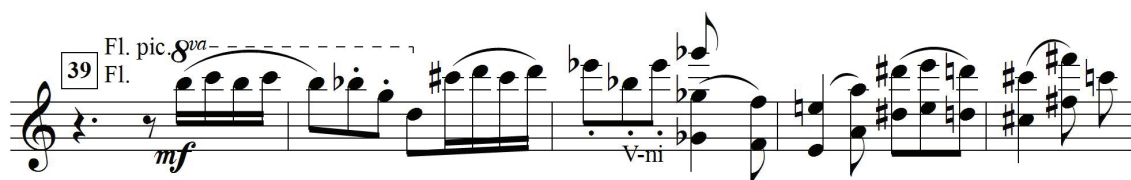


Небольшой оркестровый «отыгрыш», завершающий главную партию, подводит к началу связующей. Новый раздел включает в себя фактурно-тематические образования, которые, с одной стороны, напоминают о музыке I части концерта, а с другой — прокладывают «мостик» к побочной теме. Здесь появляются важные для последующего развития элементы, которые зародились еще в недрах эпизода из I части концерта и которые станут основой разработки и репризы-каденции: это трелеобразные репетиции и фактурные ячейки, построенные на «барабанном» ритме: .


В побочной партии лидирует оркестр. Грациозно «порхающую» вальсообразную тему ведут в октаву три флейты, затем скрипки:

Пример 9.

III часть, побочная партия



Заключительная партия, построенная на новом материале, в то же время синтезирует основные фактурно-ритмические особенности предшествующих разделов, придавая им новый динамический импульс. Партия фортепиано, насыщенная бурными пассажами, отличается ритмической напористостью, а постоянная смена метра создает ощущение импровизационности музыкального высказывания. В рамках данного раздела происходит интенсивное накопление энергии, которое приводит к кульминации, захватывающей начало разработки-эпизода.

В значительном по масштабам центральном разделе происходит интенсивная интонационная и ритмическая трансформация элементов экспозиции, на основе которых возникают новые тематические образования. После небольшого оркестрового вступления (ц. 41) между солистом и оркестром разворачивается полифоническая игра на материале побочной партии: здесь имитационно обыгрываются трелеобразная фактурная ячейка и ритмоформула . Затем оркестр берет на себя тематическую функцию, излагая новую тему вальсового характера, которую в унисон ведут фаготы и виолончели, сопровождаемые духовыми, альтами и малым барабаном (ц. 45), а также редкими репликами фортепиано. Напряжение постепенно возрастает, приводя к бурной фактурно-динамической кульминации (ц. 49).

Динамическое нагнетание с подключением медных духовых и ударных, с интенсивным использованием пианистической техники «крупного штриха» приводит к главной кульминации финала, которая одновременно является генеральной кульминацией всего цикла. Здесь, на стыке разработки и репризы (ц. 56), наступает резкий перелом в драматургическом развитии, связанный с вторжением контрастного тематического материала. Кардинально меняется характер изложения: умолкает фортепиано, устанавливается размер 4/4, расширяется ритмическое движение — и в оркестре появляется мелодия, впервые прозвучавшая в партии кларнета в коде Lento. В финале цикла она лишена своей спокойной созерцательности, приобретает широкий размах и яркий динамический тонус, чему способствует и ее инструментальное

«одевание» (в изложении мелодии задействованы деревянные духовые и струнные, в сопровождении — вся медная группа). К концу построения оркестровая фактура постепенно разрежается, снижается уровень громкости, замедляется темп, восстанавливается основной размер 6/8, и, как это часто бывает в классических концертах, оркестр «застывает» на созвучии, дающем настройку солирующему инструменту (звуки аккорда при этом складываются во вполне классический кадансовый квартсекстаккорд тональности g-moll с добавочным тоном a).

Соло фортепиано (ц. 59, Quasi cadenza ad libitum), представляя собой каденцию солиста, выполняет одновременно функцию репризы сонатной формы. В этом разделе, как в калейдоскопе, в свободной последовательности мелькают тематические элементы из всех разделов части, среди которых наибольшей активностью отличаются барабанные ритмы и трелеобразные репетиции из связующе-побочного комплекса, зародившиеся еще в I части концерта. Таким образом, можно сказать, что каденция приобретает синтезирующее значение, связывая финал с началом цикла единой тематической линией.

В небольшой коде энергичной мелодической фразе четырех валторн отвечает труба *con sordino*. Напряжение спало, но борьба не окончена, откуда-то издалека доносятся ее отголоски, и лишь монотонная секундовая речитация фортепиано — то ли горестное причитание, то ли звон одинокого колокола — слышна в тревожной тишине.

Концерт завершается своеобразным эпилогом, в котором вновь появляется главная тема первой части. Лейтмотив-бэтута утратил здесь свою напористую танцевальность, обнаруживая глубинное родство с сопровождающей его в партии фортепиано остинатной секундовой речитацией, отмеченной печатью трагизма. Восходящее *agreggiato* фортепиано создает буквально зримый образ отрыва от земли. И, как бы воспарив над затихающими аккордами скрипок и альтов *con sordini*, в партии фортепиано в последний раз появляется главный мотив. Он звучит в высочайшем регистре, постепенно теряя очертания, как бы тая в закрывающей его контуры дымке:

Пример 10.

III часть, кода

The image shows a musical score for Example 10, consisting of two staves: Piano and Orchestral (Orch.). The Piano part is in G minor (two flats) and 4/4 time. It begins at measure 64, marked with a box containing '64' and an octave sign '8<sup>va</sup>'. The piano part features a melodic line with eighth notes and quarter notes, moving upwards. The Orchestral part includes strings (V-ni con sord., V-le) and woodwinds. The strings play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The tempo is marked 'calando'. The score ends with a final cadence.

Подводя итоги проведенного анализа *Концерта для фортепиано с оркестром* Соломона Лобеля, акцентируем некоторые моменты, которые представляются важными как для характеристики данного сочинения, так и для перспективы дальнейшего изучения творчества композитора.

1. Концерт охватывает широкий круг образов, воплощение которых связано с жанровой многоплановостью тематизма. Здесь нашли отражение характерные особенности разнообразных жанров инструментального и вокального происхождения: бэтуты, марша, *lamento*, вальса, мазурки, ноктюрна, хорала, пасторального наигрыша, этюда, скерцо, токкаты, жиги, речитации. Большое значение имеют различные приемы, способствующие передаче драматических коллизий: напряженные подходы к кульминациям, сигнально-фанфарные и маршевые элементы, символизирующие «батальные сцены», и др. Подобная многоплановость образно-жанровых сфер, сопряженная с обилием тематического материала, придает *Концерту* черты музыкальной эпопеи, представляющей панорамный охват жизненных явлений.

2. Ясность жанровых ассоциаций облегчает восприятие достаточно сложного музыкального языка концерта, характер которого определяют хроматическая насыщенность мелодических образований, диссонантность аккордовых созвучий и контрапунктического сочетания мелодических линий. Диссонирующее качество вертикали соответствующим образом воздействует на восприятие тонального плана сочинения. Музыка концерта трудно назвать атональной, но при этом невозможно назвать и тональной в строгом смысле слова. Наличие в музыкальной ткани мажорных и минорных аккордов, которые могли бы стать ориентирами в определении тональности, почти повсеместно затушевывается введением в вертикаль диссонирующих звуков и созвучий, разрушающих эти ориентиры. Такие примеры, как главная партия III ч., в которой более или менее явно проступают черты одноименного до мажоро-минора, обогащенного за счет хроматизмов и аккордики других тональностей (см. пример 8), достаточно редки. Впрочем, гармонический и, шире, музыкальный язык концерта заслуживает более пристального внимания и может стать темой отдельного исследования.
3. В тематическом строении концерта С. Лобеля сплавлены воедино, с одной стороны, тенденция к экспозиционности, а с другой — интенсивность разработочных процессов и стремление к постоянному вариационному преобразованию. Результатом явилось произведение, отличающееся щедрой многотемностью, сквозным током музыкальной энергии и непредсказуемостью тематического развития. Непрерывность обновления материала в определенной мере преодолевается за счет репризности, а также с помощью лейтмотивных арок и тематических реминисценций. Особую роль в плане скрепления конструкции цикла играет главная тема I части, интонационно-ритмические, жанровые и конструктивные качества которой во многом определяют композиционно-драматургический профиль всего произведения. Ее начальный элемент в характере танца бэтута выполняет функцию лейтмотива, пронизывающего весь цикл и появляющегося в ключевые моменты развития «действия».
5. Сложный и объемный художественный замысел воплотился в оригинальной композиционно-драматургической конструкции, сочетающей в себе традиционность форм с преодолением канонов. Важнейшие факторы, подтверждающие данный тезис:

#### Следование канону

- Трехчастный цикл с типичным для классико-романтической модели концерта темповым и образным соотношением частей.
- Использование внутри цикла традиционных репризных форм:
  - простой трехчастной (ГП I ч., ПП I ч., раздел А II ч.);
  - сложной трехчастной (II ч.);
  - сонатной (I ч., III ч.).

#### Преодоление канона

- Объединение второй части и финала приемом *attacca*, сообщающее циклу черты двухчастной композиции.
- Особая трактовка реприз:
  - крайнее сжатие, порой с усечением отдельных разделов (пропуск СП в репризе сонатной формы I ч.);
  - сжатие с совмещением функций (реприза-каденция в сонатной форме III ч.);
  - подача материала экспозиции в сильно трансформированном виде (в некоторых случаях о наличии репризы можно судить лишь по отдельным, косвенным признакам);
  - введение в репризу нового материала.

Фортепианный концерт достойно венчает творчество С. Лобеля. Вобрав в себя характерные особенности его стиля — театральную яркость образов, напряженность тематического развития, нестандартность композиционных решений, — произведение стало новым этапом на пути поисков в области содержания, формы и музыкального языка. В сочетании мудрой простоты и новаторской смелости чувствуется рука зрелого Мастера, который, без сомнения,



продвинулся бы дальше в избранном направлении художественных поисков, если бы трагический уход не оборвал его земной путь.

### Библиографические ссылки

1. *Инструментальный концерт в творчестве композиторов Советской Молдавии*: Методическая разработка по курсу «История молдавской музыки». Сост.: Абрамова Э. А. Кишинев: КГУ, 1988.
2. КЛЕТНИЧ, Е. С. Соломон Лобель. В: Клетнич Е. С. *Очерки о советских молдавских композиторах*. Кишинев: Литература артистикэ, 1984. С. 140–187.
3. МИРОНЕНКО, Е. *Композиторское творчество Республики Молдова на рубеже XX-XXI веков (инструментальные жанры, музыкальный театр)*. Chișinău: Primex-Com, 2014.
4. РААБЕН, Л. Концерт. В: *Музыкальная энциклопедия*, т. 2. Москва: Советская энциклопедия, 1974. Стб. 924–925.
5. MIRONENCO, E. Concertul instrumental în creația componistică din Moldova. В: *Arta muzicală din Republica Moldova. Istorie și modernitate*. Chișinău: Grafema Libris, 2009. С. 703–732.

## RAPSODIA PENTRU CLARINET ȘI PIAN DE CLAUDE DEBUSSY ÎN LUMINA EVOLUȚIEI GENULUI DE RAPSODIE

### RHAPSODY FOR CLARINET AND PIANO BY CLAUDE DEBUSSY IN THE LIGHT OF THE EVOLUTION OF THE RHAPSODY GENRE

ANGELA ROJNOVEANU,

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

*Articolul de față este dedicat analizei Rapsodiei pentru clarinet și pian de Claude Debussy, care nu și-a pierdut actualitatea și în zilele noastre. Autoarea abordează problemele tematismului și arhitectonicii opusului, precum și unele aspecte ale limbajului muzical. De asemenea, în articol se acordă o atenție deosebită evoluției genului de rapsodie.*

**Cuvinte-cheie:** Claude Debussy, rapsodia, clarinet, gen muzical, formă, limbaj muzical, compozitori romantici.

*This article presents an analysis of the Rhapsody for clarinet and piano by Claude Debussy which still presents great interest for musicians nowadays. The author analyzes the problems of theme and architectonics of the opus as well as other aspects of musical language. Special attention is paid to the evolution of the rhapsody genre.*

**Keywords:** Claude Debussy, rhapsody, clarinet, musical genre, musical form, musical language, romantic composers.

Aflându-se printre puținele fenomene artistice ale lumii moderne ce își au originea în antichitate, rapsodia, din punct de vedere noțional, reprezintă o varietate de percepții și sensuri, aplicabile atât la stări de spirit, activitate artistică, cât și la creație muzicală. Rapsodia este situată în ierarhia genurilor muzicale pe unul dintre eșaloanele intermediare – între genul academic și cel folcloric. Această înțelegere și tratare este cauzată de geneza și evoluția genului: primele informații despre rapsodie se referă la cultura Greciei antice, când rapsodia era cunoscută ca piesă muzical-literară, ce făcea parte din repertoriul artistului ambulant sincretic, numit rapsod. Compozițiile sintetice alcătuite și promovate de rapsozi erau de natură epică, inspirate de textele epopoilor eroice (multe dintre care prezentau răstălmăcirile eposului homeric) și erau recitate într-o manieră melodioasă.

În muzicologia rusă se remarcă prezența în rapsodia antică a dimensiunilor vocală și instrumentală, găsim referințe la utilizarea unui acompaniament la instrumentele cu corzi de epocă – lira, chifara [1, p. 540]. Muzicologia occidentală indică absența acompaniamentului instrumental, definind rapsodia antică ca „poezie epică care se interpreta declamându-se fără acompaniament instrumental” [2, p. 254].

1 Aici și mai departe traducerea ne aparțin.

Chiar dacă concepția modernă asupra fenomenului de rapsodie se delimitează de concepția antică asupra lui, ca gen muzical rapsodia și-a conservat nu doar titulatura. Ea a păstrat principiile compoziționale și ale limbajului, specifice genului sincretic antic. Ca să demonstrăm acest lucru facem o referință la etimologia termenului rapsodia (fr. rapsodie; engl. Rhapsody; germ. Rhapsodie, it. rapsodia): cuvântul grecesc rhapsodos are la bază două cuvinte – rhapso (Ραψώ) – a coase, odos – cântece, poeme și exprimă „unirea”, coeziunea a câtorva cântece (poeme), fragmente muzical-poetice. În acest fel etimologia termenului antic ne orientează spre principiul joncțional, de succesiune a mai multor episoade muzicale, principiu caracteristic pentru compoziția rapsodiei ca piesă instrumentală din perioada romantică.

Un al doilea principiu se referă la rapsodie ca gen secundar față de sursele populare (strofele din poezia epică, în cazul rapsodiei antice, și melodiile folclorice, în cazul rapsodiei din epoca romantică) utilizate ca gen primar pentru alcătuirea ei. Al treilea principiu se referă la prezența elementului epic, ce s-a păstrat și în rapsodia muzicală din perioada modernă sub formă de introduceri sau incursiuni de liberă exprimare, un fel de “recitativ” ad libitum, amensural și cu proprietățile unui discurs de virtuozitate instrumentală.

Sub aspect istoric rapsodia a suportat o evoluție multimilenară, schimbându-și conceptul, însă păstrându-și acele principii de care am vorbit mai sus. Astfel, termenul de rapsodie a reapărut în istoria artei europene prin sec.XVI, denotând nu doar poemele epice antice, ci și o compilație de lucrări literare sau culegere din diverse scrieri, mai târziu sugerând și o efuziune de sentimente și simțiri, deci treptat fiind asimilată de estetica romantismului timpuriu.

În sec.XVIII apar primele rapsodii muzicale ca gen vocal cu acompaniament de clavier pe textele poezilor nemți și englezi romantici Klopstock, Gerstenberg, Herder. Astfel, în anul 1786 a fost editată la Stuttgart culegerea în câteva volume a compozitorului, poetului, organistului german Christian Friedrich Daniel Schubart intitulată Rapsodii muzicale (Musicalische Rhapsodien), în care liedurile se intercalau cu câteva piese pentru clavier solo în genurile baroc, precum menuet, rondo etc. O perioadă de timp rapsodia continua să fie considerată un gen sintetic miniatural, treptat delimitându-se de soriginea sa literar-poetică ca și alte genuri de miniatură muzicală romantică, precum noveleta, sonetul, romanța, elegia etc.

Conform surselor muzicologice, primele rapsodii pentru pian solo, cunoscute în zilele de astăzi, sunt datate cu anul 1802 de compozitorul german Wenzel Robert von Gallenberg. În anul 1810 trei rapsodii pentru pian au fost scrise de compozitorul ceh Václav Jan Křtitel *Tomášek*. Despre rapsodiile lui *Tomášek* muzicologii scriu ca despre lucrările ce au influențat o întreagă serie de rapsodii pentru pian din prima jumătate a sec. XIX. Muzicologul englez John Rink menționează utilizarea unei structuri tripartite cu secțiunea de mijloc contrastantă. „Rapsodiile lui *Tomášek* transmiteau caracterul plin de pasiune, agitație cu care se asocia de obicei acest gen, la fel ca și stările visătoare sau elegice, iar spiritul improvizatoric deseori modela, crea forma muzicii” [3, p. 33].

La începutul sec. XIX mai mulți pianiști-virtuozi în vogă, precum cehii Ignaz Moscheles, Alexander Dreyschock, compozitorul austriac Ignaz Joseph Ritter von Seyfried compuneau piese pentru pian intitulate rapsodii ca muzică de salon, predestinată executării de către amatori, însă treptat în ele pătrundeau elemente de virtuozitate instrumentală. În acest fel se producea trecerea genului de rapsodie din saloanele aristocratice, de la nivelul de Hausmusik (muzică de salon) spre genul de concert. Rapsodiile muzicale de la sfârșitul sec. XVIII – începutul sec. XIX sunt un gen tranzitoriu, o generare de la genul sintetic de lied spre genul miniatural instrumental de salon (cameră) și ulterior spre rapsodia concertantă lisztiană.

Prin 19 rapsodii ungare pentru pian, compuse între anii 1847-1885, F.Liszt a adus genul de rapsodie în cadrul profesionist solistic concertant și simfonic, pe larg cultivat în a doua jumătate a sec. XIX de către compozitorii romantici și postromantici asociat cu câteva aspecte importante. Ne referim aici, în primul rând, la apartenența la o sursă folclorică națională (maghiară, spaniolă, slovacă, română etc.), baza tematică izvorâtă din melodii populare utilizate ca citate sau spectru armonic-intonativ.

Am remarca aici tratarea rapsodiei ca unul dintre genurile muzicale romantice în care elementul folcloric este obligatoriu, sudarea între cultura academică și cultura lăutărească constituind elementul primordial. De aici rezultă prezența discursului epic, legat de incursiunile muzicanților populari, de arta lor improvizatorică. Este potrivit pentru „unirea” mai multor melodii și dansuri folclorice principiul compozițional al genului de rapsodie – principiul de potpuriu, o structură de liberă desfășurare a episoadelor contrastante.

După Franz Liszt în acest gen au scris mulți compozitori romantici, reprezentanți ai școlilor naționale, extinzându-l în cadrul simfonic, orchestral. Compozitorul francez Edouard Lalo a scris Rapsodia norvegiană, Antonin Dvorak este autorul a trei Rapsodii slave, Maurice Ravel a compus Rapsodia spaniolă, George Enescu a creat două Rapsodii române. Rapsodia orchestrală a fost cultivată de autori ai școlilor componistice romantice din mai multe țări: Isaac Albeniz, Emmanuel Chabrier, Vaughan Williams, Leos Janacek, Aleksandr Glazunov, Camille Saint-Saens, Frederic Delius ș.a. Printre rapsodiile orchestrale amintim numeroase compoziții create de maeștri români, printre care Marțian Negrea, Paul Constantinescu, Constantin Bobescu, Zeno Vancea ș.a.

Genul de rapsodie a fost abordat și de muzicienii din Republica Moldova. Amintim în acest sens de Rapsodia moldovenească de Eugeniu Coca, Rapsodia pentru vioară, două pian și instrumente de percuție a lui Vasile Zagorschi, Rapsodia pentru orchestră de Alexandr Mulear, Rapsodia pentru vioară, violoncel și pian de Liviu Știrbu, precum și Rapsodia-concert pentru pian și orchestră a lui Ghenadie Ciobanu, Poem-rapsodie pentru orchestră de Valerii Poleacov, Concert-rapsodie pentru pian și orchestra de coarde de Vladimir Rotaru.

În muzica sec. XX rapsodia se aliniaza la genurile ce impun formula de solist cu orchestră, accentuând momentul de liberă exprimare a discursului, bazarea pe citarea și varierea unei sau mai multor melodii, prezența solistului ca făuritor al aspectului improvizatoric. În creația lui Bela Bartók găsim Rapsodia pentru pian și orchestră și două Rapsodii pentru violoncel și pian. Este celebră lucrarea lui Serghei Rahmaninov Rapsodia pe o temă de Paganini pentru pian și orchestră; George Gershwin a scris populara Rhapsody in blue pentru pian și orchestră. Compozitorul român Emanuel Elenescu a creat Rapsodia română pentru violoncel și orchestră.

În această cantitate de rapsodii create de autori celebri din diferite țări și concepute ca un gen cu o deschidere spre o percepție muzicală mai puțin elevată și evoluată, am remarca prezența unei concepții de excepție aparținând lui J.Brahms în cele două Rapsodii pentru pian op.79 și Rapsodia op.119 nr.4. Compozitorul tratează rapsodia ca un gen de miniatură romantică instrumentală de proporții, alcătuit din mai multe episoade, în care prevalează imaginile tumultuoase, eroico-epice sau dramatice, alternând cu imagini lirice. Aceste compoziții brahmsiene se încadrează în forme cu repriză (de regulă, tripartite) sau cu elemente de rondo și se aliniaza alături de genul de baladă sau noveletă, continuând în acest fel conceptul romantic timpuriu, prelisztian al genului de rapsodie.

*Sub același aspect apare rapsodia în creația lui Claude Debussy, pe care o vom analiza în continuare.*

Compusă la sfârșitul anului 1909 și intitulată de C.Debussy *La premier Rhapsodie pour Clarinette en si bemol*, piesa a fost inițial concepută de compozitor cu acompaniament de pian. Însă peste un an, în 1910, autorul își revizuieste lucrarea și o transcrie pentru o formulă orchestrală, schimbând rolurile funcționale, fapt ce se manifestă în noul titlu al lucrării – *La premier Rhapsodie pour Orchestre avec Clarinette principale en si bemol*. În acest fel C.Debussy a lansat această piesă în două ipostaze interpretative, dar și în două formule conceptuale – una aparținând repertoriului solistic-cameral cu formula de duo cu pian și cealaltă se referă la genul orchestral-sinfonic cu clarinet solo<sup>2</sup>.

Crearea *Rapsodiei* lui C.Debussy a fost impulsionată de participarea compozitorului pe parcursul a doi ani în calitate de membru al Consiliului superior la examenele de licență a studenților-sufletori

2 Aici am remarca practica creării lucrărilor orchestrale cu instrumente solistice la începutul sec. XX, cum este poemul simfonic de Richard Strauss *Don Quijote* scris pentru orchestra simfonică și violoncel solo sau *Rapsodia pe o temă de Paganini* pentru pian și orchestra simfonică a lui Serghei Rahmaninov.

la Conservatorul Național de Muzică din Paris. Activitatea respectivă a provocat imaginația creatoare a lui C. Debussy la compunerea a două creații predestinate clarinetului – pe lângă rapsodie a mai fost scrisă anterior *Petite piece (Mica piesă)* pentru clarinet, ce a fost o lucrare obligatorie la examenul de licență. În acest fel autorul a creat *Rhapsodie* în primul rând cu scopul de a lărgi repertoriul didactic, de a-i impulsiona pe tinerii muzicieni spre abordarea unui nou limbaj muzical.

Sub aspectul stilisticii debussyste, opusul se înscrie printre lucrările caracteristice pentru perioada maturității, se apropie de limbajul *Preludiilor* pentru pian solo. Primul caiet de preludii a fost terminat în anul 1910, în același an cu piesa pentru clarinet. Se știe că în perioada respectivă stilul compozitorului tinde spre o claritate, renunțare la aglomerări sonore, spre o mai multă melodicitate și precizie sintactică. În literatura muzicologică se vorbește despre o treptată clasicizare a limbajului muzical debussyst în acești ani. După cum remarca muzicologul român Romeo Alexandrescu, autorul monografiei dedicate vieții și operei marelui compozitor impresionist, în perioada respectivă de timp „Debussy era tot mai ponderat, mai puțin distrugător de vechi condiții de exprimare, tot mai puțin legat de sectoarele turbure ale curentelor literare și artistice, și mai vădit îndreptat spre sursele vieții din jur și spre spiritul tradițiilor sănătoase ale clasicismului” [4, p.67].

În acest sens *Rapsodia* pentru clarinet și pian a lui C. Debussy este o creație instrumentală, în care se resimt influențele din perioada creării *L'après-midi d'un faun*, dar se întrevăd și particularitățile stilistice ale creației debussyste târzii. Muzicologul Iu. Kremliov remarcă prezența în muzica acestui opus a multor momente de „magie sonoră fermecătoare a lui Debussy” [5, p.611].

Adresându-se genului de rapsodie, compozitorul alege o structură sintactică liberă, alcătuită prin joncțiunea mai multor articulații cu diferit caracter. Mai puțin se resimte în piesă izvorul folcloric specific pentru genul de rapsodie. În acest sens, după cum am menționat mai sus, autorul urmează tradiția brahmsiană în abordarea genului de rapsodie. Astfel, în lucrarea sa C. Debussy utilizează o structură sintactică de esență liberă, însă nu neglijează reexpozițiile și revenirile tematice, care, în fluidic discurs debussyst, sunt supuse modificărilor și metamorfozelor.

Piesa se deschide cu o introducere, în care clarinetul expune o melodie de natură improvizatorică, amintind de tema Preludiului *L'après-midi d'un faun*. Pianul are rolul de a colora acest monolog visător și totodată capricios prin mijloacele unei subtile palete armonice și dinamice.

Discursul debutează cu repetarea triplă a sunetului *fa* la o distanță de octavă și o parțială completare a intervalului prin mișcarea cromatică descendentă spre sunetul *do*, astfel alcătuiind un acord de cvartă. Schimbările în rapoartele sonore se produc abia perceptibil, prin jocul modal al treptelor IV (do-bemol) și VI (mi-bemol) ale tonalității Sol-bemol major. Nuanțele dinamice, susținute la nivel de *pianissimo*, oscilează prin mici creșteri sau descreșteri, remarcate cu minuțiozitate de autor. Astfel, chiar din primele sunete se stabilește o gradație subtilă a nuanțelor dinamice, pornind cu sonorități suave, mate, ce redau imagini misterioase.

Caracterizând elementele tematice ale rapsodiei, am remarca linia melodică din prima articulație (măs.9-21). Ambitusul ei larg, varietatea desenului ritmic, cât și desfășurarea pe un acompaniament de figurații egale, cu diferite transformări armonice îi conferă un caracter liric, pătrunzător și dezinvolt. Acompaniamentul pianului este compus din figurații în triolette, creând sonorități vibrante, ca un ușor legănat.

Tema a doua (măs.21-30) aduce un vădit contrast odată cu schimbarea tonalității (Re major) și precipitarea discursului prin mărirea tempoului (*poco mosso*) și a nuanței dinamice (*piano*). Melodia la clarinet se grefează pe sunetele trisonului fa-diez minor într-un ritm punctat. Mișcarea cromatică din bas constituie o linie melodică relevantă. Această articulație se încheie cu un element motivic ce aduce elementul ludic, burlesc și anticipează tema din secțiunea mediană a lucrării.

După un scurt monolog de virtuositate la clarinet solo și o revenire treptată la tempoul inițial și tonalitatea Sol-bemol major, are loc reexpunerea temei întâi, care suportă transformări în acompaniament. Pianul cântă pasaje în arpegii ce imită figurațiile pizzicato la harpă.

Compartimentul median al rapsodiei (măs.58-124) aduce o modificare-dinamizare prin elementele scherzate utilizate. Partea clarinetului este încărcată cu pasaje de virtuozitate. De remarcat este faptul că discursul are un caracter evolutiv și este întrepătruns de motivele din tema a doua (măs.76-80). În măsura 86 pianul intonează o idee muzicală în staccato ce se bazează pe suprapunerea a două secunde mari. Urmează fermato și reluarea motivului de scherzo, repartizat timbral între cele două instrumente.

Câteva acorduri accentuate (măs.90-93) la pian ne introduc într-o nouă fază, în care tema a doua este supusă unor transformări prin modificarea contextului armonic și factual. Situată între mai multe pasaje de virtuozitate la clarinet, motivele ei sunt implicate într-un discurs dinamic, evolutiv.

Reluarea temei de bază în tonalitatea inițială amintește de repriza formei de sonată. Dinamizarea acestei articulații are loc prin apariția figurii de tril în bas și a noii linii melodice la pian, ce contribuie la obținerea unei sonorități mai dense și consistente chiar în nuanța de *pianissimo*.

Toate temele în această reexpunere urmează una după alta în tonalitatea Sol-bemol major. Începând cu măs.158 se reia într-o variantă dinamizată tema a doua, iar repriza scherzoului (începând cu măs.169) constituie încheierea rapsodiei într-un iureș sonor plin de contraste dinamice și fluctuații armonice. Se atinge o strălucire sonoră cu mijloace minime fără a apela la supraîncărcări. Freneticul final solicită atât imaginația interpreților, cât și capacitatea lor de a crea mari și rapide fluctuații dinamice, impunând noi rafinamente în gradațiile sonore.

Această subtilitate a inventivității și a fanteziei creatoare exprimată în rafinamentul infinit al sonorității a fost remarcată de R.Alexandrescu: "O scriere bogat reînnoită și extrem de diversă în amănuntele ei structurale devenea vitală necesității de a transpune în sonorități de pian impresiile culese în mijlocul cetii, pe tărâmul mării printre corăbii cu pânzele fâlfâitoare, într-un colț de radioasă frumusețe de lângă Napoli, asistând la un joc de artificii, printre ape molcome în care se oglindesc imagini vii și unde se percep în tainițele auzului mii de mici zgomote ciudate. Pentru acestea toate și câte altele, pianul trebuia să-și găsească o infinitate de noi resurse. Trebuia imaginate noi zone de colorit și fine gradații sonore, noi subtilități de exprimare și un aproape neexplorat încă domeniu de figurare, sugestie și minuțiozitate ritmică" [4, p. 69].

Pentru a permite interpreților să recepționeze cât mai corect și profund mesajul scrierilor sale, C.Debussy a elaborat un spectru de indicații textuale, mult mai larg decât permitea vocabularul termenilor muzicali italieni. În *Rapsodie* se întâlnesc obișnuitele formule pentru indicarea tempoului și a schimbărilor lui (*un peu retenu, a tempo, perdendosi, le double plus vite*), a caracterului (*scherzando*), dar și indicații de formulare personală ca *reveusement lent; leger et harmonieux; expressif, un peu en dehors; delicatement; doux et penetrant*, ce permit interpreților să urmărească intențiile autorului și-i obligă să le execute.

Generalizând considerațiile făcute în urma analizei *Rapsodiei* pentru clarinet și pian de Claude Debussy, vom menționa că aici se îmbină structura liberă cu cea de repriză și variațională. În același timp, autorul integrează compoziția prin folosirea anticipărilor tematice și întrepătrunderii motivice. Spre exemplu, în expunerea temei a doua (măs. 31-36) în câteva măsuri tranzitorii cu caracter improvizatoric, se anticipează melodia scherzoului, iar compartimentul median al rapsodiei conține intonații preluate din tema a doua.

*Rapsodia* pentru clarinet și pian de C.Debussy, alături de rapsodiile brahmsiene pentru pian, este un exemplu de tratare netradițională a genului și a formei de rapsodie prin renunțarea la sursa folclorică, utilizarea limbajului și a formulelor intonative și structurale specifice muzicii academice.

### Referințe bibliografice

1. ГЕРЦМАН, Е. Репсод. В: *Музыкальная энциклопедия*, т.4. Москва, 1978.
2. Rapsody. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London, Oxford University Press, 1990. Vol.XV.
3. RINK J. Tomášek. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London, Oxford University Press, 1990. Vol. XIX.
4. ALEXANDRESCU, R. *Claude Debussy. Viața și opera*. București, 1962.
5. КРЕМЛЕВ, Ю. *Клод Дебюсси*. Москва, 1978.

## CREAȚII PENTRU PIANO-DUO DE CLAUDE DEBUSSY

## CREATIONS FOR PIANO-DUO BY CLAUDE DEBUSSY

IURIE MAHOVICI,

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

ANATOLIE LAPICUS,

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

*Lucrarea conține informații despre creațiile lui Claude Debussy, concepute pentru Piano-duo. Ele sunt structurate după următoarele criterii: creații pentru un pian la 4 mâini, creații pentru 2 pianе, transcrieri pentru aceste genuri ale creațiilor proprii și transcrieri ale creațiilor altor compozitori. Aportul științifico-metodic constă în faptul că pentru prima dată este concentrată informația integrală despre creația pentru Piano-duo a compozitorului francez Claude Debussy.*

**Cuvinte-cheie:** Claude Debussy, Piano-duo, creații pentru un pian la 4 mâini, creații pentru 2 pianе, transcrieri.

*The article contains data on Claude Debussy, works for piano duo. They are structured as pieces for piano (4 hands) pieces for 2 pianos, as well as transcriptions for above mentioned ensembles (based on own creations as well as pieces written by other composers).*

**Keywords:** Claude Debussy, piano duo, pieces for 4 hands, pieces for two pianos, transcriptions.

Anul 2012 a fost remarcat prin faptul că UNESCO a desemnat acest an drept Anul Claude Debussy, grație aniversării a 200 de ani de la nașterea marelui compozitor francez. Duetul pianistilor Anatolie Lopicus și Iurie Mahovici pe parcurs a 20 de ani de activitate concertistică de nenumărate ori a inclus în programele sale creații ale celebrului compozitor. În procesul de lucru asupra acestor creații muzicale a fost cercetată literatura de specialitate și s-a depistat necesitatea de a sistematiza lucrările pentru Piano-duo din tezaurul moștenit de la marele maestru.

Fiind întemeietorul curentului muzical impresionist, Cl. Debussy a experimentat practic în toate domeniile muzicale. Creațiile pentru Piano-duo au fost frecvente în activitatea sa componistică de la primele încercări ale peniței sale până la ultimii ani ai vieții sale zbuciumate. În diversitatea acestor creații se poate urmări întreaga gamă de căutări, trăiri sufletești și sentimente care îl preocupau pe compozitor în diferite perioade ale vieții sale.

Creațiile pentru Piano-duo pot fi împărțite în două grupuri mari: creații pentru un pian și creații pentru două pianе. La rândul lor aceste grupuri se pot diviza în:

1. Creații originale, scrise pentru aceste genuri
2. Transcrieri.

Transcrierile de asemenea se pot clasifica în modul următor:

- Transcrieri ale creațiilor proprii
- Transcrieri ale creațiilor altor autori

Vom încerca să sistematizăm operele moștenite de la Cl. Debussy, după aceste criterii.

- I. Primul grup – Creații pentru un pian la 4 mâini – conține următoarele:
  - Simfonia h-moll
  - Triumphe de bacchus
  - Mica suită
  - Marșul scoțian
  - Șase epigrafe antice

Tot în acest grup se încadrează și transcrierile creațiilor proprii:

- *Preludiu, Cortegiu și Dans* din cantata *Fiul rătăcitor*
- Trei schițe simfonice *Marea*.

În același grup se pot include și transcrierile creațiilor altor compozitori:

- *Capriccio* pe teme din opera *Alțesta* de C. Gluden de Camille Saint-Saens,
- *Trei dansuri* din baletul *Lacul lebedelor* de Piotr Ceaikovski.

*Simfonia h-moll* a fost scrisă în 1880 în perioada când Cl. Debussy era invitat în calitate de profesor de pian în familia doamnei de afaceri, mețenatei Nadejda Frolovskaia fon Mekk în Rusia. Creația a fost concepută pentru orchestra simfonică, dar s-a păstrat numai în varianta pentru un pian la 4 mâini. Ea este influențată de muzica compozitorilor ruși N. Rimski-Korsakov și P. Ceaikovski și, conform tradițiilor acestora, plină de sentimentalism și patetism, datorită primului sentiment de dragoste față de Sofia fon Mekk, care avea doar 15 ani.

Piesa *Triumphe de Bacchus* a fost scrisă în 1882 și a fost concepută ca un interludiu simfonic, dar a rămas neorchestrată. În ea se simte de asemenea influența lui N. Rimski-Korsakov. Creația poartă un caracter mai mult formal și seamănă la o expunere a partiturii orchestrale.

*Mica suită* a fost scrisă în 1888 și a devenit prima creație instrumentală a compozitorului în care s-a conturat stilul său personal. Suita e formată din patru piese ce reflectă cercul de imagini, caracteristice autorului: un peisaj lejer, stilizări ale dansurilor de epocă și cortegii. Prima piesă *În barcă* e un tablou idilic, pictat în nuanțe transparente – oglinda apei în razele soarelui în murmurul valurilor și freamătul frunzișului. Piesa *Cortegiu* cu desenul ritmic bine conturat și melodicitatea lejeră direcționează spre un procedeu coloristic cu senzații de clopoței ce împânzesc aerul. Menuetul neoclasicist e o adevărată capodoperă a stilului galant francez al secolului XVII, în care se pot auzi imitări ale instrumentelor de epocă: lută și harpă. La finele ciclului piesa *Balet* e o primă încercare a autorului de introducere în muzica serioasă a elementelor cabaretului parizian.

*Marșul Scoțian* a fost scris în 1881. La baza lui este un marș ceremonial, care se interpretează înaintea și după bătălii, sau în zile de sărbători de o orchestră de instrumente de suflat tradiționale scoțiene (asemănătoare cu cimpoiul). Piesa e scrisă într-o manieră spectaculoasă și decorativă, cu elemente de imitare a instrumentelor tradiționale scoțiene. În 1908 Debussy a orchestrat această creație, mărindu-i suficient proporțiile.

Ciclul Șase epigrafe antice a fost scris în 1914 și reprezintă una dintre ultimele creații ale autorului, care a concentrat în sine aspectele specifice ultimului segment al creației lui Cl. Debussy. Prima piesă *Evocare lui Pan – Zeul vântului de vară* nu este o simplă idilă pastorală, ci e însăși enigmatică voce a naturii, care conversează doar cu ea însăși. Următoarea piesă *Unui mormânt necunoscut* și mai tare ne învăluie în atmosfera unui mister, care desparte cele două universuri – lumea celor vii și lumea celor morți. Piesa *Să fie noaptea binevoitoare* poate fi comparată cu o punte care leagă sfera statico-hipnotică cu sfera pulsantă a vieții. Următoarele două piese sunt totalmente axate pe elementele dansante. Piesa *Dansatoarea cu șerpi* corespunde tradițiilor compozitorilor clavecinisti francezi ale secolelor XVII – XVIII de a crea așa numitele piese-portrete. Caracterul piesei se bazează pe o redare aproape ilustrativă a mișcărilor dansului oriental. Piesa *Egintienei* este întruchiparea feminității sacre în creația lui Cl. Debussy. Ea este pătrunsă de hedonism și o sensibilitate emoțională misterioasă.

Piesa de finisare a ciclului *Mulțumire ploii matinală* este ultimul peisaj poetic în creația lui Cl. Debussy. Mijloacele artistice folosite pentru a reda *Stihia apei* în această miniatură se deosebesc prin ascetism și minimalism. „Viața trecând un cerc vicios se întoarce la rădăcinile sale”. Aceasta este conceptul ciclului.

Printre primele transcrieri ale propriilor creații pentru un pian la 4 mâini se pot considera piesele: *Preludiu, Cortegiu și Dans* din cantata *Fiul rătăcitor*. Însăși cantata a fost compusă în 1884 pentru concursul *Premiul Romei*. Cl. Debussy obține pentru ea Premiul mare. În anul 1907 autorul revede

partitura și propune o nouă versiune orchestrală. Pe baza materialului muzical al cantatei el transcrie pentru un pian la 4 mâini trei miniaturi.

*Marea* – trei schițe simfonice în varianta pentru un pian la 4 mâini apare în 1905. Cl. Debussy era un adept pasionat al mării. Nimic în natură nu era mai atractiv pentru el. Din amintirile doamnei Margarite Long: „Deja bolnav mortal (în 1917) Debussy, stând pe o stâncă lângă valurile mării a exclamat: „Ascultați! Oare auziți voi marea? Marea e ceea ce este cel mai muzical!” [1, p. 25].

Ciclul cuprinde 3 piese:

- 1 *Din zori până la amiază pe mare,*
- 2 *Jocurile valurilor,*
- 3 *Dialogul vântului și a mării.*

Spre regret varianta pentru un pian la 4 mâini nu poate reda întreaga paletă coloristică a versiunii orchestrale. N. Miaskovski s-a exprimat în amintirile sale: „Marea este cea mai bună partitură din lume” [2, p. 165].

Pentru un pian la 4 mâini au fost transcrise și creații ale altor compozitori. Printre ele putem numi *Capriccio* pe teme din opera *Alcesta* de C. Gluck al lui C. Saint-Saens și *Trei Dansuri* din baletul *Lacul lebedelor* de P. Ceaikovski (dansurile: Rusesc, Spaniol și Napolitan). Aceste transcrieri au fost efectuate în perioada când Cl. Debussy se afla în Rusia și familia fon Mekk era pasionată de creația lui P. Ceaikovski.

II. Grupul al doilea – Creații pentru 2 pianе – conține următoarele piese:

1. *Lindaraja*
2. *Ciclul În alb și negru.*

Tot în acest grup se încadrează și transcrierile pentru 2 pianе ale creațiilor proprii:

- Două dansuri pentru harpă cromatică și orchestra de corzi
- Preludiul *După amiaza unui Favn*
- Nocturne.

În același grup se pot include și *transcrieri pentru 2 pianе* ale creațiilor altor compozitori:

1. Șase studii în formă de canon pentru pian pedalizat de Robert Schumann op. 56
2. *Introducere și Rondo capriccioso* de C. Saint-Saens, op. 28

*Lindaraja* pentru două pianе a fost creată în 1901. *Lindaraja* – așa se numea o tânără și frumoasă principesă din Spania, tragica istorie de dragoste a căreia e desfășurată în renumitul palat Alhambra, și-a găsit reflectarea în această miniatură. Muzica piesei nu este foarte strălucită și memorabilă, însă creația este remarcată prin figurațiile ritmice, care ne amintesc de celebrul *Bolero* de M. Ravel.

Ciclul *În alb și negru* a fost scris în anul 1915 și este ultimul ciclu scris de Cl. Debussy pentru pian (în cazul dat – două pianе). Este constituit din trei piese care nu sunt legate tematic ci doar conceptual. Scrise în timpul Primului Război Mondial, ele sunt pătrunse de atmosfera acelor timpuri groaznice. Piesele au câte o dedicație. Prima este dedicată lui Serghei Kusevitsky, prietenul compozitorului, a doua este dedicată locotenentului Jac Sharlo, ucis în război la 3 martie 1915 și a treia este dedicată lui Igor Stravinski și are un mic epigraf: *Iarnă – tu ești dezgustătoare*. Prima piesă este un vals demonic, o transcriere personalizată a atmosferei *Mefisto-valsului* de F. Liszt. A doua piesă este nemijlocit legată cu tematica de război, creând impresii reale despre urgia masacrului. A treia piesă și ea este pătrunsă de o energetică demonică. Integral, ciclul constituie o adevărată capodoperă în întreaga creație muzicală a sec. XX.

Printre transcrierile pentru 2 pianе ale creațiilor proprii se evidențiază *Dansurile pentru harpă cromatică și orchestra de corzi*. Ele au fost comandate în 1904 de către firma *Pleiele* și sunt dedicate directorului acestei firme, domnului Gustav Lyon, care a și inventat harpa. Inițial dansurile au fost comandate pentru concursurile conservatorului din Bruxelles unde a fost deschisă clasa de harpă cromatică (fără sistemul de pedale). Prima piesă *Dans sacru* ne direcționează spre o atmosferă antică și se axează pe un coral medieval stilizat. A doua piesă – *Dans profan* e pătrunsă de un colorit cu totul deosebit creat de planarea valsului lent, atât de rar întâlnit în creația lui Cl. Debussy. Ciclul nu conține momente de o sclipire muzicală, dar se evidențiază prin gingașia și tandrețea nuanțelor.



Un loc aparte în creația compozitorului aparține *Preludiului la după amiaza unui faun* după G. Mallarmé. Scrisă în 1894 piesa a devenit apogeul stilului Debussy și a încununat ca o perlă nestemată zenitul tinereții sale. „Aș vrea să mor, ascultând *Preludiul la după amiaza unui faun*” [3, p. 79] – spunea Moris Ravel, considerând această creație drept cea mai desăvârșită operă muzicală a tuturor timpurilor. După premiera acestei piese la 22 decembrie 1894 a fost considerat începutul erei muzicii contemporane. Varianta pentru două pianе fără doar și poate nu redă pe deplin varietatea coloristică și bogăția timbrală a originalului dar este făcută de autor cu mare măiestrie, folosind cu iscusință toate posibilitățile instrumentelor monotemurale.

O versiune pentru două pianе a căpătat și celebrul ciclu de poeme orchestrale *Nocturne* scrise în 1899 – 1900. Ciclul cuprinde trei piese: 1. *Norii*, 2. *Festivități* și 3. *Sirenele*. Aceste trei *Nocturne* alegoric întruchipează cele trei stihii – aerul, focul și apa.

Versiunea pentru două pianе de asemenea nu poate compensa toată bogăția timbrală a sonorizării acestor piese-poeme, dar pot servi la popularizarea creațiilor respective, ținând cont de faptul că partiturile orchestrale prezintă o dificultate enormă pentru orchestre.

Menționăm în cadrul creațiilor pentru două pianе și transcrierile lui Cl. Debussy ale creațiilor altor compozitori: *Introducere* și *Rondo capricioso* de C. Saint-Saens și *Șase studii în formă de canon* pentru pianul pedalizat de R. Schumann. Studiile în varianta originală de R. Schumann practic nu se interpretează, grație faptului că pianul pedalizat (cu o claviatură pentru picioare) nu a rezistat evoluției și practic nu se mai folosește. De aceea varianta pentru două pianе a acestui ciclu a dat o a doua viață performanțelor miniaturii de R. Schumann.

Creația pentru *piano-duo* este doar o mică părțică a tezaurului – numele căruia este **CLAUDE DEBUSSY**.

### Referințe bibliografice

1. ЛОНГ, М. За роялем с Дебюсси. Москва: Советский композитор, 1985.
2. СОРОКИНА, Е. Фортепианный дуэт. Москва: Музыка, 1988.
3. МАЯКОВСКИЙ, Н. Статьи. Письма. Воспоминания. Том I. Москва: Музыка, 1959.

## CREAȚIA CORALĂ LITURGICĂ ROMÂNEASCĂ CONTEMPORANĂ

### CONTEMPORARY ROMANIAN CHORAL LITURGICAL CREATION

**Emilia MORARU,**

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

*În cea de-a doua jumătate a secolului al XX-lea, muzica corală liturgică românească cunoaște o dezvoltare substanțială. Lucrările de acest gen îmbină armonios atât intonații ale melosului de proveniență psaltică (ca citat sau creații în stil psaltic), apuseană gregoriană, dar și de sorginte populară autohtonă. Obiectivul atenției noastre s-a îndreptat spre relevarea trăsăturilor stilistice ale creației corale liturgice contemporane, prezente în creațiile compozitorilor Tudor Jarda, Liviu Comes și Valentin Timaru.*

**Cuvinte-cheie:** melosul psaltic, liturghie, gândire tonal-modală, scriitură omofonă.

*In the second half of the 20th century, Romanian choral-liturgical music experienced considerable development. The works of this genre combine harmoniously both intonations of the melos of western Gregorian psaltic origin (as quotation or creations in psaltic style) and those of native folk sources. The object of our attention was directed to revealing the stylistic features of contemporary choral-liturgical creation present in the works of the composers Tudor Jarda, Liviu Comes and Valentin Timaru.*

**Keywords:** psaltic melos, liturgy, tonal-modal thinking, homophonous writing.

Ideea de a contura dimensiunile spațiului românesc prin prisma universalității este valabilă și în muzica corală liturgică, în cea de-a doua jumătate a secolului al XX-lea. Astfel, pe lângă creațiile religioase de importanță majoră, semnate de Doru Popovici, Liviu Comes [1, p. 11] ș. a., repertoriul liturgic s-a îmbogățit și cu alte creații semnificative. În paginile care urmează ne propunem să acordăm o atenție sporită unor detalii de natură stilistică, prezente în travaliul componistic al acestor lucrări. În obiectivul atenției noastre se vor afla *Liturghia Sf. Ioan Gură de Aur* de Tudor Jarda, *Liturghia Sf. Ioan Gură de Aur* de Liviu Comes și *Liturghia Sf. Ioan Gură de Aur pentru cor mixt, clopote și percuție* de Valentin Timaru.

*Liturghia Sf. Ioan Gură de Aur* de Tudor Jarda realizează, esențialmente, fuziunea între tradiția muzicală europeană și ethosul românesc, după cum mărturisește autorul: „Mi s-a sugerat să scriu o liturghie greco-catolică. Eu am spus că așa ceva nu există, este o liturghie română, este *Liturghia Sf. Ioan Gură de Aur*, pe care o cântă și ortodocșii și care se poate oficia și în limba greacă și în bulgărește, și în sârbește, și în românește. (...). Am încercat (...) să utilizez acele elemente care au pătruns din pământul nostru de aici, prin tradiție, în muzica liturgică, în muzica glasurilor. De aceea, am intitulat această liturghie *Liturghia Valahă* pentru toți românii de aici și de pretutindeni...“. Deși a fost scrisă în scurt timp, această liturghie este rodul unei „lucrări mute a gândului“, care denotă o lume a esențelor specifice, caracterizându-ne ca națiune. În opinia Ligiei Toma-Zoicaș, Tudor Jarda, în această liturghie, se îndreaptă spre formele arhetipale, „spre acele concentrate de materie sonoră, adevărate haiku-uri, care dețin, în puține sunete, o mare forță de expresie“ [2, p. 17].

Chiar de la începutul liturghiei, remarcăm predilecția compozitorului pentru procedeul unisonului în nuanțe scăzute, independența treptelor, puritatea și maxima concentrare de substanță muzicală, ambiguitatea tonală.

Preocuparea pentru valorificarea intonației psaltice este evidentă în *Antifonul 1*, în care originalitatea melodică a compoziției se încadrează în universul psaltic. De aceea, cele două straturi străvechi, melosul folcloric și cântarea în glasuri, sunt prezente, deopotrivă, în discursul melodic.

Parametrul melodic al lui Tudor Jarda capătă următoarele caracteristici: „caracterul modal, de un diatonism (preponderent) pur al liniei melodice, evoluția prin trepte alăturate, adesea în pași mici, în care salturile sunt distribuite atent, cu parcimonie, o vădită grijă pentru eliminarea elementelor care încarcă și împovărează – de unde și simplitatea acestor linii; o ultimă trăsătură cu valoarea specială este legată de expresia de puritate pe care acest melos o aduce“ [2, p. 19].

Aceste considerații sunt valabile pentru discursul melodic al întregii liturghii. Un exemplu elocvent este răspunsul *Sfinte Dumnezeule*, care se apropie de spațiul sonor psaltic prin fluenta discursului și a mersului melodic dezinvolt și în care superioritatea planului orizontal este absolută. Remarcăm, aici, procedeul expunerii la unison, precum și alternarea execuției monodice cu cea antifonică.

În continuarea liturghiei, *Heruvicul* creează imaginea de adâncime, impunând o sferă modală. De asemenea, se utilizează procedeul paralelismelor de cvinte și al unisonului. *Ca pre Împăratul*, prin melodică cantabilă, scriitura corală și tensiune întreținută printr-o știință a gradării, conține un aer haendelian. *Pe Tatăl* este o secțiune fără contururi melodice, mai mult de substanță armonică. *Mila păcii* prezintă o aducere în prim-plan a melodicii gregoriene, motivată prin forma de arc, pe care linia melodică o descrie, prin evoluția melodică care împletește mersul ascendent cu cel descendent și prin atingerea, de mai multe ori, în elanul melodic al aceluiași sunet, fapt ce conferă arcului melodic caracter declamator. O scriitură contrapunctică, de tip fugat, este caracteristică pentru strofa a II-a a momentului liturgic *Mila păcii*, care demarează cu cuvântul de mărire *Osana*. Asistăm la desfășurarea celor patru planuri melodice, în mod simultan, care dau naștere altor planuri sonore, pe verticală.

În *Pre Tine Te lăudăm* întâlnim interferența celor două planuri străvechi: intonația folclorică și melosul psaltic, exprimate printr-o monodie cantabilă, prezentă și în începutul momentului liturgic *Cuvine-se cu adevărat*. Spre deosebire de prima, cea de-a doua (*Cuvine-se cu adevărat*)

va fi supusă unei continue variații a celulelor melodice, prin integrarea cromaticului. Celelalte momente ale *Liturghiei* păstrează întru totul trăsăturile melodicii psaltice și ale forței ei de cantabilitate, pe care le conține latent. Concepută în conformitate cu spiritul poporului nostru, cu respect pentru origini, *Liturghia Valahă* a compozitorului Tudor Jarda va câștiga dreptul de a deveni universală.

O altă *Liturghie a Sfântului Ioan Gură de Aur pentru cor mixt* a compus Liviu Comes. Liviu Comes este compozitorul care a cultivat în muzica corală religioasă melosul de factură autohtonă tradițională într-un limbaj muzical personal, unde contrapunctul de tip palestrinian și polifonia barocă joacă un rol important.

Această liturghie este axată pe tradițiile moștenite de la precursorii noștri Gavriil Musicescu, Gheorghe Dima, Gheorghe Cucu, Francisc Hubic, Sabin Drăgoi și atestă un puternic colorit bizantin.

În comparație cu *Missa latină, Liturghia Sf. Ioan Gură de Aur*, semnată de Liviu Comes, prezintă un text liturgic de o incomparabilă frumusețe poetică și emoțională și, de aceea, interpretarea lui muzicală pune în fața compozitorului sarcini de creație deosebit de complexe. Pentru structura melodică și ritmică a edificiului sonor al acestei liturghii este caracteristică evoluția melodică în trepte, alterând cu salturi restrânse, pe de o parte, și valori ritmice ce sugerează recitarea, valoarea medie fiind pătrimea, pe de altă parte. Acest limbaj, utilizat de compozitor, permite, pe parcursul a trei numere succesive (*Mărire, Binecuvântează, Heruvic, Sfânt e Domnul Savaot*), realizarea unei gradații firești, care va culmina apoteotic în *Sfânt e Domnul Savaot*.

Limbajul de natură ritmico-melodic, menționat anterior, este tratat prin prisma unei gândiri tonal-modale, caracteristică lucrărilor de acest gen ale precursorilor. Din punct de vedere al formei, în această partitură întrezărim trei mari arcuri arhitectonice, în care evoluția culorilor tonale este definitorie în sensul unor tensiuni determinate de momentele dramei liturgice.

Dacă în primele momente liturgice și în ectenii s-a impus ambianța tonului central și „hemi-ciclul luminilor“, în *Heruvic* și *Ca pre Împăratul* se insistă pe efectele redade de „penumbrele“ bemolilor. Această dispoziție este creată prin intermediul disonanțelor din cadențele finale (*Heruvic*) sau printr-o altă tonalitate, redată de prima dominantă inferioară și o cadență finală, care evocă versiunea în bemol a polului opus, față de tonalitatea de bază a partiturii (*Ca pre Împăratul*) [3, p. 26].

Alături de alte diverse procedee contrapunctice (împletiri melodice, imitații, canoane, contrapunct raversabil), în momentul liturgic *Să se umple* se desfășoară un alt procedeu interesant. Este vorba de evoluția, în cadrul a două episoade, a unei fugi, repusă în mod variat pe o temă din piesa *Sfinte Dumnezeule*. Aceste pagini reamintesc tradiția marilor forme ale muzicii corale și coral-simfonice, în care fuga finală se înscrie ca o împlinire a arhitecturii.

Carmen Stoianov concluzionează că această liturghie este „gândită diatonic, îmbinând resursele armoniei modale cu ale celei tonale, vizând interpătrunderi contrapunctice, de la imitații, canoane, contrapunct raversabil la fugă“ [4, p. 33].

Ca o realizare a maturității artistice este considerată *Liturghia Sf. Ioan Gură de Aur pentru cor mixt, clopote și percuție* de Valentin Timaru. Această partitură este structurată în 12 părți distincte, similară ceremonialului liturgic de rit răsăritean. Edificiul acestei lucrări se înalță începând cu prima secțiune, *Doamne-ndură-Te de noi*, care servește drept sursă pentru dezvoltările și construcțiile ulterioare ale *Liturghiei*. Utilizarea expresiei *Kyrie eleison* (*Doamne miluiește*) ca titlu pentru prima secțiune este determinată, după cum mărturisește compozitorul, de „meditații asupra oficiului public al cultului creștin“. Profunzimea redată de invocația *Kyrie eleison* are următoarea explicație în viziunea autorului: „La un moment dat, am avut chiar revelația faptului că măreția acestei invocații nu rezidă în limba prin care era exprimată, ci ea izvoră din spiritualitatea apelativului către imensitatea copleșitoare a Absolutului Divin.“ În acest fragment liturgic, atestăm predilecția compozitorului pentru simultaneități acordice fără terță cu ambiguitate modală, mersul în cvinte și octave paralele, scriitura omofonă (cu tendințe spre omoritmie, chiar), precum și sistemul de relații, ce trimite către modal.

[Acestea] se constituie ca traiectorii esențiale, urmărite de către discursul muzical, plasat într-o certă atmosferă arhaizantă“ [5, p. 35].

Pentru secțiunea *Mărire Tatălui* este caracteristică scriitura polifonică, imitativă, subordonată cu măiestrie conținutului religios al textului. Întruchiparea Sfintei Treimi – Tatăl, Fiul, Sfântul Duh – se soldează, în accepția autorului, cu depășirea unei monodii împletite cu proiecții heterofonice.

În *Veniți să ne închinăm*, discursul muzical este axat pe pendularea major-minor; monodia fiind organizată aparent conform principiilor polifonice, angrenând mișcarea vocilor spre incidente acordice ca rezultată a suprapoziționării monodiilor.

*Trisaghionul* demarează cu vocile de bărbați, fapt care trădează intenția compozitorului de a crea o Liturghie pentru cor bărbătesc (această variantă a apărut anterior variantei pentru cor mixt).

*Heruvicul* este marcat de construcții monodice, dezvăluite în corelație cu isonul, mai ales, în poziție verticală; de complexități sonore și scriitură omofonă, rezultate din implicările clopotelor și clopoțelilor (*sonagli*).

Următoarele trei secțiuni (*Treimea cea de o ființă*, *Sfânt* și *Pre Tine Te lăudăm*) se constituie într-un triptic, îndreptat spre momentul cel mai profund al Liturghiei, *Prefacerea*. Aici, are loc interferența planului monodic cu cel omofon, în care orchestrația capătă dimensiuni substanțiale. Relevantă acestui moment semnificativ este toaca, „bătăile” sale anunțând parcă sacrele cuvinte ale preotului: *Luați, mâncați, Acesta este Trupul Meu, care se frânge pentru noi spre iertarea păcatelor*.

Pe parcursul celor două *Amin-uri*, compozitorul repune în noul context liturgic, doar aluziv, invocația inițială, *Kyrie eleison*, pe plan muzical. Acest procedeu atribuie Liturghiei originalitate, reușit proiectată în spațiul unității indestructibile a Bisericii Apostolice primare.

Pentru Axionul *Cuvine-se cu adevărat* este caracteristică evoluția a două planuri distincte: linia melodică care se desfășoară la sopranul coral și susținerea ei, cu rol de fundal, de celelalte trei voci ale corului (unisonuri, isonuri, heterofonii).

Ultimele răspunsuri liturgice din secțiunea *Fie numele Domnului binecuvântat* (*Mărire Tatălui, Doamne-ndură-Te de noi, Părinte binecuvântează*), repun în discursul muzical inflexiunile secțiunilor respective, întâlnite pe parcursul partiturii. Sinteza finalului reunește sub arcul unei imagini unitare începutul cu sfârșitul, configurând astfel spațiul sacru al Sfintei Liturghii. Dinamica redusă [din final] înclină spre reculegere, interiorizare.

Secvențele în care sunt implicate instrumentele de percuție și corul mixt sunt realizate de compozitor în scopul evidențierii specificului ritualului liturgic al lucrării. Toaca, prin sonoritatea ei și prin ritmica atemporală (cu accente asimetrice și structuri din ce în ce mai complexe cu revenire la formulele ritmice inițiale), reliefează trecerea de la viața cotidiană la cea spirituală.

În concluzie, putem afirma că majoritatea creatorilor de muzică corală religioasă liturgică contemporană s-au axat, în lucrările lor, pe ethosul muzicii bizantine, din care au preluat elemente melodico-ritmice sau texte din repertoriul liturgic și le-au inserat în tehnici de compoziție specifice, în special, cu tentă modală.

### Referințe bibliografice

1. ANGHEL, I. *Orientări, direcții, curente ale muzicii românești din a doua jumătate a secolului XX*. București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, 1997, p. 11.
2. TOMA-ZOICAȘ, L. Tudor Jarda – Liturghia Sfântului Ioan Gură de Aur. În: *Revista Muzica*, nr. 4, 1992, p. 17-19.
3. GHIRCOIAȘIU, R. Liviu Comes: Liturghia Sf. Ioan Gură de Aur. În: *Revista Muzica*, nr. 1, 1993, p. 26.
4. STOIANOV, C. Liviu Comes. În: *Revista Muzica*, nr. 3, 1999, p. 33.
5. GLODEANU-PARA, C. Liturghia Sfântului Ioan Gură de Aur pentru cor mixt, clopote și percuție. În: *Revista Muzica*, nr. 3, 1996, p. 35.

## РЕТРОСПЕКТИВА КАНТАТ В ТВОРЧЕСТВЕ ШТЕФАНА НЯГИ (ПО ДОКУМЕНТАЛЬНЫМ, НАУЧНЫМ И ПУБЛИЦИСТИЧЕСКИМ ИСТОЧНИКАМ)

### RETROSPECTIVA CANTATELOR ÎN CREAȚIA LUI ȘTEFAN NEAGA (PE BAZA SURSELOR DOCUMENTARE, ȘTIINȚIFICE ȘI PUBLICISTICE)

### RETROSPECTIVE OF THE CANTATAS IN THE CREATION OF STEFAN NEAGA (BASED ON DOCUMENTARY, SCIENTIFIC AND PUBLICISTIC SOURCES)

#### НАДЕЖДА КАУЛЯ (ЯНКОВСКАЯ),

преподаватель, Университет им. Т.Г.Шевченко, г. Тирасполь,  
докторант Академии Музыки, Театра и Изобразительных Искусств

*В статье анализируются информационные источники документального (архивного), музыковедческого и публицистического характера, касающиеся изучения кантатного творчества Штефана Няги. Автор рассматривает исторические факты создания каждой из четырех кантат композитора с позиций музыковедов как современников композитора, так и последующих поколений исследователей.*

**Ключевые слова:** кантата, творчество, Штефан Няга, музыковед, Союз композиторов, статья.

*În acest articol sunt analizate unele surse informative cu caracter documentar (de arhivă), muzicologic și publicistic, privind studierea creației lui Ștefan Neaga în domeniul genului de cantată. Autorul examinează faptele din istoria compunerii a fiecăreia din cele patru cantate ale compozitorului din punct de vedere al muzicologilor atât al contemporanilor compozitorului cât și al generațiilor următoare de cercetători.*

**Cuvinte-cheie:** cantată, creație, Ștefan Neaga, muzicolog, Uniunea Compozitorilor, articol.

*The article examines informative sources of documentary (archival), musicological and publicistic nature concerning the study of Ștefan Neaga's creation in the cantata genre. The author considers the historical facts of creating each of the four cantatas of the composer from the viewpoint of musicologists both the composer's contemporaries and the later generations of researchers.*

**Keywords:** cantata, creation, Ștefan Neaga, musicologist, Composers' Union, article.

Рассматривая вокально-симфонические произведения композитора Штефана Няги, можно сказать, что наряду с симфонической музыкой, этот жанр был ведущим в его творчестве. Эта область композиторского наследия насчитывает четыре кантаты: *Ștefan cel Mare* на сл. Ем. Букова (1945), *Бессарабцы* на сл. Л. Корняну (1947, прочие названия кантаты – *С нами Ленин, с нами Сталин; Молдавия*), *Привет Коммунистам Молдавии*, сл. Б. Истру (1949), *Юбилейная кантата* на сл. А. Лупана и П. Крученюка (1949, кантата также значилась как *25-летие Молдавской ССР*). Кроме кантат, перу композитора принадлежит оратория *Песнь возрождения* на текст Ф. Кабарина (1951), которая, по словам Н. Шехтмана, стала «лебединой песней» композитора [1, с. 36], скоропостижно скончавшегося за день до открытия Пленума советских композиторов Молдавии, на котором и должна была состояться премьера произведения в исполнении хоровой капеллы *Дойна*.

В начале 1950-х годов, после смерти выдающегося композитора, к изучению его творчества обращаются многие музыковеды Республики Молдова. Наряду с известной *Поэмой о Днестре*, исследуются и кантатно-ораториальные сочинения Шт. Няги.

Как указывали Б. Котляров и Е. Богдановский в своем очерке, «пионером в области советского молдавского кантатно-ораториального жанра является украинский композитор Н.Н. Вилинский<sup>1</sup>» [2, с. 175]. Однако авторы здесь же отмечали Шт. Нягу как первого молдавского автора, обратившегося к кантатно-ораториальному жанру.

<sup>1</sup> Н.Н. Вилинский сочинил ряд произведений, посвященных Молдавии, в том числе кантату *Молдавия* для хора, солистов и симфонического оркестра, ор.21, приуроченную к 15-летию Молдавской ССР (закончена в 1939 г.).

Имея богатый опыт, накопленный за годы обучения и совершенствования композиторского мастерства за границей, Шт. Няга, вернувшись в 1940 году на родину, стоял у истоков становления композиторской школы Советской Молдавии. Своим творчеством Штефан Няга заложил в истории развития молдавской профессиональной музыки новый мощный фундамент, на котором в дальнейшем будет держаться композиторский стержень национальной музыки.

Попробовав свои силы в различных жанровых направлениях, Шт. Няга мечтал о создании национальной оперы: «Для создания оперы у меня нет необходимого опыта, но меня неудержимо влечет к этому жанру. Пишу симфоническую музыку и все помышляю об опере» [1, с. 36]. О стремлении Шт. Няги написать оперу упоминает и музыковед А. Софронов на одной из страниц своей монографии о композиторе: «В 1946–1947 Няга собирался написать молдавскую оперу. Его мысли обращались к героическим событиям далекого прошлого и гражданской войны. Среди его творческих планов обращают на себя внимание проекты создания опер *Штефан III*, *Григорий Котовский* и балета *Пылающая крепость*. Однако отсутствие подходящего либретто не дало композитору возможности осуществить свои планы» [3, с. 57–58].

Творческое сближение с одним из самых ярких поэтов-современников Молдавии – Емельяном Буковым придало композитору решимости: «Мы решили работать вместе над оперой и остановились на историческом сюжете, относящемся к временам Штефана Третьего» [1, с. 36]. Однако к достижению этой цели композитор решил идти постепенно: «Раньше мы напишем кантату, это будет первая ступень к сочинению оперы<sup>2</sup>» [1, с. 36].

На момент создания своей первой кантаты *Стефан Великий* Шт. Няга обладал незначительным опытом в сочинении вокально-симфонической музыки. В 30-е гг. прошлого столетия, после окончания Бухарестской консерватории, композитор написал одночастную ораторию на религиозный сюжет *О, день гнева*<sup>3</sup>, в которой, по словам А. Софронова, «отдает значительную дань модернизму» [6, с. 127].

Первая кантата композитора — *Стефан Великий* — по одним источникам сочинена в 1945 г., по другим — в 1946. Так, А. Софронов в биографическом очерке о композиторе датирует кантату 1945 г. [6, с. 126]. Е. Абрамович в очерке о композиторе относит создание кантаты *Стефан Великий* к 1945 году [5, с. 129], в списке же основных произведений Шт. Няги по окончании очерка указывается 1946 г. Н. Шехтман в своих очерках о Шт. Няге приводит время создания этого произведения — 1945–1946 гг. [1, с. 36; 7, с. 145]. Значительно позже И. Пэкуруару уточняет период сочинения кантаты — начало 1945 – по октябрь того же года [8, с. 120]. Возможно, такие неточности в определении даты создания кантаты были связаны с ее переработкой, которую композитору предложили сделать на творческом собрании Союза композиторов МССР.

Датировка произведения может быть уточнена по данным прессы того времени. Подготовительный период и премьеры кантаты вызвала большой резонанс в музыкальных кругах и широко освещались в периодической печати. Так, музыковед Лев Христиансен, который в то время был художественным руководителем Молдавской филармонии<sup>4</sup>, написал статью в газету *Moldova socialistă* о готовящемся исполнении кантаты, запланированном на 18–19 сентября 1945 г. [10]. Музыковед указывает состав исполнителей, в том числе — солистов филармонии и радиокомитета: Г.Б. Брюнер (Стефан), лауреат Всесоюзного конкурса вокалистов В.А. Дорош-Губерт (Домница), С.И. Шифер (мать), Г.И. Коган (тенор) и артист Музыкально-

2 Сегодня из архивных источников становится известным факт о задумке композитора написать оперу на тему Стефана Великого в сотрудничестве с П.И. Ананко [4, с. 8].

3 В монографии А. Софронова оратория упоминается как *День гнева*. В списке произведений композитора в очерке Е. Абрамович из краткого биографического справочника оратория, написанная на текст итальянского драматурга П. Метастазо, отнесена к симфоническим произведениям [5, с. 119].

4 Лев Борисович Христиансен — известный советский музыковед, педагог, общественный деятель, большая часть жизни которого связана с Саратовской консерваторией. Путь к Саратову будущего профессора, зав. кафедрой истории музыки, ректора пролегал, в том числе, и через Кишинев. Здесь, в Кишиневской консерватории, по совместительству Л. Христиансен преподавал народное музыкальное творчество и историю музыки [9].

драматического театра С. Касван (чтец), а также объединенный коллектив капеллы *Дойна* и хора радиокомитета и симфонический оркестр Молдавской филармонии.

Л. Христиансен рассматривает кантату не только как «первое монументальное сочинение о Штефане Великом»<sup>5</sup>, а также «наиболее значимое творение в кантатно-ораториальном жанре молдавского музыкального искусства», но и как серьезную заявку на национальную оперу. В оперной перспективе худрук Филармонии выделяет в кантате наличие таких оперных форм, как ария, дуэты, квартет, хоры и «сильный финал», подчеркивая в то же время «использование принципов симфонического развертывания». Автор публикации утверждает: «В кантате композитор Няга не использует темы народных песен; музыка и материал тем оригинальны, но композитор своеобразно постарался раскрыть через музыку душу молдавского народа» [10].

Музыкальный анализ кантаты, данный Л. Христиансеном, несколько противоречит определенным сторонам характеристики произведения, представленной в статье *Стефан Великий (Кантата композитора С.Т. Няги)* ее автором — Г. Юдиным [11]. Это главным образом касается оригинальности музыкального тематизма. В своей публикации Г. Юдин с определенностью указывает: «В кантате широко использован молдавский музыкальный фольклор» [11].

В тексте данной статьи, опубликованной в разделе искусство газеты *Молодёжь Молдавии* от 20 октября 1945 г., автор описывает концертное исполнение кантаты, отмечая «огромное мастерство композитора С.Т. Няги» [11]. По словам Г. Юдина, кантата *Стефан Великий* дважды исполнялась в театре *Экспресс*<sup>6</sup> в том же исполнительском составе под управлением автора сочинения. Как указывает автор статьи, планировалось повторное исполнение кантаты, приуроченное к приближающейся 28-й годовщине Октября, а также в программе авторского концерта композитора. В целом, характеристика прозвучавшей в театре кантаты, данная Г. Юдиным, является одой музыкальному таланту композитора [11].

Кантата *Стефан Великий* упоминается также в большой статье *О творчестве композитора С.Т. Няга*, подписанной именем «Л. Гуровский», напечатанной в газете *Советская Молдавия* от 16 ноября 1946 г. [12]. Содержание публикации носит характер краткого экскурса о творческом пути композитора, вместе с тем в тексте просматриваются характерные для того времени тенденции критического анализа определенных этапов композиторского становления, главным образом касающиеся навязываемого коллегами по цеху переосмысления музыкального искусства. Л. Гуровский упоминает сочинение *Стефан Великий* как торжественную кантату, «где в мощном звучании больших хоровых масс и оркестра композитор создает эпический сказ о героическом прошлом молдавского народа» [12]. Здесь же автор статьи, возможно не без оснований, заявляет: «Сейчас в портфеле композитора — опера на исторический сюжет о Стефане Великом» [12]. О творческих планах написать оперу на исторический сюжет упоминалось выше, однако, все архивные данные демонстрируют, что такой шаг был лишь задумкой композитора, но не более. Документальные сведения, по меньшей мере, о начале работы композитора над оперой на данный или другой сюжет, отсутствуют.

В монографии о творческом пути композитора А. Софронов дает следующую характеристику кантате: «В октябре 1945 года произведение было исполнено для кишиневской музыкальной общественности и вызвало противоречивые суждения. Дело в том, что композитору в отдельных местах кантаты не удалось музыкальными средствами убедительно раскрыть образ Штефана III <...> Тем не менее в кантате много красочных и интересно написанных страниц» [3, с. 50].

В упоминавшемся выше очерке *Кантатно-ораториальный жанр в творчестве молдавских композиторов* авторы — Б. Котляров и Е. Богдановский — представили обзор кантат и ораторий, созданных в период с конца 30-х вплоть до конца 50-х гг. XX века. Датируя шести-

<sup>5</sup> Здесь и далее перевод автора статьи.

<sup>6</sup> В помещении бывшего городского театра *Экспресс* начал свою деятельность Русский драматический театр им. А. Чехова, переехавший в 1940 г. в Кишинев из Тирасполя.

частную кантату *Стефан Великий* Шт. Няги 1945 годом, музыковед и хормейстер бегло рассматривают каждую часть с позиций драматургии и музыкально-выразительных средств, подчеркивают положительные стороны композиционного замысла. Вместе с тем, в очерке содержится и критика отдельных сторон кантаты: «...некоторая изощренность тематического материала и надуманность гармонического языка снижает художественную ценность этого, в целом интересного произведения» [2, с. 179].

1949 год был довольно плодотворным в творческой биографии Шт. Няги. После создания в 1947 г. кантаты *С нами Ленин, с нами Сталин (Бессарабцы)*, двумя годами позже, композитор сочиняет марш-кантату *Привет Коммунистам Молдавии*, посвятив ее делегатам 2-го съезда Коммунистической партии Молдавии, а также *Юбилейную кантату*. Марш-кантата в некоторых источниках значится как *Привет делегатам II съезда КП Молдавии* [1, с. 37; 7, с. 145]. В других же источниках она и вовсе отсутствует в списке произведений композитора [2; 5; 13]. В монографии о композиторе А. Софронов пишет: «В начале 1949 года Няга в содружестве с молдавским поэтом Богданом Истру написал бодрую, целеустремленную, в темпе мерного движения кантату *Привет коммунистам Молдавии* для хора и оркестра, посвящая ее делегатам II съезда КП (б) Молдавии (февраль 1949 года)» [3, с. 59–60]. Об этом произведении написано мало, и вполне возможно, что с музыкальной точки зрения данный опус, выполненный в жанре кантаты-марша и сочиненный, по всей видимости, «на заказ», не вызвал интереса у музыковедов.

Гораздо большее внимание в биографических источниках уделяется другому произведению, написанному композитором в том же 1949 году — *Юбилейной кантате*. Сочинение, состоящее из трех частей, также имеет посвящение *25-летию МССР*, вынесенное в заглавие (полное название — *Юбилейная кантата 25 лет Молдавской ССР*). Впервые кантата прозвучала 12 октября 1949 года в исполнении Молдавской государственной хоровой капеллы *Дойна* и симфонического оркестра Молдавской государственной филармонии под управлением самого композитора [3, с. 60–61]. Несмотря на противоречивую музыкальную характеристику многих музыковедов, отмечающих как положительные стороны музыкально-драматургического целого, так и слабые стороны сочинения, кантата была отмечена премией и признана одним из лучших произведений своего времени. По данным из очерка А. Софронова о жизни и творчестве Шт. Няги, *Песня о Сталине* и кантата *25-летие МССР* были награждены Сталинской премией<sup>7</sup>, а также с успехом исполнены под управлением композитора в рамках Декады молдавской музыки и танца в Москве [6, с. 129].

Юбилейная кантата Шт. Няги, еще до ее окончательного и благополучного завершения, не раз рассматривалась на творческих собраниях Союза композиторов Молдавии, вызывая в процессе дискуссии бурные споры. На одном из таких заседаний, посвященных обсуждению юбилейных кантат<sup>8</sup>, выступил В.С. Виноградов<sup>9</sup>: «Вторая<sup>10</sup> кантата С.Т. Няги — вступление обещает многое, но тут же, где начинается соль-мажор, эпизод, музыка не выразительна. Мелодия же выразительна, нейтральна. Кантата Н.С. Пономаренко и Д.Г. Гершфельда — хороший молдавский колорит, но у неё нет масштаба, отвечающего дате. Материал эмоционально однопланов, нет большого размаха. У меня есть предложение объединить 1-ю часть кантаты С.Т. Няга с кантатой Н.С. Пономаренко и Д.Г. Гершфельда» [15].

7 Музыковед Е. Абрамович указывает, что кантата *25 лет Молдавской ССР* в 1950 г. была удостоена Государственной премии [5, с. 118]. Известно, что в 1966 г. Сталинская премия была приравнена к Государственной.

8 Известно, что к 25-й годовщине образования МССР были созданы две *Юбилейные кантаты* на один и тот же текст (А. Лупана и П. Крученюка). Вторая из них была написана композиторами Н. Пономаренко, Д. Гершфельдом и Л. Гуровым.

9 Виктор Сергеевич Виноградов — советский музыковед, фольклорист, музыкальный и общественный деятель, специализировавшийся по истории развития национальных музыкальных культур СССР, главным образом среднеазиатских республик, а также развивающихся стран Азии и Африканского континента. Заметим, что музыковед получил также композиторское образование (неполное) в классе Г.Л. Катюара. [14, с. 209]

10 Первой кантатой Шт. Няги, обсуждаемой на собрании, было сочинение *С нами Ленин, с нами Сталин*.



Немного позже, в своей статье, посвященной декаде молдавского искусства в Москве, в рамках которой прозвучал ряд произведений молдавских композиторов<sup>11</sup>, В. Виноградов отметит кантату *25 лет Молдавской ССР* Шт. Няги, выделив вторую часть сочинения как «очень своеобразную и яркую страницу советского кантатно-ораториального творчества» [16, с. 50].

Обзор разнообразных источников музыковедческой мысли, посвященных кантатам Шт. Няги, показал, что данные сочинения удостоились главным образом публицистического осмысления современниками, оставившими свои заметки, очерки, рецензии на премьерные исполнения произведений. Все рассмотренные работы о кантатах Шт. Няги отражают мнения его коллег-музыковедов — собратьев по цеху, объединенных в Союз композиторов, в определенной степени выражая общественную позицию в области актуальных для того времени творческих проблем. Эти архивные рукописные и печатные материалы прессы, музыковедческие очерки являются документами своего времени, зафиксировавшими сложные годы послевоенной музыкальной жизни. Как и сами кантаты, все они имеют несомненное историческое значение для музыкальной культуры Республики Молдова и должны приниматься во внимание при обращении к сочинениям Шт. Няги.

Несмотря на то, что прошло более шестидесяти лет с момента появления последней работы Шт. Няги — его предсмертного сочинения с названием, в какой-то степени предсказывающим дальнейшее признание творческого наследия композитора — оратории *Песнь Возрождения*, интерес к его произведениям не угасает и по сей день. Кантаты Шт. Няги должны изучаться сегодня с позиций современной музыкальной науки, в контексте музыкального наследия советского периода, с одной стороны, и эволюции композиторского творчества в области кантаты — с другой.

#### Библиографические ссылки

1. ШЕХТМАН, Н. *Штефан Няга*. Москва: Сов. композитор, 1959.
2. КОТЛЯРОВ, Б., БОГДАНОВСКИЙ, Е. Кантатно-ораториальный жанр в творчестве Молдавских композиторов. В: *Музыкальная культура Советской Молдавии*. Москва, 1965, с. 175–213.
3. СОФРОНОВ, А. *Штефан Няга*. Кишинев: Картя Молдовеняскэ, 1959.
4. Переписка с начинающими композиторами по обсуждению их произведений. Архив общественно-политических организаций. Ф. Р-2941. Оп. 1. Ед. хр. 331. 14 января 1958 – 4 декабря 1958. 31 л.
5. *Композиторы Советской Молдавии*: Краткий биографический справочник. Сост. М. Мануйлов. Кишинев: Картя Молдовеняскэ, 1967.
6. *Композиторы Молдавской ССР*. Краткие очерки жизни и творчества под ред. З.Л. Столяра. Кишинев: Государственное издательство Молдавии, 1956.
7. *Композиторы Молдавской ССР*. Ред.-составитель А. Скоблионок. Москва: Советский композитор, 1960.
8. PĂCURARU, I. Cantata „Ștefan cel Mare” de Ștefan Neaga. **În**: ARTA' 95. Chișinău, 1995, p.119–122.
9. Христиансен Лев Львович [online]. [citat 19 sept. 2013]. Disponibil: <http://www.sarcons.ru/new/index.php/xristiansen-lev-l.html>
10. HRISTIANSEN, L. Cantata „Ștefan cel Mare” **În**: *Moldova Socialistă*, 16 septembrie 1945.
11. ЮДИН, Г. *Штефан Великий* (Кантата композитора С.Т. Няги). В: *Молодёжь Молдавии*, 20 октября 1945 г.
12. ГУРОВСКИЙ, Л. О творчестве композитора С.Т. Няги. В: *Советская Молдавия*, 16 ноября 1946 г.
13. КЛЕТНИЧ, Е. *Очерки о Советских Молдавских композиторах*. Кишинэу: Литература артистикэ, 1984
14. КАУЛЯ, Н. *Кантаты 40-х годов XX в. в творчестве композиторов Республики Молдова: история и интраистория*. В: ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE. *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*, 2012. Chișinău, 2013, nr. 4 (17), pp. 203–212.
15. Подборка материалов о деятельности композитора Степана Тимофеевича Няги за 1948–50 годы. Из стеногр. Сопровождения чл. и канд. Союза Советских композиторов Молдавии с участием общественности по вопросу обсуждения пост. ЦК ВКП/б/ об опере «Великая дружба» Мурадели 19–20 и 21 февраля 1948 г. Архив общественно-политических организаций. Ф. Р-2941. Оп. 1. Ед. хр. 23. 19 февраля 1948 – 26 ноября 1950. 48 л.
16. ВИНОГРАДОВ, В. Праздник молдавского искусства. В: *Советская музыка*, №2 (февраль), Гос. муз. изд-во, 1950, с. 48–52.

<sup>11</sup> «На декаде было широко представлено творчество молдавских советских композиторов: С. Няги, Е. Коки, Н. Пономаренко, С. Златова, Д. Гершфельда, Л. Гурова, С. Лобеля и других» [9, с. 50].

**ПАРТИТА ДЛЯ ФОРТЕПИАНО В. СЫРОХВАТОВА  
В АСПЕКТЕ НОВАЦИЙ XX ВЕКА**

*PARTITA PENTRU PIAN DE V. SÎROHVATOV  
SUB ASPECTUL NOVAȚIILOR SECOLULUI XX*

*PARTITA FOR PIANO BY V. SYROHVATOV  
VIEWED THROUGH 20th CENTURY INNOVATIONS*

**МАРГАРИТА БЕЛЫХ,**

доцент,

Академия Музыки, Театра и Изобразительных Искусств

*Данная статья посвящена рассмотрению проявлений новаторских тенденций музыки 60-х годов минувшего века в неobarочной сюите молдавского композитора В. Сырохвата. Анализ Партиты предваряется небольшим эссе о композиторе и музыкальном редакторе цикла Ирине Столяр, благодаря усилиям которой это сочинение было издано. Автор статьи выделяет в сюите новизну тематического материала и гармонического языка, развитость субфактуры, акцентирует внимание на специфике использования традиционных и новых полифонических приемов, их обусловленности драматургическими задачами.*

**Ключевые слова:** В. Сырохватов, И. Столяр, партита, сюита, имитация, канон, первоначальное и производное соединение, подвижной, зеркальный, обратимый контрапункт, fuga, basso-ostinato, субфактура, двенадцатизвуковой ряд, серия.

*Acest articol este dedicat examinării manifestărilor tendințelor inovatoare în muzica anilor '60 ai secolului trecut, în suita în stil neobaroc a compozitorului moldovean V. Sîrohvatov. Analiza Partitei este precedată de un mic eseu despre compozitor și redactorul muzical al ciclului Irina Stolear, prin eforturile căreia această creație a fost publicată. Autorul articolului subliniază în suită noutatea materialului tematic și a limbajului armonic, gradul de dezvoltare al subfacturii, accentuează specificul utilizării procedeelelor polifonice tradiționale și noi, condiționarea acestora de sarcinile dramaturgice.*

**Cuvinte-cheie:** V. Sîrohvatov, I. Stolear, partită, suită, imitație, canon, îmbinarea inițială și derivată, contrapunct mobil, de oglindă, inversat, fugă, basso-ostinato, subfactură, rândul dodecafonic, serie.

*This article is devoted to the review of manifestations of innovative tendencies in the music of the 60s of the last century, in the neo-baroque suite of the Moldovan composer V. Syrohvatov. The analysis of the Partita is preceded by a small essay about the composer and Irina Stolear, the music editor of the cycle, through whose efforts this work was published. The author of this article highlights within the suite the novelty of the thematic material and the harmonic language, the level of development of the subtexture, draws attention to the specifics of the use of traditional and new polyphonic techniques and their being conditioned by dramaturgical tasks.*

**Keywords:** V. Syrohvatov, I. Stolear, partita, suite, imitation, canon, original and derivative combination, mobile, mirror, reversible counterpoint, fugue, basso-ostinato, subtexture, dodecahonic row, series.

В. Сырохватов — композитор, творческое становление которого проходило в Молдове. Выпускник профессора Гурова Л. С. по классу композиции (1958 г.), он после окончания консерватории 5 лет работал в стенах *Alma mater* на кафедре теории музыки и композиции.

Автор этих строк, тогда студентка, начала заниматься контрапунктом в классе Валерия Геннадьевича, а после его отъезда из Молдовы продолжила изучение полифонии у Марка Копытмана. Память сохранила облик В. Сырохвата — молодого человека небольшого роста, в очках, с серьезным умным взглядом, немногословного, который, казалось, был постоянно сосредоточен на собственных мыслях. Тогда его сочинения, написанные после окончания консерватории: две молдавские сонаты (1959-1961), три прелюдии и фуги (1961-1963), *Партита* (1962), отдельные пьесы для фортепиано исполнялись на концертной эстраде, использовались в педагогической практике, хотя и не были изданы.

С 1965 года автор статьи после получения диплома начала вести в консерватории общие курсы полифонии у студентов исполнительских специальностей. В одной из учебных групп выделились две студентки, проявившие особый интерес к изучению предмета. Одна из них — Раймонда Шейнфельд (в настоящее время гражданка Израиля) — стала концертирующей пианисткой. Другая — Ирина Столяр — после окончания вуза посвятила себя педагогической деятельности, став преподавателем специального фортепиано, воспитателем-наставником юных музыкантов в Республиканском музыкальном лицее-интернате имени С. В. Рахманинова, а также лектором-просветителем, автором серии концертов-лекций, проводимых в лицее, филармонии, Органном зале. Ирина выросла в семье замечательных музыкантов. Людмила Вениаминовна Ваверко, ее мама, — выдающийся педагог, исполнитель, профессор кафедры специального фортепиано Академии музыки, театра и изобразительных искусств. Отец — Зиновий Лазаревич Столяр — известный музыковед, внесший огромный вклад в развитие профессиональной музыкальной культуры и критической мысли о музыке в Молдове. Ирина Зиновьевна унаследовала от своих родителей осознание высокой миссии музыканта, принципы педагогического мастерства и профессиональной этики, глубокий исследовательский интерес к разным областям искусства, ко всему новому, и, главное, огромную любовь к музыке, которую она пронесла через всю свою жизнь.

Умный и эрудированный музыкант, свободно владеющий словом, она образно и ярко рассказывала об исполняемых произведениях, привлекая малоизвестные факты из жизни и творчества композиторов и исполнителей. Слушать ее было интересно не только любителям, но и профессионалам. Обладая аналитическим складом ума и недюжинным научным потенциалом, Ирина прекрасно разбиралась в области музыкальных форм и в полифонической фактуре исполняемых произведений. В частных беседах она настоятельно проводила мысль о необходимости серьезного изучения полифонии, начиная с младших классов школы, справедливо полагая, что это способствует развитию логического мышления, интеллекта учеников и осознанности интерпретации.

Владея обширным репертуаром полифонических произведений, она постоянно расширяла его, пополняя произведениями молдавских композиторов. Именно благодаря ее поисковому интересу, кропотливой редакторской работе в 2009 году был впервые издан сборник «Creații polifonice» В. Сырохватова, в который вошли *Прелюдия и фуга c-moll* и *Партита b-moll* [1].

Ирина Столяр рано ушла из жизни. Осталась горечь невозможной утраты и память о прекрасном человеке и музыканте-подвижнике. Своей благородной деятельностью она возродила к жизни сочинения нашего талантливого современника, педагога, композитора, который, к сожалению, прожил всего 47 лет.

Прошло уже более полувека со времени создания *Партиты*. Она была рассмотрена в диссертации Т. Березовиковой в аспекте претворения жанровых особенностей старинной сюиты в творчестве молдавских композиторов. Интересные и точные мысли автора диссертации об оригинальном сочетании элементов «авангардных» техник, характерных для второй половины XX века, в рамках старинного жанрового генотипа высказаны в небольшой статье *Partita pentru pian de Valerii Sârohvatov (ecouri ale suitei preclasice în muzica secolului XX-lea)* [2].

В данном аналитическом этюде, посвященном памяти В. Сырохватова и И. Столяр, музыкальный материал *Партиты* подробно рассматривается в плане преломления новаций 60-х годов минувшего века, оригинальной трактовки полифонических приемов и их особой роли в драматургии сюитного цикла.

В XX веке создано огромное число полифонических циклов. Как пишет Т. Франтова, «появляются и предельно лаконичные циклы, состоящие из нескольких миниатюр, и грандиозные суперциклы» [3, с. 240]. По ее классификации *Партиту* В. Сырохватова следует условно отнести к малым индивидуализированным циклам, центром композиции которых, как и в типовом цикле,

является форма полифоническая [3, с. 241]. Однако, в данном конкретном случае оригинальность сочинения раскрывается в результате использования «авангардных» средств музыкального языка на базе сознательно структурированной композиционной модели старинной сюиты.

*Партита* из семи частей: *Прелюдии, Аллеманды, Куранты, Сарабанды*, двух *Гавотов* и *Жиги* — является полистилистическим произведением. В ней сохранены все основные черты старинной сюиты: общая тональность *b-moll*, жанровые модели танцев с соответствующей метрической организацией и темпами, двухчастность структуры (за исключением *Гавотов*), «параметры экспрессии» (В. Холопова), по наблюдениям Т. Березовиковой в ней присутствуют мелодические аллюзии на стиль баховских сюит [2, с. 34-35].

Обращает на себя внимание интонационная сопряженность тематического материала частей, лаконизм выражения, проявляющийся в миниатюрности размеров пьес, графичности письма. Эмоциональное содержание ряда пьес *Партиты* более глубокое, нежели в их исторических прототипах. Прелюдия, Аллеманда, Куранта, Сарабанда, Жига образуют линию лирико-драматических миниатюр. Гавоты — маленькие «островки» светлой наивной музыки — демонстрируют максимальное приближение к моделям танцев 18 века. Стилистика окружающих их танцев сугубо современная как по характеру тематического материала и специфики его развития, по вертикальной составляющей, отличающейся острой диссонантностью, так и по образной концентрированности выражения.

Каждая миниатюра информативно насыщена. Это связано с обилием в тематическом материале интонаций-знаков — мотивов, сопрягающих малосекундовые интонации со скачками на тритон, уменьшенную кварту, уменьшенную октаву (большую септиму). Двухчастные композиции организованы по-разному, в каждой из них есть оригинальная конструктивная идея, воплощенная средствами полифонии. Темповые контрасты в цикле, представленные парами пьес (*Molto sostenuto – Tranquillo; Allegro con brio – Largo; Vivo – Tranquillo poco meno mosso*), углубляются и достигают максимума при введении финальной Жиги, исполняемой в темпе *Presto*.

Прелюдия отражает напряженный поток трагических мыслей, разворачивающихся конфликтно. Она содержит интонационный «ключ» *Партиты*, ее важнейшие тематические константы — сопряжения малой секунды и тритона, уменьшенных кварты и октавы. Они образуют имитационный пласт, развивающийся диалогически на фоне басса-остинато из восьми звуков, построенного на контрасте равномерно пульсирующего тонического звука *b* и «судорожного» мотива из тридцатьвторых длительностей, включающего восходящий скачок на большую септиму. Смещаясь на другие доли такта, звуки остинато получают иную акцентировку. Его варианты образуют более крупный блок из пяти тактов. На протяжении пьесы остинато излагается от звуков *b, f, es, b*, намечая таким образом разделы простой двухчастной формы с разработкой в третьей четверти.

Первая часть (тт. 1-15) завершается ясным кадансом в тональности гармонической доминанты, который к тому же выделен появлением четырехголосия. Внутренняя автономная ритмическая пульсация остинатного блока противоречит линии непрерывного восходящего волнообразного развития имитационного пласта, что и поддерживает пульс напряженного развития музыки. В фактурном плане первая часть — это первоначальное трехголосное сочетание имитационного двухголосного пласта с басса-остинато.

Во второй части (тт. 15-30) в середине (тт. 16-24) композитор использует производное соединение тех же пластов фактуры в неполно-обратимом контрапункте, где имитационный пласт представляет собой производное двухголосное соединение в зеркальном контрапункте. При обращении меняется рельеф мелодических линий и характер тяготений: при общем нисходящем контуре движения скрытые малосекундовые интонации направлены вверх. Остинатное построение в то же время усекается до семи тактов, что, безусловно, влияет на изменение ритмической пульсации в сторону динамизации.

Тем ярче и контрастнее вступает реприза, повторяющая тематический материал первой части (тт. 6-15) квартой выше. Октавное дублирование верхнего голоса, динамика *ff*, а затем *fff* значительно повышают эмоциональный накал музыки, привнося элементы скорбной экзальтации и патетики.

Анализ процесса тематического развития в *Прелюдии* приводит к выводу о предельной экономии выразительных средств, которыми пользуется композитор. В немалой степени образный контраст во второй части пьесы достигается благодаря использованию иной полифонической комбинации ранее экспонируемых элементов.

Тематизм *Аллеманды* слагается из сцепления подобных мотивных звеньев. Но эмоциональный тонус миниатюры несколько иной. Он определяется характером элегического повествования. В пьесе доминирует двухголосный склад. Лишь в каденциях обеих частей возникает четырехголосие. Однако важно, что обе мелодические линии, насыщенные скачками, развивающиеся в большом диапазоне, расслаиваются на 3, 4 и даже 5 скрытых голосов — в итоге рождается богатейшая субфактура [4, с. 103-183], в которой дискретные малосекундовые мотивы имитируют друг друга в прямом движении и обращении, в разнообразных ритмических вариантах. Это создает эффект объемного, пластичного, «дышащего» музыкального пространства.

В первой части — полифоническом периоде типа развертывания, модулирующем в доминанту, используется прием двойного вертикально-подвижного контрапункта (первый такт — первоначальное соединение, второй — производное). При этом скрытые голоса в конце части переходят в реальное четырехголосие. Замыкающее часть построение (последние два такта) выполняют функцию квази-побочной темы.

Начало второй части *Аллеманды* лишь намечает трехголосный склад, сразу же сменяющийся контрастным двухголосием, которое в тт. 9-10 переходит в несимметричную каноническую секвенцию с октавным показателем. Мелодическая линия пропосты представляет собой двенадцатизвуковую ряд, а его повторения в секвенции — различные его транспозиции. В условиях, когда функциональность проявляется лишь в начале секвенции, движение голосов эквиритмично, а вертикаль, насыщенная скрытыми голосами, диссонантна, ощущение тонального центра исчезает, и на первый план выходит динамика неуклонного поступательного восходящего движения. Завершает *Аллеманду* проведение построения, замыкающего первую часть, но уже в основной тональности *b-moll*.

*Куранта* по характеру музыки — гротесковое, колючее скерцо, по стилю напоминающее «злые» скерцо Д. Шостаковича. Это двухголосная двухчастная fuga с элементами сонатности. В основе пьесы — расширенная хроматическая тональность. Тема fugи — острая, акцентированная содержит встречное хроматическое движение скрытых голосов. Их ритмическая пульсация усиливает характер возбужденной активности. В основе темы — двенадцатизвуковой ряд, предваряемый, тем не менее, нормативным для барочной fugи скачком V – I. Ответ (тт. 3-6) тональный. Следующая за ним интермедия построена на сочетании гаммообразных пассажей и резких разнонаправленных скачков. Показательно, что в начале интермедии используется первоначальное, а затем и производное соединение линий в вертикально-подвижном контрапункте с показателем положительной терции, а в конце ее — прием дублирования мотивов в обращении. Третье — ракоходное проведение темы (7 т.), дублированное в октаву, выполняет функцию побочной темы. Оно замыкается встречным хроматическим движением, завуалированным в верхнем и обнаженным в нижнем голосе. Начинаясь в крайних регистрах, пассажи стремительно движутся навстречу друг другу. В тт. 10-12 они, словно сталкиваясь «стенка на стенку», столь же стремительно разлетаются в разные стороны, завершаясь ярчайшим автентическим кадансом в тональности *F-dur*. И здесь также возникает сопоставление первоначального и производного соединений в вертикально-подвижном контрапункте, но уже при октавном показателе перестановки голосов.

Первый раздел второй части *Куранты* является производным соединением начального раздела пьесы в зеркальном контрапункте (за исключением т. 18, который является связующим, подготавливающим основную тональность). Ракоходный вариант темы вместе с вышеуказанным интермедийным материалом, излагаясь в основной тональности (квартой ниже экспозиционного изложения), блестяще завершают *Куранту*.

*Сарабанда* — драматургическая кульминация цикла. В ней сконцентрированы и выпукло представлены все важнейшие тематические мотивы. Композиционное решение этой части представляется наиболее интересным. По форме это — пассакалья.

Известно, что остигатные композиции в минувшем веке пережили настоящий ренессанс. Радикальные новации в этой области особенно показательны для сочинений второй половины XX века. Сказалось воздействие новых техник композиции, в частности, серийной и сериальной. Однако, в 60-е годы композиторы уже стремились избегать «догм серийной техники» и «технической инерции тональной музыки». Об этом подробно пишет Т. Франтова в связи с характеристикой остигатных опусов А. Шнитке, созданных в 1963-1964 годы, справедливо полагая, что «спасение от тирании формальных табу» заключается в синтезе разных методов (3, с. 195). Там же она пишет: «Вариации в опусах композиторов минувшего века демонстрируют весь спектр возможных степеней строгости и свободы при проведениях остигатной темы — от абсолютно точного ее воспроизведения (Д. Шостакович) до модификаций, делающих тему неузнаваемой (А. Берг)».

Важно то, что новаторские тенденции коснулись и молдавской музыки. В республиканской музыкальной критике они связывались прежде всего с *Рансодией* для скрипки, двух фортепиано и ударных В. Загорского, вызвавшей большой общественный резонанс. Однако следует отметить, что *Партита* В. Сырхватава была написана в 1962 году, то есть за несколько лет до создания *Рансодии* и практически одновременно с остигатными опусами А. Шнитке. Тем более ценными представляются находки молодого композитора, которые идут в одном русле новаций 60-х годов.

Тема пассакальи — мощная, трагедийная, излагается в характерном для сарабанд метре 3/2. В ней отчетливо проступает нисходящее хроматическое движение скрытых голосов, столь типичное для тем ранних пассакалий. В основе темы лежит двенадцатизвуковая серия в прямом движении и обращении.

В пассакалье — три вариации. В первой тема проходит неизменно. В контрапункте к ней содержится второй двенадцатизвуковой ряд, появляющийся сегментами и в полном виде во второй части пассакальи, которая начинается с третьего проведения остигатной темы (т. 17). Оно является инверсионным ракоходным вариантом темы, который интервально не везде строго выдержан, но все же в целом можно говорить о сохранении в нем высотной константы, в то время как ритм свободно изменяется. В контрапунктической линии появляются отдельные фрагменты первого противосложения также с выдерживанием высотного параметра при свободе ритмического развития.

В данном варианте тема практически неузнаваема, и лишь сравнение ее интервальной структуры с первым проведением позволяет установить ее наличие. В сочетании же с контрапунктом инверсионный ракоходный вариант темы при свободе ритма воспринимается как разработочный материал в середине простой двухчастной формы.

В третьей вариации тема идет в вертикальном обращении (т. 25). Но если в первой ее половине ритмическая структура остается неизменной, то во второй — при строгом интервальном обращении — она существенно меняется, усиливая декламационность музыкальной речи. Та же тенденция проявляется и в контрапункте к теме: интервальная последовательность в прямом движении стабильна, а ритмическая структура подвергается активному варьированию. Важно то, что при столь смелой трактовке темы и контрапункта, пропорции

формы с четким выделением кадансов (в первой части — на доминанте, во второй — на тонике) остаются незабываемыми.

Оба гавота — миниатюрные танцевальные пьески, незатейливые и простодушные по характеру музыки, вызывающие аллюзии мелодического стиля С. Прокофьева, — занимают в цикле особое место. Эти жанровые модели иного стиля композитор использовал в цикле для контраста (что косвенно подтверждается и введением формообразующего принципа трехчастности). Мимолетность протекания музыки гавотов подчеркивается и совсем не характерным для них темпом *Vivo*, способствующим углублению контраста миниатюрных танцев с предшествующей *Сарабандой*.

Полифонические приемы в первом *Гавоте* несложны. Во втором предложении простого квадратного модулирующего периода (первая часть) вводится краткий канон в нижнюю ундециму на расстоянии полутакта. В средней части первые три такта являются производным соединением начального построения гавота в зеркальном контрапункте.

Во втором *Гавоте* фактура предельно элементарна: мелодия звучит на фоне бурдона — выдержанного двойного органного пункта — в подражание звучанию волынки. Все это подтверждает интермедийный характер обоих танцев.

*Жига* — финальная часть *Партиты*. В ней смоделированы все параметры старинного танца: темп *Presto*, сложный трехдольный метр 12/8, характерная ритмическая формульность, двухчастность структуры, повторность каждой из частей, фугированные приемы изложения с применением обращения во второй части. Но что очень существенно — в ней синтезированы главные лейтинтонации, устанавливаются интонационные арки с другими частями (курантой и сарабандой), используются приемы обращенного дублирования. Форма фуги развита и представлена полностью в соответствии с ее функцией завершения циклической композиции.

Первая часть *Жиги* — это двухголосная экспозиция с одним дополнительным проведением темы. Стремительная, активная тема, насыщенная скачками на уменьшенную октаву, тритон, кварту, квинту, включает секвентное нисходящее движение по звукам уменьшенного трезвучия. Тональный ответ в доминантовой тональности сопровождается удержанным синкопированным противосложением, в котором в скрытом виде присутствуют микроимитации в обращении, активно подвергающиеся развитию в последующей интермедии наряду с трезвучными мотивами (т. 5). В дополнительном проведении (т. 6) активность движения возрастает благодаря встречному движению мотивов в обращении, увеличению громкости и нерегулярной ритмической пульсации в скрытых, параллельно движущихся хроматизированных мелодических линиях.

Вторая часть (с конца т. 10) отмечена более высоким уровнем напряжения. В ней можно выделить две фазы: первая связана с плотным стреттным изложением темы в прямом движении в нисходящую октаву с переменными расстояниями вступлений в тональностях *es* (дважды), *Ges*, *Ces* (дважды). Фактически здесь возникает цепочка двухголосных стретт в виде несимметричной канонической секвенции, которая и образует срединный разработочный раздел фуги. Вторая фаза (с т. 15 до конца) — реприза, где тема проводится стреттно в основной тональности *b-moll*. Она совпадает с кульминацией всей фуги, отмеченной максимальной динамикой *ff*, избытком ремарок: *sf*, *molto energico*, *marcatissimo*, *risoluto*. Завершающий каскад обращенного фигуративного движения подобен заключению первой части жиги, но его энергия и напор усилены встречным и расходящимся линейным движением скрытых хроматических линий.

Предпринятый анализ *Партиты* В. Сырехватова показал, что молодой автор, получивший солидное академическое образование в классе профессора Л. С. Гурова, был не просто хорошо обучен (о чем свидетельствует прекрасное владение формой и фактурой), но и находился в русле новаторских поисков, характерных для поколения композиторов-шестидесятников.

Многочисленные жанровые, мелодические, фактурные аллюзии, в изобилии рассыпанные в сюите, свидетельствуют о глубоком знании и понимании принципов барочного стиля. Вместе с тем композитор сумел в ограниченных рамках старинных танцев раскрыть глубокое содержание, далеко выходящее за рамки жанровой тематики.

Привлекает свежесть мелодического и гармонического стиля пьес цикла, изобретательность и импровизационная свобода интонационно-ритмического развертывания. Можно предположить, что В. Сырохватова занимали вопросы развития монодии.

Ограничившись в *Партите* использованием, в основном, двухголосного склада, он сумел раскрыть и реализовать богатейшие возможности субфактуры, создать благодаря «мнимому» многоголосию объемное, пространственное звучание, раскрыть глубинный подтекст музыки.

Фактура *Партиты* сугубо полифоническая. Изобретательность и органичность многочисленных полифонических приемов — от простой имитации, канона в прямом движении и обращении, использования подвижного, зеркального, обратимого контрапунктов до модификаций тематического материала, свойственных серийной технике, свидетельствует о том, что полифония является важнейшей составляющей его композиторской техники и мышления. Насыщенность сюиты разнообразными и оригинальными полифоническими приемами позволяет рассматривать это сочинение как своего рода хрестоматию, которую можно рекомендовать в учебных курсах по контрапункту и фуге.

Важно подчеркнуть, что выбор того или иного конструктивного приема в пьесах цикла обусловлен художественными задачами и тесно связан с драматургическими целями, которые композитор поставил перед собой в *Партите*.

«Разноликость циклов в музыке прошедшего столетия — естественное следствие плюрализма современного сознания, отраженного в художественном творчестве» [3, с. 240]. *Парти-та* для фортепиано В. Сырохватова в полной мере воплотила в музыке одну из оригинальных, самостоятельных точек зрения на картину мира.

#### Библиографические ссылки

1. SÎROHVATOV, V. *Creații polifonice*. Chișinău: Pontos, 2009.
2. BEREZOVICOVA, T. Partita pentru pian de V. Sîrohvato (ecoul suitei preclasice în muzica secolului al XX-lea). În: *Pagini de muzicologie*. Chișinău: Șearec-Com, 2002, p. 34-37.
3. ФРАНТОВА, Т. *Полифония А. Шнитке и новые тенденции в музыке второй половины XX века*. Ростов-на-Дону: СКНЦ ВШ АПСН, 2004.
4. СКРЕБКОВА-ФИЛАТОВА, М. *Фактура в музыке*. Москва: Музыка, 1985.

## ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ АУДИО И ВИЗУАЛЬНОГО РЯДА В *IN IMO PECTORE* ДМИТРИЯ КИЦЕНКО

*IN IMO PECTORE* DE DMITRII CHIȚENCO:  
INTERACȚIUNEA COMPONENTELOR AUDIO ȘI VIZUALE

*IN IMO PECTORE* BY DMITRY KITSSENKO:  
INTERACTION OF AUDIO AND VISUAL COMPONENTS

**КЛИМЕНТИНА ЗАПЕСКА,**

мастерант,

Академия Музыки, Театра и Изобразительных Искусств



## ГАЛИНА КОЧАРОВА,

профессор, кандидат искусствоведения,  
Академия Музыки, Театра и Изобразительных Искусств

Статья посвящена одному из образцов современной академической музыки, демонстрирующему новые возможности медиакультуры – сочинению Д. Киценко *In imo pectore*. Авторы рассматривают в ней проблемы соотношения и взаимодействия аудио- и визуального рядов, расширяющих семантику произведения, раскрываемую, в первую очередь, за счет введения музыкальных цитат, а также – изображений младенца Христа и Богородицы.

**Ключевые слова:** Дмитрий Киценко, *In imo pectore*, аудиовизуальное произведение, надтекст, память культуры, культурная метафора, виртуальный собор, контрапункт видимого и слышимого, контрастная полифония видимого и слышимого, картинный модус показа, эпико-драматический модус рассказа, музыкально-изобразительный комплекс.

Articolul prezintă un exemplu al muzicii academice moderne – *In imo pectore* de D. Chițenco, demonstrând noi posibilități ale culturii mass-media și analizând opusul acesta prin prisma problemei de corelare și interacțiune a componentelor audio și vizuale care extinde semantica creației, în primul rând, pe contul introducerii citatelor muzicale, precum și a imaginilor lui Hristos-copilul și a Fecioarei Maria.

**Cuvinte-cheie:** Dmitrii Chițenco, *In imo pectore*, creația audiovizuală, supertext, memoria culturii, метафора culturală, catedrala virtuală, contrapunct vizibil și auzibil, modus pitoresc-imaginar al prezentării, modus epico-dramatic al povestirii, complexul muzical de imagini.

The article is devoted to the work *In Imo Pectore* by Dmitry Kitsenko analyzed as an example of contemporary academic music which demonstrates new resources of media culture. The authors examine forms of correlation and interaction of audio and visual components which extend the semantics of this piece - in the first place, by the introduction of musical quotations as well as of pictures of Baby-Christ and of Virgin Mary.

**Keywords:** Dmitri Kitsenko, *In Imo Pectore*, audiovisual creation, supertext, cultural memory, cultural metaphor, virtual Cathedral, visible and audible counterpoint, picturesque mode of display, epic-dramatic modus story, musical and pictorial complex.

Дмитрий Дмитриевич Киценко – композитор и педагог, многие годы работавший в Молдове, Украине, а ныне обосновавшийся в Канаде. Он – автор симфоний и вокально-инструментальных произведений, инструментальных концертов, сочинений для хора, камерного оркестра и ансамбля. В их числе – и такие интересные опусы для камерного оркестра, как *Бабий Яр*, *In imo pectore*, которые в последние годы стали объектом «пересоздания» с помощью мультимедиа. Это явление, позже коснувшееся и некоторых других его сочинений, возможно, связано с их переосмыслением, а также, в какой-то мере, с попыткой подытожить своё творчество и реализовать стремление к поиску новых средств в области аудиовизуального жанра.

*In imo pectore* (2010) Д. Киценко – произведение, продолжающее подобное направление поисков в творчестве композитора. С точки зрения музыкальной стороны здесь с самого начала были предпосылки для включения в текст новых контрастных элементов. Так, музыкальный тематизм *In imo pectore* реализует ретроспективные тенденции, затрагивая такие важные для современного слушателя музыкальные темы, как ария сопрано *Mein Gott ich liebe dich* из Кантаты BWV77 *Du sollst Gott, deinen Herren, lieben* И. С. Баха, тема вступления из первой части *Неоконченной симфонии* Ф. Шуберта и ария альты *Erbarme dich mein Gott* из баховских *Страстей по Матфею*.

В 2011 году, претворяя свой опыт работы с аудиовизуальной версией *Бабьего Яра*, композитор решил наделить и *In imo pectore* параллельно идущим зрительным рядом. Тем самым он поместил данное сочинение в круг других своих опусов – с одной стороны, отмеченных религиозной тематикой, поскольку он дополнил свой первоначальный замысел, используя картины с образом новорожденного Христа и Богородицы, с другой – также снабжённых видеорядом.

Одновременно включение видеоряда изменило жанровую природу произведения, переводя его из области «чистой музыки» в разряд своего рода «мини-фильма». Сегодня *In imo*

*pectore* в такой – обновлённой версии – может послушать и посмотреть каждый, так как Д. Киценко выложил его на просторы Интернета<sup>1</sup>.

На первый взгляд, такая жанровая модификация выполняет, с одной стороны, дополнительно-информативную функцию, о чём автор в письме от 05.10.2011 сказал очень просто: «чтобы людям не скучно было слушать» [1, письмо Д. Киценко]. Однако, на наш взгляд, видеоряд играет в новой версии сочинения гораздо более важную роль. Она заключается в раскрытии одной из идей, связанной с Рождеством, несмотря на то, что такая тема никак не отобразена в названии произведения.

Если в картинах, составляющих визуальный ряд, отражается только тема Рождества, с акцентом на самом факте рождения Младенца и Его первых дней, то в музыке идея раскрывается глубже. И, прежде всего, через мотив предвестия судьбы Спасителя. Поэтому, если следовать мнению Г. Кочаровой, высказанному в переписке с композитором, «рождественская тема здесь не такая светлая, как можно было бы ожидать – умиротворенность вытесняется скорбью и мотивом вознесения» [1], поскольку Рождество воспринимается как явление Христа – жертвы за искупление грехов человечества. Изначально же, как пишет Д. Киценко, здесь возможно говорить «о взгляде на мир, на божественное происхождение человека и его приход на землю» [1]. Позже Дмитрий Дмитриевич в разъяснение своей мысли добавил: «Идея более широкая, и суть ее в названии *In imo pectore* — В глубине души. Состояние души. Отсылаю вас к музыкальным цитатам, используемым в произведении. Не только идея Рождества, хотя она, конечно, присутствует. Философия вечности мира и кратковременного существования человека на земле, идея моления о прощении грехов» [1].

Визуальный ряд, введённый Д. Киценко уже после создания музыкального сочинения, имеет скорее надтекстовый характер. Этот ряд выступает как «прибавочный художественный элемент» (Д. Лихачёв), присущий, по мнению Н. Агафоновой, новому виду искусства, в связи с возникновением инновационных технологий [2, с. 30]. В подобных случаях введения надтекстового элемента, по наблюдению А. Шнитке, нередко даже сама музыкальная форма «распирается изнутри – она становится как бы макроформой, внутри которой происходят события, не относящиеся к традиционной форме, хотя поначалу и вырастающие из неё» [3, с. 59]. Тем более это справедливо и в отношении аудиовизуального произведения, где макроформа иерархична, многоуровневая и складывается на основе синтеза искусств. И в случае с произведением Д. Киценко связующим звеном в этой многоуровневой системе образов становится *память культуры*, реализуемая автором и в музыкальном, и в визуальном ряду. Что касается первого уровня памяти культуры – музыкального, то здесь наблюдается расширение источников цитирования, а вместе с ними – музыкального пространства: использование в одном произведении цитат разных исторических эпох – от Барокко до Романтизма, а при совмещении с материалом Д. Киценко – до современного искусства. Кроме того, сама цитата воспринимается как культурная метафора. Что же касается второго уровня – видеоряда, то этому способствуют две исторические предпосылки. О них упоминает, хотя и в другом контексте, З. Лисса, которая не случайно подчёркивает, какое значение имеет «достигнутое понимание ценности произведений искусства, осознание того, что их можно заставить функционировать на новый лад, и чувство исторического многообразия, культурных напластований» [цит. по 4, с. 131].

Другой исследователь – Ж. Скобцова – отмечает, что «диалог культур, диалог традиций – эта проблема является одной из наиболее актуальных как в музыковедении, исполнительстве, так и в современном композиторском творчестве. Обращаясь к искусству античности, ренессанса, барокко или классицизма, в каждом конкретном случае художники находят свой ракурс в осмыслении исследуемого явления» [5, с. 209]. Не случайно она цитирует мнение М. Лобановой о том, что, «возлагая на себя трудную роль посредника между прошлым и настоящим,

<sup>1</sup> Ролик представлен на [<http://vimeo.com/30606353>].

композитор становится своеобразным летописцем и современности, и вечности», а затем делает свой вывод: «Идея пространственно-временного отдаления, чувства исторической перспективы, культурной дистанции порождает множество оригинальных решений» [5, с. 209].

Одно из таких оригинальных решений и демонстрирует *In imo pectore*. Здесь процесс развёртывания видеоряда во многом отвечает музыкальной драматургии и композиции сочинения. Объединяет их общая идея Рождества, хотя в музыкальном ряду она неявно выражена и выступает скорее как идея зарождения жизни и движения её от начала и далее по дорогам судьбы. Кроме того, музыкальный процесс, в силу традиционной опоры на законы восприятия, архитектурно организован за счёт элементов репризности, причём это отражено и в последовании сюжетов в визуальном ряду, где заметна ориентация на общую трёхчастную структуру музыкальных «событий».

Однако, на наш взгляд, этот параллелизм определяет лишь внешнее сходство. Если сравнивать *In imo pectore* с первым опытом создания Д. Киценко аудиовизуального произведения – *Бабий Яр*, то, в отличие от *Бабьего Яра*, где видеоряд «идёт рука об руку» с музыкой, смена изображений в *In imo pectore* не создаёт повествования, объединенного общей линией, ведущей от картины к картине. Это скорее чередование воспринятых в прошлом зрительных образов, передающих как мысли и представления разных художников об одной и той же евангельской истории, так и воспоминания об их работах, сохраняющиеся в памяти самого Д. Киценко. И, возможно, если поменять некоторые иллюстрации местами, то существенной разницы в контекст это не привнесёт. И всё же индивидуальность общего решения здесь просматривается. Не исключено, что она порождена стремлением создать множественность впечатлений для слушателя-зрителя с тем, чтобы преодолеть статическую природу изобразительного искусства.

Если задуматься, почему композитор намеренно ограничивается в подборке картин рождением Христа и поклонением волхвов, то станет понятно, что задачей введения видеоряда в *In imo pectore* не является лишь отражение сюжетной, фабульной линии повествования, таковой в произведении нет. Композитор руководствуется, видимо, необходимостью направить восприятие слушателя-зрителя, но, в то же время, не ограничивая его рамками внешней сюжетной канвы. Преимущественный выбор изображений, в какой-то мере аскетичных по духу, на наш взгляд, не случаен, поскольку позволяет обнаружить главную цель автора: не фиксировать внимание зрителя на деталях, а скорее дать толчок к собственным размышлениям. Их диапазон довольно широк: от образов Мадонны с младенцем Иисусом до осознания того, какую роль в христианской культуре играет тема Рождества. Здесь могут иметь значение личные убеждения как самого композитора, так и слушателя, характер их веры, далеко не всегда выходящей на поверхность, что в общем-то и отражает суть названия *Во глубине души*.

Что же касается восприятия визуального ряда, то при просмотре последовательно чередующихся картин возникает резонанс на каждую из них в отдельности, причём при этом одновременно действует некий «накопительный» принцип. Таким образом, очень важен собирательный, кумулятивный эффект, когда в результате случайных, на первый взгляд, зрительных впечатлений рождается особое воздействие на реципиента, схожее с посещением храма, где атрибуты архитектуры и живописи не только приковывают к себе внимание за счёт внешней формы, но и участвуют в общем ансамбле средств единого и концентрированного воздействия на посетителя. В то же время у Д. Киценко представлен не какой-то конкретный храм, а, скорее, обобщённый храм многовековой христианской культуры. Это своеобразное отражение памяти культуры, запечатлённой в европейском изобразительном искусстве, которое помогает представить его как некий виртуально существующий собор, несущий в своих стенах важнейшую для духовного мира человечества информацию. К тому же в таком случае картины, составляющие зрительный ряд, обычно перестают «служить фоном для ключевых в эмо-

циональном отношении ситуаций и образовали параллельный эмоционально-эстетический универсум» [Р. Браун, цит. по 6, с. 151].

Таким образом, Д. Киценко, оперируя одновременно разными модальностями восприятия, по нашему мнению, интуитивно прибегает к использованию того же принципа, что сформулировал Л. Мазель при рассмотрении творчества Д. Шостаковича – «принципа множественного концентрированного воздействия». Он действует не только в визуальном ряду: в данном случае весь сложившийся музыкально-изобразительный комплекс способствует реализации единого многомерного суггестивно-психологического воздействия за счёт глубокого погружения в атмосферу храмовости.

Возвращаясь к проблеме взаимоотношения визуального и музыкального, напомним о мнении Л. Бакши, выделяющей две тенденции<sup>2</sup>:

1. «*Вижу одно – слышу другое* (когда визуальный образ находится в нарочитом противоречии с музыкой)<sup>3</sup>».

2. *Контрапункт видимого и слышимого* (когда зрелище и музыка взаимодополняют друг друга)» [7, с. 48].

В нашем случае одновременно, хотя и частично, находят применение оба отмеченных у Л. Бакши принципа. С одной стороны, здесь действительно «зрелище» и музыка взаимодополняют друг друга, но при этом нет и идеального слияния, и полного *контрапункта видимого и слышимого*. С другой стороны, в какой-то степени наблюдается явление *вижу одно – слышу другое*, но при этом визуальный образ не находится в нарочитом противоречии с музыкой, что могло бы вызвать их несоответствие. Кроме того, если не иметь представление об идее произведения (нам, в частности, известной только из личной электронной переписки с композитором), то возникает явление «вижу и слышу одно и то же», хотя и реализованное средствами разных искусств. В этом смысле определение Л. Бакши представляется неполным, что позволяет нам добавить в её классификацию соотношения визуального и музыкального ещё одну позицию, основанную на синтезе первых двух явлений и позволяющую подытожить оба результата:

3. *Вижу одно – слышу другое* (когда «зрелище» и музыка *взаимодополняют* друг друга, что приводит к *переосмыслению первоисточника*, в нашем случае – музыки).

Иначе говоря, опираясь на терминологию теории полифонии, можно говорить о *контрастной полифонии видимого и слышимого*, порождающей новое качество восприятия.

Продолжая разговор о соединении визуального и музыкального рядов, укажем на совмещение в аудиовизуальном произведении двух разных способов его существования, что обуславливает специфику его восприятия. В одном случае контрапункт двух рядов объединяет общий поток впечатлений, а в другом – выявляет определённую переменность доминирования того или иного модуса восприятия. Скрепляющим фактором для обоих рядов служит наличие нескольких точек соприкосновения, обнаруживаемых в драматургии и композиции сочинения. Они отмечены уже самим фактом параллелизма на границах формы, когда цезура наступает одновременно и в музыкальном, и в визуальном ряду. Кроме того, как уже упоминалось выше, элементы репризности отражаются и в музыке, и в порядке следования картин, где одна и та же гравюра *Поклонение волхвов* (автор – Schnorr von Carolsfeld) появляется в начале, а затем открывает музыкальную репризу, создавая эффект обрамления. Ещё один приём связан с размещением кадров витражей на тех музыкальных эпизодах, где появляются цитаты из Баха, что рельефно выделяет их из общего контекста. Важны также моменты сопостав-

2 Правда, автор говорит о них в связи с практикой современного музыкального театра.

3 Здесь добавим, что анализируя явление «вижу одно – слышу другое», Л. Бакши при нарочитом несоответствии музыке визуального образа (в случаях модернизации и обновления зрелищной составляющей музыкального театра) пишет именно о переосмыслении первоисточника, но о переосмыслении его в постмодернистском ключе, когда исходный замысел берётся как бы «в кавычки».

ления и асинхронности в соотношении обоих рядов, поскольку для музыкального произведения более характерна событийность, а видеоряд основывается на созерцании.

В связи со сказанным выше привлекает внимание высказывание О. Рудник: «Созерцательно-медитативный “картинный модус показа” <...> противостоит динамике “драматического модуса рассказа”» [8, с. 100]. Данное определение относится, правда, к чисто музыкальным явлениям и сформулировано оно было автором в связи с другой проблемой, а именно при сравнении произведений О. Мессиана с сочинениями со сходной тематикой, принадлежащими другим его современникам. Однако, на наш взгляд, оно вполне может характеризовать и *In imo pectore* Д. Киценко. В этом сочинении при анализе чисто музыкальной стороны обнаруживается в большей степени динамика «драматического модуса рассказа», визуальный же ряд дополняет общее впечатление за счёт «картинного модуса показа». Полагаем при этом, что сам термин «драматичный модус рассказа» хотя и несколько парадоксален, но в нашем случае уместен (с необходимым, на наш взгляд, уточнением – «эпико-драматический модус рассказа»).

В общем же плане, в *In imo pectore* Д. Киценко, в отличие от мозаично скомпонованного зрительного ряда, который, в некотором роде, воспринимается относительно статично, музыкальный ряд воплощает динамическое начало, выявляясь в действенно-процессуальном аспекте. Одновременно само соотношение музыкального и видеоряда существенно расширяет наше представление о памяти европейской культуры, где разные виды искусств, взаимодействуя между собой, формируют художественный опыт нашего современника как отражение многоплановой картины мира [9].

#### Библиографические ссылки

1. Электронная переписка с участием Д. Киценко, Г. Кочаровой и К. Запески.
2. АГАФОНОВА, А. *Экранное искусство: художественная и коммуникативная специфика*: Монография. Минск: БГУ культуры и искусств, 2009. 273 с.
3. *Беседы с Альфредом Шнитке*. Сост. А. Ивашкин. Москва: РИК Культура, 1994. 304 с.
4. ЛОСЕВА, О. Музыкальная цитата в «эпоху цитирования». В: *Памяти Евгения Владимировича Назайкинского: Интервью. Статьи. Воспоминания*. Научн. тр. Моск. Гос. Консерватории им. П. И. Чайковского, сб. 70. Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2011, с. 123-139.
5. СКОБЦОВА, Ж. Вокальный цикл А. Чайковского и Пять песен-баллад на тексты французских народных песен (к проблеме исполнительской трактовки). В: *Музичне мистецтво*. Зб. наук. ст. Вип. 5. Донецьк: Юго-Восток, 2005, с. 209-218.
6. РЫЧКОВ, К. Классическая музыка в голливудском кино. В: *Научный вестник Московской консерватории*, 2012, №1, Москва: Моск. Гос. Консерватория им. П. И. Чайковского, с. 148-169.
7. БАКШИ, Л. Музыкальный театр. Природа звукозрительных образов. Музыка и театр в XXI веке. В: *Музыкальная академия*, 2011, № 1, с. 48-55.
8. РУДНИК, О. Образы рождества в музыке XX века. В: *Христианская культура: прошлое и настоящее. К 2000-летию Рождества Христова*. Москва, 2004, с. 97-104.
9. СНИТКОВА, И. Картина мира, запечатлённая в музыкальной структуре (о концептуально-структурных парадигмах современной музыки). В: *Музыка в контексте духовной культуры*. Сб. тр. Вып. 120. ГМПИ им. Гнесиных. Москва, 1992, с. 8-31.

## ИЗ ИСТОРИИ ИСПОЛНЕНИЯ МОЛДАВСКОЙ МУЗЫКИ ДЛЯ ДЕТЕЙ (НА ПРИМЕРЕ СОЧИНЕНИЙ ЗЛАТЫ ТКАЧ)

## DIN ISTORIA DE INTERPRETARE A MUZICII MOLDOVENEȘTI PENTRU COPII (PE BAZA CREAȚIILOR ZLATEI TCACI)

FROM THE HISTORY OF PERFORMING MOLDOVAN MUSIC  
FOR CHILDREN (BASED ON ZLATA TKACH'S WORKS)

ЛЮДМИЛА АГА,

и.о. доцента,

Академия Музыки, Театра и Изобразительных Искусств

*В статье представлены размышления по поводу сотрудничества автора с известным молдавским композитором Златой Ткач. Автор вводит новые данные, касающиеся пропаганды сочинений З. Ткач для детей разных жанров. Представлены также некоторые аспекты исполнения вокальных партий для сопрано опере З. Ткач «Голуби в косую линейку».*

**Ключевые слова:** Злата Ткач, музыка для детей, концерт, фестиваль, опера-сюита.

*Articolul prezintă unele reflecții asupra colaborării autoarei cu renumita compozitoare din Republica Moldova Zlata Tcaci. Autoarea introduce mai multe date ce țin de promovarea creațiilor pentru copii de diferite genuri semnate de Z. Tcaci. Sunt prezentate și unele aspecte interpretative ale partițiilor pentru soprano din opera Z. Tcaci „Bobocel cu ale lui”.*

**Cuvinte-cheie:** Zlata Tcaci, muzica pentru copii, concert, festival, opera-suită.

*The article presents some reflections on the author's collaboration with the famous Moldovan composer Zlata Tkach. The author introduces some data regarding the promotion of music for children of different genres written by Z. Tkach. She also presents some interpretation aspects of vocal parties for soprano of Z. Tkach's opera „Doves in Oblique Line”.*

**Keywords:** Zlata Tkach, music for children, concerto, festival, opera-suite.

Творческое наследие молдавского композитора Златы Ткач чрезвычайно обширно и разнообразно. В нем, наряду с симфоническими, камерно-инструментальными, вокально-симфоническими, хоровыми, театральными работами, большое место отводится сочинениям для детей самых разных жанров. Это – оперы *Коза с тремя козлятами* (1966), *Голуби в косую линейку* (1974), *Цветик-семицветик* (1984), *Томчиш-Кибальчиш* (1985), *Повар и боярин* (1987), *Ленивица* (1988), *Маленький принц* (1988), *День рождения слоненка* (1997); симфонические сочинения – *Детская сюита* (1971); кантаты *Песнь о Днестре* (1957), *Город. Дети. Солнце.* (1962); вокальные циклы – *Шесть детских песен* на стихи Г. Виеру (1964), *Доброе утро* на стихи Г. Виеру (1967), *Букварь поет* на стихи Г. Виеру и В. Кодица (1989) и многие другие.

Злата Ткач в полной мере осознавала важность музыки для детей в процессе их эстетического воспитания и человеческого взросления. Недаром Г. В. Кочарова в своей книге о композиторе пишет: «Беседуя со Златой Ткач, убеждаешься, что она ясно представляет себе: именно в детстве, в ранних эмоциональных впечатлениях черпает каждый из нас те музыкальные привязанности, которое позже определяют наше восприятие искусства. Как песни, услышанные от матери, сохраняются они в самой глубине памяти, и именно поэтому автор, пишущий для детей, оказывается в ответе за эстетические вкусы нового поколения» [1, с. 7]. Эти слова были своеобразным творческим кредо З. Ткач не только в процессе создания музыкальных творений, но и в работе с исполнителями, в той активной вовлеченности в процесс концертной деятельности и общения со своей публикой (в том числе, детской), которая была свойственна композитору.

Мое знакомство со Златой Моисеевной Ткач состоялось, когда, будучи студенткой, мне довелось исполнять некоторые из ее вокальных сочинений (в основном, детский репертуар) на Художественном совете Союза композиторов. Более тесно мы стали общаться в период постановки в Молдавском театре оперы и балета детской оперы *Коза с тремя козлятами*, в которой я пела партию одного из козлят. С тех пор мы стали чаще встречаться на репетициях в театре

и у Л. Шульги<sup>1</sup>, с которой З. Ткач давно была знакома.

В общении Злата Ткач произвела на меня очень яркое впечатление. Она была эффектна, красива, добра и во многих жизненных вопросах и ситуациях очень наивна, – вообще, была светлым, порядочным человеком. Несмотря на внешнее спокойствие, она была очень эмоциональна, что проявлялось и в исполнении музыки. Когда она пела, показывая свои произведения, то преображалась: своим тоненьким, иногда не совсем чистым интонированием (потому что не владела вокальной техникой), она исполняла свою музыку настолько образно, эмоционально и захватывающе! Было интересно слушать, когда она пыталась разными голосами изображать героев своих произведений, делая это очень увлеченно и забавно.

Злата Ткач была очень энергичным человеком, она последовательно занималась организацией исполнения детской музыки, давала много авторских концертов, собрав вокруг себя стабильную концертную группу, с которой мы объездили не только Молдову, но и многие города СССР. В нашу группу входили З. Ткач, ее супруг, музыковед и ведущий наших концертов, Е. Ткач, Л. Шульга, позже к нам присоединился О. Нузман. Мы подготовили репертуар для разнотипной аудитории, некоторые сочинения З. Ткач пела и играла сама, Е. Ткач в основном рассказывал о ее творчестве, а певцы исполняли сочинения композитора (отдельные фрагменты или целиком), с учетом наших возможностей и особенностей аудитории.

В Казахстане, выступая вместе с З. Ткач, мы пели отрывки из камерной оперы по мотивам рассказов И. Друцэ, Г. Виеру, Г. Георгиу *Голуби в косую линейку*, отдельные миниатюры из вокального цикла *Доброе утро*, а так же диалоги, написанные на стихи Г. Виеру. Журнал *Советская музыка* за август 1981 года отметил нас как участников одного из всесоюзных мероприятий, написав: «Композитор Злата Ткач и солистка Молдавского театра оперы и балета Л. Лизогубова<sup>2</sup> выезжали в Алма-Ату на Всесоюзный праздник детской музыки» [2, с. 127].

Выступления обычно проходили в школах, клубах, детских домах, на предприятиях. На наших концертах звучали не только фрагменты из оперы *Голуби в косую линейку*, *Бобочел* и другие. З. Ткач всегда очень ответственно и серьезно относилась к подбору репертуара в зависимости от типа слушателя. Сама она пела и участвовала в групповых показах своих произведений. На таких встречах в программу входили номера из опер *Цветик-семицветик* и *Коза с тремя козлятами*: позже, в новой редакции, она получила название *Волк-обманщик*. Этот спектакль часто исполнялся на гастроях, вызывая эмоциональный отклик детской аудитории. В новую редакцию З. Ткач привнесла больше колорита, обновила мелодический материал сольных партий. Яркая, колоритная молдавская сказка нравилась детям всех советских республик: помню, как тепло и эмоционально принимали наши спектакли на гастроях в Киеве и Сочи.

Оперы и камерно-вокальные сочинения З. Ткач оказали огромное влияние и на формирование подростковой аудитории нашей республики. Во многих школах в ту пору проводились «уроки прекрасного», на которых мы рассказывали ребятам о том, как сочиняется музыка, как она потом в театре разучивается, о кропотливой работе исполнителей с композитором, дирижером, режиссером. На примере *Волка-обманщика* также рассказывали о постановочной части, о закулисной работе театральных цехов. Помню, как однажды после спектакля, в гриме и костюмах, мы вышли в зал к детям и провели с ними интересную встречу. Дети воочию увидели героев, которые только что были на сцене и которым они столь искренне сопереживали!<sup>3</sup>

1 Моя коллега по театру, певица Лариса Шульга жила в самом центре города, рядом с *Сельсоветом*, как мы трогательно называли старое Административное здание театра по ул. Комсомольской (ныне М. Еминеску), с репетиционными залами и классами. В доме Л. Шульги часто собирались творческие люди. Как это бывает, забегая, на минутку, мы засиживались до поздней ночи, ведя беседы и споря на самые разные темы – о творчестве, о моде и о многом другом.

2 Девичья фамилия автора статьи.

3 Интересная история произошла с исполнителем роли всех волков в наших детских спектаклях Борисом Материнко. Он

Одной из наиболее важных форм популяризации детской музыки, и, в том числе, сочинений З. Ткач, были *Всесоюзные недели музыки для детей и юношества*, которые регулярно проводились во многих городах СССР. В 1980 году мы побывали в Ульяновске и Дмитровграде, где дали 20 авторских концертов. З. Ткач включала в концертные программы абсолютно разные по темам и жанрам музыкальные произведения и песни, однако обязательно отбирались сочинения, отражавшие национальный колорит, поэтичность и своеобразие культуры Молдовы. С Л. Шульгой мы исполняли для юных слушателей песни *Ручеёк*, *Пчела* из цикла *Шесть песен для голоса с оркестром*, *Молдавские дома* на слова Г. Виеру, *Молдова, голос твой* на слова Г. Чокоя, песни из сборника *Новый Дом*. В самом конце, мы обычно пели песню *Хоровод дружбы* на слова В. Галайку.

Один такой концерт прошёл в Ульяновской филармонии, и детей, как обычно, было много. Мы были удивлены тому, как они воспринимали нашу музыку, и лишь позднее от педагогов узнали, что к ребятам часто приезжают разные композиторы и потому эти дети – очень подготовленные слушатели, т. к. подобные встречи являются неотъемлемой частью их музыкального воспитания. Надо сказать, что для этих концертов были подготовлены лучшие концертные залы, оснащенные хорошими инструментами и акустикой.

Тогда же мы посетили детский дом в городе Ивановка, а так же дали десять концертов в Дмитровграде. Дети всегда с интересом слушали оперу *Голуби в косую линейку* и сопереживали героям. Это были очень благодарные зрители, и, наблюдая за ними, мы понимали, что им действительно нравилось: они были соучастниками концертов, даже пытались подпевать нам. Интерес к музыке З.Ткач подтверждался еще и тем, что во время Всесоюзных недель музыки для детей в республиках Прибалтики, Казахстане, в городах России мы не раз слышали от педагогов просьбу оставить ноты, для того, чтоб дети могли петь понравившиеся им сочинения З. Ткач.

Когда в октябре 1987 года *Всесоюзная музыка для детей и юношества* проходила в Молдове, к нам приехали композиторы из разных советских республик (Ф. Кулиев из Азербайджана и О. Лусинян из Армении). Перед каждым концертом композиторы рассказывали детям о культуре своего народа, об особенностях его музыки. Мы общались с детьми и разучивали с ними понравившиеся им несложные песенки.

В октябре 1981 г. мы участвовали в концертах в рамках фестиваля *Музыкальная осень Ставрополя*, проходившего в краевой филармонии, где публика разных возрастов с интересом воспринимала музыку З. Ткач, а в 1984 году наша группа во главе со З. Ткач принимала участие во *Всесоюзном фестивале советской музыки*. На этот раз он проводился в Казахстане и был посвящен 30-летию освоения целинных земель. Первый концерт состоялся в столице республики – Алма-Ата, потом мы продолжили свои концерты в городе Кызыл-Орда, в большом Дворце, где собиралось много зрителей. Помимо этого, мы также проводили много встреч-концертов на заводах и фабриках, со студентами и просто тружениками.

Обращаясь к анализу сочинений З. Ткач, которые наиболее часто исполнялись на гастролях и концертах для детей, отметим, прежде всего, *Голуби в косую линейку*. Это масштабное сочинение было написано в 1974 году на тексты известных молдавских авторов Г. Виеру. И. Друцэ, Г. Георгиу. *Голуби в косую линейку* – семь вокально-симфонических зарисовок для солистов и камерного оркестра<sup>4</sup>, каждая из которых представляет собой сценку из школьной жизни, полную юмора и лирики. Структура произведения выглядит следующим образом: *Вступление* (с. 4 партитуры), *Шутка* (с. 9), *Интерлюдия 1* (с. 32), *Воздушные шары* (с. 36), *Интерлюдия 2* (с. 82), *Букет цветов* (с. 87), *Интерлюдия 3* (с. 106), *Бумажный голубь* (с. 111), *Расцветают*

любил ездить на велосипеде и, встретив его на городских улицах, ребята кричали «Смотрите, смотрите, волк едет на велосипеде!» После этого мы стали в шутку называть Бориса «Заслуженным волком».

4 В книге Г. Кочаровой она обозначена как *опера-сюита* (поначалу – *радиоопера*).



розы (с. 142), Сердце (с. 159), Постлюдия (с. 179). В ансамбле солистов задействованы три сопрано (партии Петушка, Аурики и Ольгуцы), две меццо-сопрано (Ленуца, Ведущая), тенор (Василикэ), баритон (Учитель) и бас (Ведущий).

В интонационном плане вокальные партии оперы были довольно сложными: особого внимания требовали хроматические ходы, неожиданные скачки на трудно интонируемые интервалы. Например, в партии Петушка из номера Воздушные шары (5 тактов до цифры 13) определенную сложность представляет чередование звуков *соль диез* – *соль бекар* – *ля бемоль* в вокальной партии. Здесь важно удерживать в памяти звучание звука *соль* как некоей «оси», вокруг которой строятся другие звуки мелодии. Еще одна сложность заключается в восходящих скачках на большую септиму (*соль* – *фа диез*) (2 такта после цифры 14). Другим примером, когда в партии солистов (все женские голоса) используются скачки на большую септиму (на этот раз, нисходящие) можно найти в номере Бумажный голубь (с. 114), где многократно повторяется скачок *фа* второй октавы – *соль бемоль* первой октавы.

Партия Аурики также имеет свои очертания: она довольно развита мелодически, включает различные приемы звукоизвлечения, например, *glissando* от звука *ре диез* второй октавы до *соль диез* первой октавы в номере Расцветают розы (с. 149), а также *glissando* в том же номере (с. 157) в зоне кульминации от *фа* второй октавы до *ре* второй октавы на *FF*. В партии Аурики часто задействованы мелодические вершины на выдержанных звуках (как, например, на с. 151 на звуке *фа* второй октавы). Она требует более полного звука, владения всей палитрой динамических оттенков, хорошим *legato*.

В ансамбле солистов использовалась и речевая интонация. Так, в номере Шутка (с. 27) для передачи юмористической атмосферы композитор прибегает к хоровой речитации без указания точной высоты звука, но с сохранением ритмического пульса. Солисты громко хохочут! Здесь важно было не только обеспечить речевое интонирование на одном высотном уровне (на звуке *ре* первой октавы, на с. 27), но и исполнить более сложные мелодические рисунки в нисходящем движении, со скачками (с. 28). Нужно сказать, что этот прием в дальнейшем «перекочевал» в другие части оперы, например, в партию Петушка в номере Бумажный голубь (с. 119) как своеобразный лейтмотив оперы.

В своих рекомендациях по исполнению этого произведения З. Ткач всегда требовала от каза от оперного звука, использования более легкого, камерного звучания, особого акцента на передаче выразительности слова, правильной, четкой артикуляции, на поисках разнообразных вокальных красок, облегчающих восприятие музыки и поэзии детской аудиторией.

Подытоживая материалы этой статьи, хотелось бы отметить, что многие формы общения композиторов и исполнителей с детской аудиторией, пропаганды детской музыки сегодня, к сожалению, безвозвратно утеряны. Из ушедшей эпохи можно было бы позаимствовать такие формы эстетического воспитания детей и подростков, как общение актеров с детской публикой после спектакля, в гриме и костюмах, проведение встреч с композиторами и певцами в школах на уроках музыки, организацию фестивалей музыки для детей, возвращение в репертуар театра детских опер Златы Ткач, а также более активное исполнение ее сочинений для детей в концертной практике, на радио и телевидении. Очень важно сохранить то наследие, которое оставила нам композитор – творец музыки для детей З. Ткач.

### Библиографические ссылки

1. КОЧАРОВА, Г. Злата Ткач: судьба и творчество. Монография о композиторе – нашей современнице и о ее музыке. Кишинэу: Понтос, 2000.
2. СОБЕЦКИ, Л. Кишинёв. В: Советская Музыка. 1981, № 8, стр. 127.
3. ТКАЧ, З. Голуби в косую линейку. Семь лирических новелл для чтеца, солистов и камерного оркестра по рассказам И. Друцэ, Г. Георгиу, стихи Г. Виеру. Київ: Музична Україна, 1981.

## SPATIUM SONANS ДЛЯ ФЛЕЙТЫ СОЛО ГЕННАДИЯ ЧОБАКУ: КОМПОЗИЦИОННЫЕ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ОСОБЕННОСТИ

### SPATIUM SONANS FOR FLUTE SOLO BY GHENADIE CIOBANU: COMPOSITION AND INTERPRETATIVE PECULIARITIES

### SPATIUM SONANS PENTRU FLAUT SOLO DE GHENADIE CIOBANU: PARTICULARITĂȚI COMPOZITIONISTICE ȘI DE INTERPRETARE

**АНАСТАСИЯ ГУСАРОВА,**

преподаватель, докторант,

Академия Музыки, Театра и Изобразительных Искусств

В данной статье автор анализирует пьесу *Spatium sonans* для флейты соло Геннадия Чобану, созданную в 1997 году. В статье рассматривается современное композиторское мышление, в котором акцентируется новое отношение к звуку и звуковой драматургии, тесно связанные с космизацией композиторского сознания. Кроме этого, в статье уделяется внимание современным исполнительским приемам игры на флейте: четвертитонам, мультифоникам, *glissando*, *flagiolette*.

**Ключевые слова:** флейта, монодия, сонорика, пуантилизм, временная нотация, четвертитон, мультифоник, *glissando*, *frullato*, *flagiolette*, методические рекомендации, исполнительский анализ.

În acest articol autoarea analizează piesa *Spatium sonans pentru flaut solo de Ghenadie Ciobanu* creată în anul 1997. În articol se examinează gândirea componistică modernă, unde accentul este pus pe o nouă abordare a sunetului și a dramaturgiei sonore, care sunt strâns legate de o conștientizare componistică cosmică. Concomitent, în articol se acordă o atenție deosebită tehnicilor moderne de interpretare la flaut, cum ar fi: sfertul de ton, multifonic, *glissando*, *flagiolette*.

**Cuvinte-cheie:** flaut, monodie, sonorism, pointillism, *glissando*, *frullato*, *flagiolette*, recomandări metodice, analiză interpretativă.

In the present article the author analyses the piece *Spatium Sonans for flute solo* created by Ghenadie Ciobanu in 1997. The author examines modern composition thinking that emphasises a new approach to the sound and sound dramaturgy that are closely connected with cosmic composition consciousness. Besides, in the article, much attention is given to modern interpretative techniques of playing the flute such as quater-tones, multiphonics, *glissando*, *flagiolette*.

**Keywords:** flute, monody, sonorism, pointillism, temporary notation, quater-tone, multiphonic, *glissando*, *frullato*, *flagiolette*, methodical recommendations, interpretative analysis.

Сочинение для флейты соло *Spatium sonans* (Звуковое пространство) было написано Г. Чобану в 1997 году. Его премьера состоялась 9 октября 1997 года в рамках VII-го фестиваля *Дни новой музыки* в исполнении Юлиана Гогу<sup>1</sup>.

В своей монографии о композиторе Е. Мироненко предлагает анализ данного произведения, опираясь на идеи книги Е. Магницкой *Творческая интерпретация космоса* [1]. В данной работе Е. Магницкая поставила задачу «декодировать художественные смыслы, образы и символы современных произведений, воплощающих как явления земного космоса – здешнего, видимого мира, так и явления небесного космоса – мира невидимого, пребывающего в вечности» [1, с. 11]. Впервые в этом исследовании автор предлагает «энергоинформационную концепцию музыкального звука и музыкального времени..., графику своеобразного кодирования различных форм космической энергии» [1, с. 13]. При этом пуантилизм и соноризм рассматриваются ею как два основополагающих и контрастных способа воплощения энергоинформационной сущности мира.

1 *Spatium sonans* также представлен на компакт-диске камерных сочинений композитора Ghenadie Ciobanu. *Chamber Works*, вышедшем в 1999 году. Данные взяты: Irina Suhomlin-Ciobanu. *Ghenadie Ciobanu. Biobibliografie*. Chișinău, Camera națională a Cărții din Republica Moldova, Tipografia centrală, 2000, 54 p.

В 2009 году пьеса была опубликована в сборнике *Album de piese pentru instrumente aerofone* – Chișinău: Cartea Moldovei, 2009, сс.10-14.

Анализируя пьесу *Spatium sonans*, Е. Мироненко отмечает композиторское отношение к звуку как к универсальному космическому явлению. Как точно указывает музыковед, «композитор делает попытку раскрыть космические потенции звука, запечатлеть его потоки, колебания, импульсы, пульсации, вибрации, вспышки, скопления и разрежения энергии» [2, с. 88]. В плане содержания, первые три пьесы представляют собой постепенную динамизацию энергичных космических процессов, отраженных как в их звуковом пространстве, так и в четвертой кодовой пьесе.

Первая часть в плане музыкально-выразительных приемов представляет собой монодию, обогащенную приемами сонорики. В данном опусе ярко представлена опора на монодию, как одну из стилевых констант творчества Г. Чобану. С монодийной фактурой связаны и другие сочинения композитора, как, например, 1 часть *Приношения Дософтею*.

В первой части *Spatium sonans (Cantabile)* партия флейты строится поначалу как цепочка долгих звуков, «разбросанных» по разным регистрам. Их длительность подчиняется особенностям так называемой *time notation*, временной нотации, в которой отдельные звуки в партии флейты приблизительно хронометрируются и также приблизительно исполняются:

Нотный пример №1

The image shows two staves of musical notation for the piece 'Cantabile'. The first staff is marked 'mf' and contains a series of notes with durations: approximately 3 seconds, approximately 1 second, 4 seconds, 4 seconds, and 5 seconds. The second staff also contains notes with durations: 4 seconds, 1.5 seconds, 3 seconds, 4 seconds, and 6 seconds. The notes are connected by a long, sweeping line, indicating a continuous melodic flow.

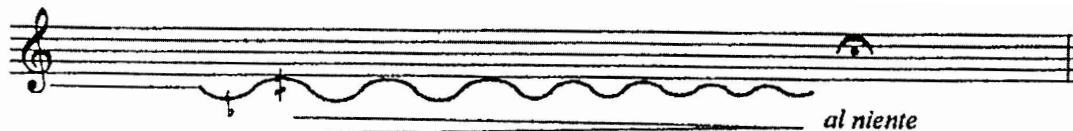
С точки зрения ладового начала здесь доминирует фригийский *d*, однако встречаются и разные варианты ступеней (*des - d, a - as*), что в результате приводит сначала к «раскачке» малой восходящей ноны –  $d^1 - es^2$ , а затем к появлению уменьшенных и увеличенных октав ( $d^1 - des^2, as^1 - a^2, e^2 - es^3$ ). Подобная опора на широкие интервалы порождает «объективные» звучания, ассоциирующиеся с миром космоса, а не с миром человеческих эмоций. Здесь композитор использует различные фактурные приемы, характерные для техники сонористики. Для их классификации обратимся к методике анализа алеаторных и сонористических сочинений, предложенной А. Маклыгиным [3]. Это, во-первых, длинные звуки, которые можно отнести к т.н. «потоку», в данном случае воспроизведенному дискретно, фрагментарно. Во-вторых, Г. Чобану использует прием «россыпь», основанный на коротких мелодико-ритмических фигурах шестнадцатыми длительностями, пронизывающими начальную «континуальную» фактуру, и воспринимающимися как вспышки, «всполохи» в ночном небе. Важно заметить, что оба сонорных приема объединяются в пару т.н. «пульсирующих» приемов фактуры. Третьим элементом становятся форшлагги: такие сочетания звуковых точек, оформленных мелкими ритмическими длительностями без пауз, также можно отнести к разновидности «устойчивого потока»:

Нотный пример №2

The image shows two staves of musical notation for the piece 'Cantabile'. The first staff contains notes with durations: 4 seconds, 4 seconds, and 2 seconds. The second staff contains notes with durations: 4 seconds, 2 seconds, 1 second, 7 seconds, and 1.5 seconds. The notes are connected by a long, sweeping line, indicating a continuous melodic flow. The second staff is marked 'mf' and 'f sub p'.

Другую разновидность этого же приема – «неустойчивый поток» (по классификации А. Маклыгина) композитор использует в заключительном разделе 1 части: «последний звук, – пишет Е. Мироненко, – подвергается пенетрации, опеванию нетемперированной хроматики с динамическим затуханием до неслышимого (ремарка *al niente* – уход в ничто)» [2, с. 88].

Нотный пример №3



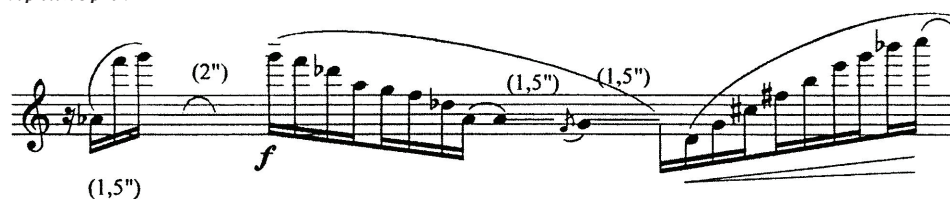
Исполнительские трудности первой части связаны также с метро-ритмическими особенностями воспроизведения флейтовой партии, а именно с временной нотацией. Субъективное ощущение длительностей должно укладываться в темповую концепцию композитора.

Интонационную сложность в первой части представляет исполнение скачка –  $d^1 - des^2$ . Чтобы справиться с этой проблемой, исполнителю необходимо обратить внимание на грамотный амбушюр, так как, помимо интонационных сложностей, этот фрагмент мелодии сопровождается динамическим нагнетанием, что может усугубить неточность интонации.

В завершающем разделе первой части на звуке  $d^1$  выписано *glissando* с использованием четвертитонов. При исполнении данного музыкального фрагмента, флейтисту необходимо контролировать слухом точность интонационных соотношений.

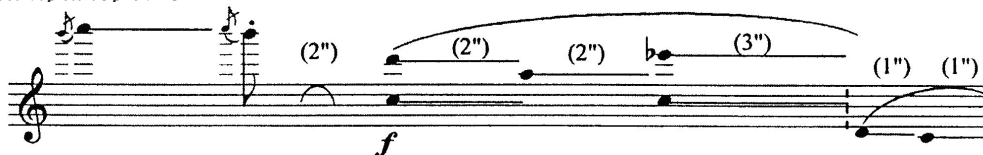
Вторая часть (*commosso*, стр. 11) развивает образы первой части. Здесь «достигается более высокий уровень энергичности. Силовые линии, потоки, вспышки происходят более интенсивно, звуковые отражения космических событий чаще сменяются и, что существенно, добавляются новые «события»» [2, с. 89]. Фактурные элементы, ранее использованные в предыдущей части, здесь трактованы композитором в ином ключе: звуковые «россыпи» в основном имеют нисходящее направление, а интервалы малой ноты в мелодической линии преобразуются в малосекундовые интонации, дополняясь более певучими интервалами нисходящей малой терции. «Россыпи» даны в развитии: короткие 3 – 4-х-звучные мотивы во второй части разрастаются до более протяженных, охватывающих 8 – 9-звучные пассажи, построенные с преобладанием квартовых и секундовых интервалов:

Нотный пример №4



С точки зрения лада здесь синтезируются два узкообъемных модуса разной структуры. Первый – в границах тритона ( $as - a - b - h - des$ ), а второй – в границах кварты ( $gis - a - h - c - cis$ ). Оба модуса имеют один и тот же центр  $h$ , что обеспечивает звуковое единство части. Развитие фактуры приводит к тому, что в целостные вертикальные комплексы объединяются разные элементы – например, ход на большую терцию и интервал ноты, либо вертикально оформленные децимы как результат проникновения в широкообъемные скачки терцового принципа:

Нотный пример №5



Во второй части композитор использует специфические приемы звукоизвлечения. Это две разновидности мультифоник:  $c^2 - d^3$  и  $c^2 - es^3$ . По замечанию О. Танцова, «техника звукоизвлечения мультифоников требует хорошо тренированного амбушюра. Следовательно, занятия с ним не только эффективно улучшают общее состояние губного аппарата, но и способствуют формированию у флейтиста новых представлений о роли воздушной струи и полости рта в качественном звучании инструмента. Вообще, сыграть мультифоник (например, определенный интервал) точно весьма не просто» [4, с. 7].

Ценные рекомендации по овладению мультифониками дает В. Офферманс : «прежде всего, перед игрой необходимо представить звучание нот, составляющих интервал, - и отдельно, и одновременно. Музыкант должен приспособить полость рта одновременно к двум этим звукам. Далее нужно вообразить себе каждый звук как гласную букву. Когда исполняются октавы, нижним звукам хорошо подходит гласная “о” (“омуль”) и “а” (“фара”). Для верхних звуков хороши открытые и острые гласные буквы, такие как “и” продолжительное (английское “cheese”), а также “и” короткое (“лик”, “миг”). Это внутренне представление звука/буквы – важнейшая основа исполнения мультифоников на флейте. Воздушная струя формируется таким образом, что фактически в ней наличествуют две струи. На пути к этому полезно внушить себе, что верхняя и нижняя губа, каждая в отдельности, извлекают свой звук» [цит. по 4, с. 7].

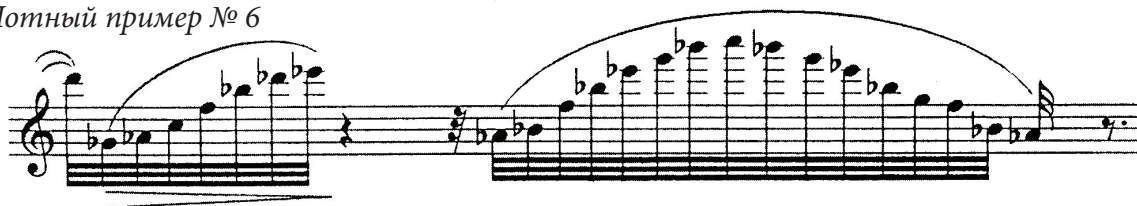
Исполнителю *Spatium sonans* при профессиональном освоении мультифоник можно рекомендовать следующие упражнения: первое — извлечь нижнюю ноту, затем, постепенно усиливая воздушную струю, извлечь верхнюю. Второе – противоположное: сначала извлечь верхнюю ноту, затем, постепенно ослабляя воздушную струю, извлечь нижнюю. Таким образом можно понять, какое давление воздуха необходимо для того или иного мультифоника. Для того, чтобы облегчить процесс их разучивания и исполнения, Г. Чобану выписал желаемую аппликатуру. Технически правильное и художественно оправданное исполнение мультифоник требует заблаговременной тренировки, поиска нужной силы воздушного столба и грамотного звукоизвлечения во время их исполнения, чтобы получить двойной призыв.

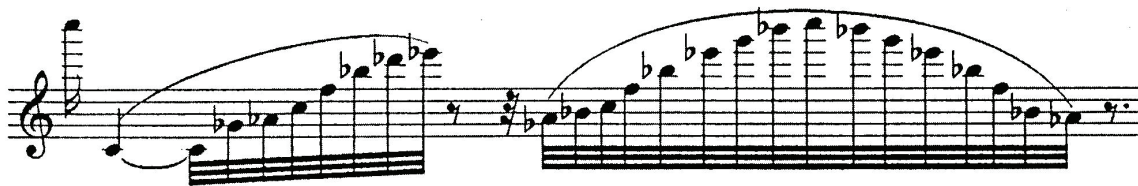
Большим подспорьем исполнителю становится и тот факт, что композитор тщательно выписывает нужную аппликатуру для звучания желаемых обертонов в исполняемых мультифониках, что не так часто находит отражение в партитурах других современных композиторов. Тем самым, Г. Чобану контролирует точность и адекватность трактовки своего композиторского замысла.

Более легким исполнительским приемом второй части является *frullato* на *p*, представленное в двух своих разновидностях: первая – шестнадцатыми длительностями на звуке  $gis^1$ , а вторая – тридцатьвторыми нотами на звуке  $h^1$ . Таким образом, в каждом случае звуковые колебания имеют разную частоту.

Если первая и вторая части произведения более близки по своему характеру, третья часть наиболее контрастна: здесь происходит не только изменение драматургического замысла, путем более мягкого колорита звучания, но также прослеживается и смена фактуры: вместо сонористической монодии на первый план выходит фактура, близкая к пуантилизму. Композитор использует новый вариант фактурных «россытей» - на этот раз это протяженные, богато звучащие восходяще-нисходящие пассажи тридцатьвторых нот. Их звуковой состав синтезирует использованную во второй части квартность с секундовостью, тем самым развивая общий фонд интонаций этого инструментального цикла.

Нотный пример № 6





Дальнейшему развитию подвергается и регистровый план произведения. В третьей части затрагиваются крайние регистры флейты – от звука  $c^1$  – самого низкого у флейты, до звука  $c^4$ , а общий диапазон флейтовой партии составляет четыре октавы – почти максимальный для данного инструмента (напомним, что самым высоким звуком у флейты является звук –  $g^4$ ). Отметим, что использование звуков четвертой октавы – довольно редкое явление в классическом и современном флейтовом репертуаре. Важно подчеркнуть и то, что крайние звуки флейтового диапазона использованы в качестве своеобразной «оси», подобного центру галактики или Солнечной системы: сверхширокие скачки в мелодии как бы «отталкиваются» от нижнего  $c$ , таким образом, этот звук выполняет важную роль в цементировании музыкальной конструкции части.

С исполнительской точки зрения необходимо отметить, что третья часть цикла изобилует виртуозными восходящими и нисходящими пассажами мелкими длительностями, сопровождающимися множеством знаков альтерации, что весьма усложняет процесс чтения нотного текста. В связи с обилием виртуозных пассажей во флейтовой партии возникает множество интонационно сложных, сверхшироких скачков, достигающих расстояния в три октавы. Сложность в том, чтобы в быстром темпе, на динамическом оттенке  $f$  мгновенно переключиться с исполнения звука  $c^1$  на  $c^4$ , что также требует правильного использования амбушюра. Не следует забывать и об исполнении звука на хорошей опоре, что поможет флейтисту преодолеть исполнительские сложности данного фрагмента.

Эта часть, несомненно, является не только кульминацией цикла, но и средоточием наиболее его ярких звуковых образов. В ней композитор словно запечатлел подлинную игру не только звуковых, но и световых излучений, напоминающих красоту фейерверка. Тем самым, высвечивается еще одна важная сторона индивидуального композиторского мышления. Известно, что Г. Чобану чрезвычайно занимают проблемы, связанные с взаимодействием звука и цвета, о чем говорит появление в печати его научной статьи *Interferențe dintre sunet și culoare în unele lucrări camerale: introspecții muzicologice de autor* [5]. Композитора интересует соотношение категорий «звук и цвет», «звук и его пространственные характеристики» [5, с. 114]. В этой статье можно найти и авторское разъяснение художественного замысла произведения для флейты соло *Spatium sonans*. «Смены света и тени, пышная живописность цветов, проникающих в хорошо организованное звуковое пространство, характеризует произведение для флейты соло *Spatium sonans*. <...> Длительное наслаждение определенными звуками, интонациями, пассажами, настойчивый поиск определенных зон света, насыщенных участков, обширные, щедрые пространства, отраженные в каждом, глубоко прочувствованном звуке, проникающие при помощи определенного временного распределения элементов, который обозначает острое чувство времени и цвета» [5, с. 115-116]. Существует еще один авторский комментарий, касающийся образного строя *Spatium sonans*, в котором содержатся намеки на визуальные впечатления самого композитора. Разъясняя свой замысел, он вообразил картину, заимствованную у О. Мессиана: «между 7 и 8 часами утра, на параллели Канарских островов, глядя на Атлантический океан» [5, с. 116].

Заключительная часть цикла символизирует возвращение к образам начальной части в новом качестве: по словам Е. Мироненко, она «вызывает чувство чистоты, покоя и прозрачности. Это энергия мягких световых отблесков и зарниц. Здесь возвращается сонорика протяженных звуков-линий» [2, с. 90]. При общем преобладании долгих звуков и отдельных верти-

кальных комплексов, среди которых доминируют построенные на интервале большой ноты, музыка заключительной части содержит также краткие (как в первой части) «россыпи», основанные на квинтовых интервалах. Таким образом, в построении фактурных «россыпей» сохраняется обертоновый принцип.

Обращаясь к исполнительским трудностям четвертой части отметим, что на с. 14 нотного издания композитор использует оригинальную разновидность *flagiolette*: обычно применяется одинарный флажолет с передуванием звука на нужный интервал; здесь же Г. Чобану предлагает последовательное исполнение четырех призвуков:  $c^2 - g^2 - c^3 - e^3$ . Таким образом, в финальной части цикла использованы два «спецефффекта»: здесь сохраняются те же мультифоники, что и во второй части, а также появляются *flagiolette*, описанные нами ранее. Подчеркнем, что Г. Чобану чередует исполнение этих двух сложных исполнительских приемов, что требует от флейтиста постоянных, ежедневных упражнений.

Подводя итоги анализа опуса Г. Чобану *Spatium sonans*, следует подчеркнуть, что данную пьесу характеризуют такие общие для творчества композитора черты, как обращение к космической тематике, желание соединить в своем творчестве важнейшие философские категории: звук, свет, цвет. Помимо этого, обращение к монодии, как одному из признаков архетипального мышления Г. Чобану, характерно и для других его сочинений. Об этом много пишут музыковеды И. Сухомлин-Чобану [6] и Е. Мироненко [7]. По мнению И. Сухомлин-Чобану, в музыке композитора можно обнаружить взаимодействие четырех типов музыкальных архетипов, один из которых касается пространственных характеристик (соотношение верха и низа, высокого и низкого регистров) [6, с. 141]. Внимание к пространственным аспектам звучания особенно заметно в рассматриваемой нами пьесе для флейты соло. Помимо этого, как отмечает И. Сухомлин-Чобану, архетипальность вообще и в сочинениях Г. Чобану (*Pentaculus* и *Pentaculus minus*), в том числе, связана с пристальным вниманием к физическим характеристикам звука [6].

Пристальное внимание к новому сонорному пространству начало проявляться в творчестве Г. Чобану еще в 1980-е годы и сохраняет свое значение до сегодняшнего дня. В самых разных сочинениях можно обнаружить приемы, похожие на те, что композитор применил в *Spatium sonans*. Так, в *Звуковом этюде №4* композитор оперирует похожими «параметрами экспрессии» (определение В. Холоповой). Среди них выделим лишь некоторые, встречающиеся и в *Spatium sonans*. Это - «параметр континуальных протяженных интонаций», «параметр экспрессии, связанный с вибрирующим звукоизвлечением», «параметр экспрессии звуковых россыпей» [7, с. 135], «параметр коротких интонационных всплесков-всполохов» [7, с. 136] и другие.

В целом композитор усложнил звучание данной пьесы большим количеством современных звуковых эффектов и приемов. В первой части – *glissando* с использованием четвертитонов, во второй части — мультифоники, в четвертой — чередование мультифоник с *flagiolette*, что придало пьесе определенную сложность в исполнительском плане. Следовательно, приступая к разбору данного произведения, флейтисту необходимо заранее безукоризненно овладеть вышеперечисленными приемами звукоизвлечения, дабы приблизить слушателя к ощущению космизации композиторского мышления Г. Чобану.

### Библиографические ссылки

1. МАГНИЦКАЯ, Е. *Творческая интерпретация космоса: Монография*. Москва: Российская академия музыки им. Гнесиных, 1996.
2. MIRONENCO, E. *Armonia sferelor: Creația compozitorului Ghenadie Ciobanu*. Chișinău: Cartea Moldovei, 1999.
3. МАКЛЫГИН, А. Фактурные формы сонорной музыки. В: *Laudamus*. Москва, 1992, с. 129–137.
4. ТАНЦОВ, О. *Новые приемы игры на флейте*. Москва: Научно-издательский центр “Московская консерватория”, 2011.
5. СЮБАНУ, G. Interferențe dintre sunet și culoare în unele lucrări camerale: introspecții muzicologice de autor. În: *Învățământ artistic – dimensiuni culturale*. Conferința de totalizare a activității științifico-didactice a pedagogilor și doctoranzilor АМТАР (anul 2004). Chișinău, 2005, p. 114–116.

6. СУХОМЛИН, И. Архетипальность как компонент эстетической ориентации в творчестве Г. Чобану (на примере сочинений «Pentaculus» и «Pentaculus minus»). В: *Tradiții și inovații în muzica secolului al XX-lea. Materialele conferinței științifice internaționale*. Chișinău, 1997, с. 138–145.
7. МИРОНЕНКО, Е. Векторы композиторского творчества Геннадия Чобану на современном этапе. Звуковой этюд №4. В: *Arta și educație artistică. Revistă de cultură, știință și practică educațională*. Bălți, 2007, №3 (6), с. 131–139.

## ТВОРЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ МУЗЫКОВЕДА ЕЛЕНА МИРОНЕНКО

### PORTRETUL DE CREAȚIE AL MUZICOLOGULUI ELENA MIRONENCO

#### ELENA MIRONENCO'S ACHIEVEMENTS AS A MUZICOLOGIST

**ТАТЬЯНА МУЗЫКА,**

старший преподаватель,

Академия Музыки, Театра и Изобразительных Искусств

*Данная статья основана на материалах диалога с профессором Е. Мироненко и представляет собой творческий портрет музыковеда. В статье представлены основные этапы жизненного и творческого пути юбиляра, интересные факты из её биографии, а также её основные достижения как музыковеда и педагога. Статья даёт теоретическое осмысление творческого наследия Елены Мироненко в контексте проблематики изучения, продолжения и развития традиций отечественного и европейского музыкознания, начиная с первых десятилетий двадцатого века вплоть до настоящего времени.*

**Ключевые слова:** музыкальная культура, музыкознание Молдовы, фольклористика, исследования, монографии, диссертации, музыкальное образование, конференции, биография, традиции, поколения, глобализация.

*Acest articol prezintă un portret de creație al muzicologului Elena Mironenco. Bazat pe un dialog al autorului cu dna Mironenco, el dezvăluie etapele principale ale vieții și activității sale, fapte interesante din biografia sa și cuceririle cele mai importante ale Elenei Mironenco ca educator și muzicolog. Articolul cuprinde o percepere teoretică a moștenirii creative a E. Mironenco referitor la problematica studierii, continuării și dezvoltării tradițiilor muzicologiei din Republica Moldova și Europa, începând cu primele decenii ale secolului douăzeci până la ora actuală.*

**Cuvinte-cheie:** cultura muzicală, muzicologia din Republica Moldova, folcloristică, cercetări, monografii, teze, educația muzicală, conferințe, biografie, tradiții, generații, globalizare.

*The article outlines the professional achievements of Elena Mironenco, a musicology professor. Based on the author's dialogue with Mrs. Mironenco, it reveals the milestones of her life and career, fascinating facts of her biography, and her main achievements as an educator and musicologist. The article offers a theoretical analysis of Elena Mironenco's legacy in the context of the problems of studying, continuing, and developing the traditions of Moldovan and European musicology from the first decades of the twentieth century up to the present day.*

**Keywords:** musical culture, musicology in Moldova, folkloristic, research, monographs, dissertations, musical education, conferences, biography, traditions, generations, globalization.

Сокровищница музыкальной культуры Молдовы включает богатое наследие, которое связано не только с творчеством национальных композиторов, но и с научной и просветительской деятельностью музыковедов и фольклористов республики. В их трудах и исследованиях отражены многообразные традиции композиторского и исполнительского искусства. Однако в настоящее время пока невозможно говорить об адекватном осмыслении теоретического наследия музыковедов и фольклористов нашей страны, о всестороннем изучении их вклада в становление и развитие музыкальной культуры Молдовы. Это область отечественной музыкальной науки ещё ждёт своих исследователей [1; 2; 3].



В начале двадцатого столетия, именно деятельность блестящей плеяды музыковедов и фольклористов стала основой столь плодотворного развития национальной музыкальной культуры, науки, образования и фольклористики. Среди них: В. Булычѳв, В. Ребиков, Л. Гуров, С. Лобель, В. Загорский, З. Ткач, Л. Аксѳнова, А. Абрамович, Б. Котляров, Г. Чайковский-Мерешану.

Следующее поколение музыковедов середины двадцатого века продолжило и преумножило их *традиции*. К ним относятся прежде всего педагоги кафедр *Истории и Теории музыки* нашего ВУЗа: В. Загорский, И. Милютина З. Ткач, П. Ривилис, Г. Кочарова, М. Белых, Э. Абрамова, Е. Вдовина, Б. Бергинер, Е. Мироненко, Е. Клетинич, Я. Мироненко. В их монографических и диссертационных *исследованиях* продолжился процесс углублѳнного изучения молдавского фольклора и его использования в композиторском творчестве, жанрового анализа сочинений национальных композиторов, методологии музыкознания.

Музыкальные новации рубежа двадцатого – двадцать первого веков нашли своё отражение в работах музыковедов и фольклористов следующего *поколения* последней четверти двадцатого века. Среди них нужно назвать имена сотрудников Академии Наук Молдовы и педагогов кафедры *Музыковедения и Композиции* АМТАР: В. Гилаш, В. Киселица, В. Мельник, В. Аксѳнова, Т. Березовиковой, С. Циркуновой, И.Сухомлин-Чобану. Их работы посвящены проблемам *глобализации*, вопросам европейского образования и науки, анализу сочинений композиторов Румынии, России, Украины, искусству лѳутаров. Таким образом *музыказнание Молдовы* в настоящее время приобретает всё более интернациональный характер.

Вышеперечисленные особенности и характерные черты развития музыкальной науки Молдовы в значительной степени представлены в работах и деятельности музыковеда Е. Мироненко. Еѳ личность достойна особого внимания, так как она проявляет себя очень активно в научной, педагогической и просветительской деятельности.

Елена Мироненко – доктор искусствоведения, профессор, член Союза Композиторов и Музыковедов Молдовы с 1986 года, обладательница пятнадцати почѳтных дипломов от Союза Композиторов и Департамента Национальных Отношений. Она автор трѳх монументальных *монографий* о современных композиторах Молдовы: В. Ротару, Г. Мусты и Г. Чобану [4; 5; 6]. Кроме того, ею опубликовано семьдесят научных статей общим объѳмом в двадцать авторских листов. Они посвящены проблемам *глобализации*, музыкального образования, соотношений в системе *композитор и фольклор*, анализу инструментальных, оперных сочинений, духовной музыки. Еленой Мироненко кроме *монографий* написан и опубликован ряд *монографических* статей, представляющих собой творческие портреты Д. Шостаковича, С. Прокофьева, В. Ребикова, Н. Рубинштейна, Т. Кирияка, З. Ткач, Е. Доги.

Музыковед Мироненко внесла большой вклад в развитие науки и образования. Под еѳ руководством было успешно защищено четырнадцать дипломных работ музыковедов, двадцать дипломных работ исполнителей, пять мастерантских работ, две кандидатские *диссертации*. Они посвящены анализу композиторского творчества, вопросам исполнительства, драматургическим особенностям инструментальных, оперных, хоровых произведений, сочинениям для детей.

Елена Мироненко активно участвует в научных *конференциях*, ежегодно выступает с докладами на них, причѳм не только в Молдове, но и далеко за еѳ пределами: в Москве, Ростове-на-Дону /Россия/, Киеве /Украина/, Вильнюсе /Литва/, Ереване /Армения/, Сан-Франциско /США/, Галац /Румыния/, Таллине /Эстония/.

Ретроспективный анализ жизненного и творческого пути музыковеда Мироненко позволяет проследить в нём четыре периода. Начальный – до 1964 года – связан с еѳ первыми шагами в музыке, обучением в музыкальной школе в еѳ родном городе Новошахтинске, а затем и в Ростовском музыкальном училище по двум специальностям: фортепиано и музыковеда-

теоретика. В данный период Е. Мироненко не только приобщается к музыке и профессионально занимается ею, но и прежде всего формируется как личность. В этом огромная заслуга её родителей – Валентины Ивановны Губаревой и Сергея Мироновича Рыкова. Именно с ними связаны первые музыкальные впечатления их дочери. Оба они обладали незаурядными музыкальными данными. Отец с семилетнего возраста играл на трубе в духовом оркестре, а после окончания Ростовского училища и Саратовской консерватории становится композитором. Мама, имея филологическое образование, прекрасно владела фортепиано и стала первой учительницей юной Елены. Много сил и стараний она отдала обучению её в школе и в училище. Благодаря этому Е. Мироненко с отличием закончила оба учебных заведения и получила рекомендацию для поступления в Московскую Государственную Консерваторию, куда успешно поступила в 1964 году.

С этого года начинается второй этап жизненного пути Е. Мироненко. Она училась у лучших педагогов Московской консерватории В. Протопопова, С. Григорьева, Б. Ярустовского, А. Кандинского, Ю. Фортунатова. С особой теплотой и уважением Е. Мироненко вспоминает о Марине Дмитриевне Сабининой, руководительнице её дипломной работы по теме *Проблема комического в операх С. Прокофьева на примере опер Любовь к трём апельсинам, Игрок, Огненный ангел*. Годы обучения в консерватории, по мнению Е. Мироненко, были очень продуктивными для её профессионального роста, совершенствования её музыковедческих знаний и навыков.

В 1969 году Е. Мироненко с отличием окончила Московскую консерваторию и получила распределение на работу в Кишинёвский Институт Искусств. С этого момента начинается третий этап в её жизнедеятельности. Приезд в Молдову, знакомство с новым ВУЗом и её коллегами стали мощным стимулом в воплощении и развитии её творческих и профессиональных навыков. Она активно включилась в работу кафедры *Истории музыки*, стала постоянной участницей научных конференций, на которых успешно утвердила за собой авторитет компетентного исследователя и пропагандиста композиторского творчества Молдовы.

В настоящее время активно работает над докторской *диссертацией*, защита которой планируется в ближайшее время.

Всё вышесказанное даёт основания полагать, рубеж двадцатого-двадцать первого веков для музыковеда Елены Мироненко стал следующим этапом совершенствования и оптимальной самореализации её творческой личности.

Таким образом можно констатировать, что жизненный и творческий путь Е. Мироненко очень насыщен и развивается динамично, по нарастающей. Её деятельность является прекрасным примером продолжения и развития традиций отечественного музыкознания.

#### Библиографические ссылки

1. *Compozitori și muzicologi din Moldova = Композиторы и музыковеды Молдовы*: Lexicon bibliografic. Alcăt. G. Ciaicovschi-Mereșanu. Chișinău: Universitas, 1992.
2. *Gleb Ciaicovschi-Mereșanu (1919-1999): Bio-bibliografie*. Alcăt. V. Nechiforeac, S. Teodor, I. Scorpan. Chișinău, 2009.
3. МИРОНЕНКО, Е. Штрихи к портрету Василия Ребикова. **В**: *Композиторы второго ряда*. Москва: Советский композитор, 2010.
4. МИРОНЕНКО, Е. *Композитор Владимир Ротару*. Chișinău, 2000.
5. MIRONENCO, E; ȘEICAN, V. *Gheorghe Mustea. Profil muzical*. Chișinău, 2003.
6. MIRONENCO, E. *Armonia sferelor. Creația compozitorului Ghenadie Ciobanu*. Chișinău, 2000.

## MOTIVUL MIORITIC ÎN CREAȚIA CORALĂ ȘI VOCAL-SIMFONICĂ A COMPOZITORILOR ROMÂNI ȘI BASARABENI DIN A DOUA JUMĂTATE A SECOLULUI AL XX-LEA

### THE MIORITIC MOTIF IN THE CHORAL AND VOCAL-SYMPHONIC CREATION OF ROMANIAN AND BASSARABIAN COMPOSERS FROM THE SECOND HALF OF THE 20<sup>TH</sup> CENTURY

EMILIA MORARU,

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

*În articolul de față autoarea evidențiază cele mai reprezentative creații corale, vocal-simfonice, dar și instrumentale, semnate de compozitori români și basarabeni din a doua jumătate a secolului al XX-lea, având drept sursă de inspirație balada populară Miorița. Astfel, în centrul atenției se situează creațiile compozitorilor români P. Constantinescu, A. Vieru, S. Toduță (care au abordat genul poemului coral și al oratoriului) și ale compozitorilor basarabeni I. Macovei și T. Chiriac (care au valorificat motivul mioritic în genul oratoriului, al poemului simfonic și vocal-simfonic).*

**Cuvinte-cheie:** poem coral, poem simfonic, oratoriu, baladă, colind, motiv mioritic, cantată.

*In the present article, the author points out the most representative choral, vocal-symphonic and instrumental works written by Romanian and Bassarabian composers in the second half of the 20th century who had as source of inspiration the folk ballad Miorița. Thus, in the center of attention are the works of the Romanian composers P. Constantinescu, A. Vieru, S. Toduță (who turned to the genre of choral poem and oratorio) and the Bassarabian composers I. Macovei and T. Chiriac (who developed the mioritic motif in the oratorical genre of the symphonic and vocal-symphonic poem).*

**Keywords:** choral poem, symphonic poem, oratorio, ballad, carol, mioritic motif, cantata.

Motivul mioritic s-a bucurat de puternice rezonanțe în creațiile culte abia în a doua jumătate a secolului al XX-lea. Acest subiect a fost dezvoltat, la început, în creația vocală a lui Tiberiu Brediceanu (*Miorița* - șase teme ale baladei pentru cvartet vocal și pian, 1955), iar, mai târziu, a fost utilizat în diverse variante corale, în special, pentru cor *a cappella* (Leonid Gurov, Tudor Jarda, Emil Lerescu, Mircea Neagu, a cărui baladă *Miorița* evoluează într-un stil eminentemente rapsodic).

Cea mai reprezentativă creație de sorginte mioritică, în opinia muzicologilor, este poemul coral *Miorița* de Paul Constantinescu. Acest poem coral, scris în 1952, este axat pe prelucrarea a trei melodii distincte (cu același titlu, *Miorița*), care prezintă variante de baladă sau colind, preluate din diverse colțuri ale țării. Melodiile selectate au fost repartizate firesc în cadrul poemului, în funcție de situațiile prevăzute de text. Majoritatea secțiunilor lucrării respectă versiunea expusă de Vasile Alecsandri, în corelație cu varianta folcloristului Gheorghe Fira, culeasă la Ștefănești-Vâlcea.

În opinia cercetătoarei Carmen Stoianov, poemul coral *Miorița* de Paul Constantinescu se distinge prin limpezimea sonorității și prin alternanța firului epic-narativ cu cel ritmat și cu cel parlando [1, p. 111], linia melodică trecând firesc prin toate cele patru voci ale corului. Compozitorul apelează, mai rar, și la procedeul unisonului. Când, însă, melodia se încredințează unei anumite partide corale, ea este susținută pe plan armonic de celelalte partide componente ale ansamblului coral. Doru Popovici observă că, în această lucrare, Paul Constantinescu a abordat procedee analoage tehnicii de compoziție a lui Igor Stravinsky, evitând „culminațiile dramatice și amplele dezvoltări tematice“ [2, p. 141].

Din punct de vedere stilistic, *Miorița* lui Paul Constantinescu stabilește o legătură reală între modalitățile de exprimare ale madrigalului palestrinian și cele ale folclorului românesc. Remarcăm poli-modalismul său original cu trepte mobile. Deși nu există parametrii tradiționali, Paul Constantinescu a izbutit, în demersul său componistic, să-și afirme concepția inovatoare, ridicând *Miorița* la rang de capodoperă și de călăuză pentru muzica corală românească.

Motivul mioritic a constituit o originală sursă de inspirație și pentru Anatol Vieru, care, în 1957, a reușit să transfigureze tematica *Mioriței* într-o lucrare de proporții ample, în genul muzicii vocal-simfonice. Este vorba de oratoriul *Miorița pentru soprană, tenor, bariton, cor mixt și orchestră mare*, intitulat și *Agnus Hominis*. Ca reper literar, Anatol Vieru a utilizat mai multe variante ale *Mioriței*, selectate și structurate într-o formă concisă și convingătoare, specifice variantelor din Moldova și Vrancea. Menționăm, de asemenea, dramatismul lucrării și modul romantic distinct de a valorifica mitul mioritic al literaturii populare românești. Lucrarea este constituită din opt părți, structurată în două secțiuni ample. Corul, în calitate de personaj principal, este evidențiat doar în *Coral* și *Canzona e Coda*. În celelalte părți ale oratoriului, compozitorul a valorificat, în special, latura instrumentală și, mai puțin, latura vocală (fie solist, fie cor), vocii atribuindu-se, mai degrabă, tratate cvasi instrumentale [1, p. 117]. Trebuie să remarcăm faptul că în această lucrare de proporții, compozitorul a reușit să introducă tema *Mioriței* în circuitul european, inserând ideile muzicale de esență folclorică în forme ale muzicii preclasice: *Preludium, Fuga, Coral, Fantasia, Passacaglia* ș. a.

Un alt compozitor român, inspirat de ideea mioritică, a fost Sigismund Toduță, care, în anul 1958, a compus balada-oratoriu pentru soliști, cor mixt și orchestră, intitulată *Miorița*, urmând varianta literară a lui Vasile Alecsandri.

În elaborarea edificiului sonor al lucrării, Sigismund Toduță a ales soluția unei permanente cantabilități și a unui prim-plan al vocii, structurând lucrarea în 12 numere<sup>1</sup>. În acest oratoriu, Sigismund Toduță a demonstrat încă o dată existența unor posibilități largi „de exprimare a unui limbaj muzical ce-și are rădăcinile sale în folclor, modul personal de stilizare a elementelor sale fiind în funcție de necesitățile de tălmăcire muzicală a conținutului poetic al versurilor“ [3, p. 110].

Luând în discuție problema parametrului melodic, remarcăm îmbinarea reușită a formelor melismatice, doinite cu ritmul giusto, particularitate conturată chiar de la începutul lucrării. Observăm predilecția compozitorului pentru scări prepentatonice sau chiar heptatonice (dorianul cu treapta a patra urcată) și tendința către totalul cromatic.

Pe parcursul demersului muzical al baladei-oratoriu, se întâlnesc diverse procedee heterofonice (interesante și expresive) [4, p. 25], de ritm (libertatea ritmică cu apel la ritmurile „iraționale“), de variate soluții modale și de „acumulare verticală“ (partea II-a *Dar cea mioriță*), reluate și în alte numere ale lucrării [5, p. 3]. Heterofonia, monodia, isoanele și pedalele sunt prezente aproape pe tot parcursul lucrării, conviețuind alături de tradițiile madrigalului renascentist și ale stilului concertant.

Cei trei mari compozitori români (P. Constantinescu, A. Vieru, S. Toduță), scriind lucrări semnificative de inspirație mioritică (un poem coral și două oratorii), „au deschis drum și altor creații corale care să transmită mai departe, în timp și spațiu, mesajul poporului român, concretizat în versurile acestei frumoase balade, perlă a creației noastre folclorice“ [1, 125].

În deceniile următoare, pe textul baladei *Miorița* au fost compuse poemul coregrafic-oratoriu *Miorița* de Gheorghe Dumitrescu și oratoriul *Pe urmele Mioriței* de Valentin Timaru. Alături de ele, au fost create și alte lucrări, având la bază conceptul estetic-filosofic al spațiului mioritic blagian. Din această serie, menționăm lucrările: *Model mioritic* de Corneliu Dan Cezar, *Multisonuri mioritice* de Sorin Vulcu, *Melodie mioritică* de Iancu Dumitrescu, *Crochiu pentru un spațiu mioritic* de Mihai Moldovan, *Clepsidra II* de Anatol Vieru, Simfonia a III-a *Miorița* de Valentin Timaru.

Ideea mioritică a suscitat un interes profund și compozitorilor din Basarabia, care, între anii '70-80 ai secolului al XX-lea, au valorificat-o în câteva lucrări semnificative: oratoriul *Miorița* de Ion Macovei și poemul *Miorița* de Tudor Chiriac. Amprenta spațiului mioritic o poartă și creațiile de factură instrumentală, cum ar fi: *Cinci cânturi mioritice* de Ion Macovei, *Simfonia concertantă*, suita simfonică *Pe-un picior de plai*, simfonia *Legenda Ciocârliei* și *Doinatoriul* de Tudor Chiriac, baletul *Andrieș* de Zlata Tcaci, rock-opera-balet *Năpasta* (intitulată, inițial, *Miorița*) de Liviu Știrbu ș.a.

1 Inițial, balada-oratoriu cuprindea 13 numere, numărul 9, *Treni*, a fost scos ulterior.

Oratoriul *Miorița* de Ion Macovei a fost scris în prima jumătate a deceniului al optulea, fiind conceput pentru patru soliști vocali, cor mixt și orchestră simfonică. Ion Macovei a utilizat varianta clasică a baladei *Miorița*, prezentând-o, însă, într-o lumină inedită (compozitorul a renunțat la episodul „moarte-nuntă”), axându-se, în travaliul său, pe conturarea momentului de testament al ciobanului.

Muzicologul Margareta Belîh este de părerea că, în contextul creațiilor apărute în perioada anilor '70-începutul anilor '80 în genul cantatei și al oratoriului, oratoriul *Miorița* de Ion Macovei se evidențiază prin abordare inedită a folclorului și originalitate compozițională [6, p.107]. Corului îi aparține rolul de narator, însă neomogenitatea tematică a partidelor sale denotă diversitatea funcțiilor pe care le are pe parcursul creației. În aspect emoțional, susține Margareta Belîh, corul apare atât ca un „narator imperturbabil, dar și ca un personaj care-l compătimentește pe erou” [6, p.109].

Analizând particularitatea de gen în lucrarea lui Ion Macovei, observăm contopirea, în cadrul ei, a caracteristicilor genurilor de oratoriu, cantată, poem și baladă. Chiar dacă acest oratoriu se articulează într-o macroformă monopartită, muzicologul Angela Botnaru-Rojnoveanu atribuie acestei creații caracteristicile genului de baladă-oratoriu [7, p. 24].

Un alt compozitor basarabean, Tudor Chiriac, a recurs la tematica *Mioriței* în câteva din lucrările sale. Printre ele cităm: poemul simfonic *Pe-un picior de plai* (1977) pentru orchestră simfonică, nai taragot și țambal (relevantă apărând preocuparea autorului pentru înțelegerea substrucțiilor gândirii muzicale folclorice și pentru antrenarea lor eficientă în actul configurativ [8, p. 64]), poemul *Miorița* (1983) pentru voce, orgă, clopote bisericești și tubulare, și bandă de magnetofon (în care, organizarea discursului (mai ales, a liniei vocale) după principiul unor valuri, prefigurează „infiniutul ondulat al spațiului mioritic” [8, p. 73]), dar și alte lucrări în care se pot întâlni atribute proprii *Mioriței*.

Textul literar al poemului *Miorița* pentru voce, orgă, clopote și bandă magnetică (versuri populare) de Tudor Chiriac a fost supus unei examinări și trieri serioase din partea autorului. În urma acestei scrutări analitice, Tudor Chiriac a ajuns la concluzia că evenimentele descrise în baladă, nu sunt reale. Ele sunt implantate în conștiința promotorului, pus în fața unor situații critice ale existenței. Chiar și mioara năzdrăvană, conchide autorul, nu este decât acel convențional artistic care îi permite păstorului să delibereze în forul interior asupra raporturilor dintre viață și moarte, asupra rostului scurtei sale treceri prin viață [9].

Violina Galaicu susține că Tudor Chiriac „a renunțat din capul locului la formele fastuoase, spectaculare și a optat pentru soluția camerală, propice interiorizării și monologului” [8, p. 66]. Decizia a fost determinată de logica conținutului introspectiv al subiectului mioritic, construită de compozitor.

Printr-un procedeu similar (cu cel al textului literar) s-au selectat și componentele discursului sonic (reducerea la esențial a complexității la toate nivelele constructului sonor). Implicarea celor trei constituenți în aparatul interpretativ, voce + orgă (ca părtași constanți) și clopote (cu intervenții episodice) a fost condiționată de reflecții de ordin ideatic (ale autorului) și de posibilitățile lor tehnice și expresive. Raporturile timbrale, create între cele două componente de bază, voce și orgă, conferă discursului o rezonanță specială: „orga are avantajul universalității, prin care înțelegem, aici, cuprinderea întregii cromatice timbrale, varietatea registrelor, bogăția spectrului intensităților sonore, în timp ce vocea umană excelează prin căldură, vibrație, capacitate de colorare afectivă a intonației” [8, p. 67].

Din punct de vedere stilistic, zona vocalului solistic este marcată de baladesc oral, iar cea a orgii se găsește în sfera muzicii culte de scriitură modernă. În opinia Violinei Galaicu, „polarizarea stilistică nu pare a fi un impediment pentru conlucrarea stratului vocal și al celui instrumental” [8, p. 67], sonoritatea orgii cunoscând o serie de transformări: de la fundal (susținând vocea) la o „avalanșă” reală, care, în culminație, „acoperă” de tot vocea.

Construcția sonoră, ca și în cazul poemului *Pe-un picior de plai*, se edifică pe baza unui singur motiv – citatul folcloric inițial – generând, astfel, întregul discurs, care va lua forma unei compoziții monopartite (în urma stilizărilor, dimensiunea melodică inserând caracteristici de baladă, doină, colind, bocet – genuri specifice variantelor folclorice ale *Mioriței*), monodice în esență. Poemul *Miorița* de

Tudor Chiriac, în opinia muzicologului Margareta Belih, este una dintre cele mai originale "interpretații" ale etosului mioritic, unde, pe deplin, este relevată atitudinea umanistă a autorului, care situează în centrul atenției sufletul uman și înțelege profund tragedia eroului, îndrăgostit de viață, dar care nu a reușit să o cunoască [10, p. 107].

O tipologie baladescă, perfect conturată, și înrudiri cu sonoritățile populare ale *Mioriței* conține *Simfonia concertantă* (1975) pentru vioară și orchestră, simfonia *Legenda Ciocârliei* pentru declamator și orchestră (conținând câteva motive ideatice, a căror înlănțuire amintește triada „initium – motus – terminus“ [8, 74]), muzica de scenă la *Harap Alb* și *Despot Vodă*. Dintre ultimele sale creații remarcăm *Doinatoriu* (1990), care, în viziunea compozitorului, apare în calitate de *Opus sacrum Dacicum*, conceput ca ritual (după cum este specificat în partitură) pentru „comemorarea de peste ani a eroilor naționali și a martirilor neamului“.

În această pânză sonoră desfășurată, Tudor Chiriac a apelat la următorii executori: *Oficianto di rituale sacro* (solistă contralto), cor mixt, orgă, nai, vibrafon, campane di chiesa și toaca (pe versuri de M. Eminescu, Gr. Vieru și Dm. Matcovschi), ceea ce îi atribuie, încă de la început, o anumită caracteristică timbrală, „scrutând orizonturile universalului prin orgă și vibrafon, pe de altă parte, mediul ancestral românesc prin nai, campane di chiesa și toacă“ [11, 34].

Substanța tematică, în această partitură, este axată pe tipologia doinei, ceea ce l-a determinat pe compozitor să caute elemente definitorii, începând cu tipuri melodice, ritmice, metrice, pe care le raportează măiestrit la principiile fundamentale ale doinei, cum ar fi: univocalitatea, monodia, isonul, improvizația, *parlando-rubato*-ul. Menționăm, de asemenea, variatele procedee în demersul vocal, de natură contrastantă: cantilenele care se găsesc alături de declamație cu glisando, ornamentele cu intonații netemperate, stilul recitativ, inclusiv, cel de alură bisericească, cu murmurul și șoapta.

În concluzie, putem afirma că motivul mioritic s-a aflat în atenția mai multor compozitori români și basarabeni din a doua jumătate a secolului al XX-lea. Printre primii creatori, care au apelat la ideea mioritică, au fost Tiberiu Brediceanu (în piese pentru voce și pian), urmat, mai apoi, de alți compozitori români din această perioadă (Tudor Jarda, Emil Lerescu, Mircea Neagu), dar și de cei basarabeni (Leonid Gurov), care au dezvoltat subiectul mioritic, în special, în lucrări corale *a cappella*. Compozitorii români Paul Constantinescu, Anatol Vieru, Sigismund Toduță, dar și compozitorii basarabeni Ion Macovei și Tudor Chiriac, prin prisma propriilor viziuni și cu mijloace specifice caracteristice fiecărei personalități creatoare, au reușit să valorifice ideea mioritică în poeme corale, poeme simfonice și vocal-simfonice sau în cantate și oratorii.

### Referințe bibliografice

1. STOIANOV, C. Miorița în creația a trei compozitori: Paul Constantinescu, Anatol Vieru, Sigismund Toduță. **În:** *Studii de muzicologie*, Vol. X. București: Editura Muzicală, 1974, p. 111-125.
2. POPOVICI, D. *Muzica românească contemporană*. București: Editura Albatros, 1970, p. 141.
3. VANCEA, Z. *Creația muzicală românească*, sec. XIX-XX. București: Editura Muzicală, 1969, p. 110.
4. VOICULESCU, D. Capacități expresive ale noilor tehnici polifonice în se. XX. **În:** *Tradiții și inovații în muzica secolului XX*. Chișinău: Goblin, 1997, p. 25.
5. ȚĂRANU, C. Miorița – baladă-oratoriu de Sigismund Toduță. **În:** *Revista Muzica*, nr. 12, anul XIX, decembrie, 1969, p. 3.
6. БЕЛЫХ, М. Композиционно-драматургические особенности оратории Миорица И. Маковья. **В:** *Музыкальное творчество в советской Молдавии*. Кишинев: Штиинца, 1988, стр. 107-109.
7. BOTNARU-ROJNOVEANU, A. *Miorița în creația compozitorilor basarabeni*: autoreferat al tezei de dr. în muzică. Cluj-Napoca: Academia de Muzică „Gh. Dima”, 1995, p. 13-14.
8. GALAICU, V. *Dimensiunea etnică a creației muzicale* (în lumina tradiției românești). Chișinău: Editura ARC, 1998, p. 64-74.
9. CHIRIAC, T. „Miorița” s-a integrat dintotdeauna universalității. **În:** *Literatura și Arta*, nr. 6, Chișinău, 1984.
10. БЕЛЫХ, М. Миорица Т. Кирияка (к проблеме импровизационности). **В:** *Молдавский музыкальный фольклор и его претворение в композиторском творчестве*. Кишинев: Штиинца, 1990, стр. 107.
11. CENGHER, M. Modele folclorice în creația lui Tudor Chiriac. **În:** *Revista Muzica*, nr. 2, 1992, p. 34.

## ABORDAREA SURSELOR PSALTICE ÎN IMNELE SF. LITURGHII DE M. BEREZOVSCHI (ÎN BAZA ANTIFONULUI II)

### THE APPROACH OF PSALTIC SOURCES IN *THE DIVINE LITURGY HYMNS* BY M. BEREZOVSCHI (BASED ON THE SECOND ANTIPHON)

**HRISTINA BARBANOI,**

lector universitar, doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

*Prezentul articol vine să completeze cercetările științifice, nu foarte numeroase, consacrate muzicii religioase și în special celei de tradiție bizantină în muzicologia din Republica Moldova. Ne-am propus o analiză care să ajungă până la descoperirea surselor psaltice primare a "Imnelor Sfintei Liturghii" de Mihail Berezovschi și să releve modalitățile de abordare a monodiei bizantine de către acest compozitor, reieșind din tipologia genuistică, conceptul melodic, organizarea melo-poetică și arhitectonică, cadrul modal și, nu în ultimul rând, semiografia corespunzătoare.*

*Acest articol este al treilea dintr-o serie de articole în care autoarea examinează și demonstrează felul în care compozitorul basarabean M. Berezovschi a abordat sursele psaltice în creațiile sale corale; primele articole fiind realizate în baza imnului "Cuvine-se cu adevărat" și a cântării "Tatăl nostru", iar articolul de mai jos vizează Antifonul II.*

**Cuvinte-cheie:** M. Berezovschi, surse psaltice, monodie bizantină, partitură corală, cadru modal, procedee armonice și polifonice.

*This article complements the scientific studies, not very numerous, dedicated to religious music and especially to that of Byzantine tradition in the musicology from the Republic of Moldova. We have proposed an analysis that could lead to the discovery of primary psaltic sources in the "Divine Liturgy Hymns" by Michael Berezovschi and reveal the composer's approach to the Byzantine monody, based on genre typology, melodic concept, melo-poetical and architectural organization, modal context, and not lastly, appropriate semiography.*

*This article is the third in a series of articles, which aims at examining and demonstrating the way in which the Bessarabian composer M. Berezovschi approached the psaltic sources in his choral creations; the first of these articles were realised being based on "It is truly meet" hymn and on "Our Father" song, but the article below is based on The Second Antiphon.*

**Keywords:** M. Berezovschi, psaltic sources, Byzantine monody, choral score, modal context, harmonic and polyphonic procedures.

Ciclul *Imnele Sfintei Liturghii* de M. Berezovschi este scris pentru cor mixt, bărbătesc și pentru 3 voci egale, după cum indică însuși compozitorul pe coperta manuscrisului. Este evident că această creație a fost concepută datorită anumitor necesități practice, întrucât este cunoscută activitatea dirijorală prodigioasă a compozitorului și preotului M. Berezovschi, care conducea atât Corul arhieresc de la Catedrala mitropolitană, cât și Corul Seminarului Teologic din Chișinău, Corul Școlii Eparhiale de fete, Corul Școlii de cântăreți, precum și alte colective corale. Compozitorul a fost preocupat de lărgirea repertoriului adecvat serviciului divin. Probabil din acest motiv, găsim de multe ori, aceleași creații scrise pentru diferită componență.

Acest ciclu a fost din start destinat în primul rând utilizării în practica liturgică bisericească, în acest sens ne stau ca mărturie indicațiile compozitorului, care nu ezită să indice inclusiv locurile în care se cântă Ecteniile mici, care de altfel apar repetându-se în diferite momente ale Liturghiei. Creațiile ciclului *Imnele Sfintei Liturghii* se succed una după alta în concordanță cu ordinea în care trebuie să fie executate nemijlocit în cadrul liturghiei.

Simțind nevoia unui repertoriu liturgic autohton, compozitorul a reușit să contribuie la formarea lui și să-l îmbogățească cu unele cântări viabile și astăzi. *Imnele Sfintei Liturghii pentru cor mixt, bărbătesc și pentru 3 voci egale* (1922) se înscrie în lista celor mai importante realizări componistice ale lui M. Berezovschi și cuprinde atât cântări ale bisericii basarabene și ruse, cât și compoziții corale proprii, contribuția cea mai însemnată constă în valorificarea corală a melodiilor de tradiție psaltică românească utilizate în practica de cult din Basarabia. Un exemplu foarte elocvent ce relevă abordarea surselor psaltice este și Antifonul II.

Denumirea *Antifoanele liturghiei* vine de la *Psalmii antifonici* (102, 145), intonați în manieră alternativă (antifonică) de către credincioși. Ele se împart în: *antifoane duminicale* și *antifoane praznicale*, adică ale Sărbătorilor Împărătești. Ambele categorii de antifoane au fost tratate coral de către compozitorii români, dar în mod preferențial antifoanele duminicale [1]. Fiind alcătuite din versete ale Psalmilor, precum și din cântări ale Noului Testament, Antifoanele ne duc cu gândul la vremea când Mântuitorul Iisus Hristos venise pe pământ, însă lumea încă nu-L cunoscuse.

*Imnul Mărire Tatălui și Fiului* (Antifonul II) din culegerea *Imnele Sfintei Liturghii* de M. Berezovschi are la bază o monodie psaltică în glasul 5 enarmonic pe care am găsit-o în culegerea preotului Al. Buzera *Toată suflarea să laude pe Domnul* [2, p.13].

Sursa inițială este transpusă la o secundă mare în sus. Amintim că glasul 5 cu scara enarmonică își are începutul scării de la *pa (re)*, pe când compozitorul Berezovschi transpune linia melodică în mi-minor.

Glasul 5 enarmonic are următoarea scară [3, p.234] :

Structura melodică a sursei psaltice este păstrată în linii mari, doar pe alocuri compozitorul realizează unele variații. În monodia primară așa cum și este specific monodiei bizantine, melodia se desfășoară într-o mișcare continuă fără a fi împărțită în măsuri sau să fie reglată de un anumit metru. În schimb în armonizarea lui M. Berezovschi avem o melodie bine structurată în măsuri și reglată de metrul binar de 2/4. Ținem să menționăm și faptul că compozitorul respectă cu strictețe lungimea stihurilor, zonele de cadență, inclusiv cu păstrarea sunetelor ce cadențează, și anume: cadențele perfecte și finală pe *pa (re)*, în cazul nostru pe *vu (mi)*, iar cele imperfecte pe *di (sol)* și pe *ke (la)*. În armonizarea lui M. Berezovschi, în conformitate cu intervalul transpunerii, avem respectiv cadența pe *zo (si)*.

Privitor la relația text-muzică se conturează *tipul tactul stihiraric* care, după cum știm, reprezintă în cântarea bizantină tempoul moderat în mișcare liniștită, apropiat ca viteză și caracter de cel indicat prin *Andante*, *Andantino* și *Moderato* din muzica universală. Datorită evoluării într-o viteză moderată a cântării, ritmica acestui imn folosește, pe lângă *formele de tip silabic*, și altele mai dezvoltate de *tip melismatic moderat*.

În structura liniei melodice pe parcursul dezvoltării sale, observăm alterarea ascendentă a sensibilei inferioare pe care compozitorul Berezovschi o tratează ca pe terța Dominantei majore, deci îi conferă o importanță funcțională. În stihul ... și ai primit pentru mântuirea noastră avem modulație spre un alt mod – autenticul plagalului 5, adică modul 1 [3, p.210].

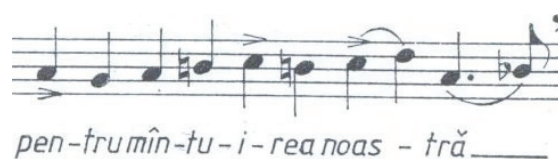


Modul 1 este un mod de *re*, cu sexta frigidă antică *re – si-becar*. Cadențele, perfectă și finală, pe *pa (re)*, imperfectă pe *ga (fa)* și *di (sol)*.

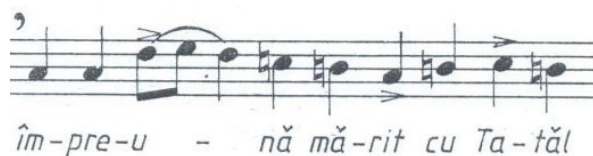
Datorită modulației în glasul 1 diatonic, în structura liniei melodice apare în sursa inițială *si-becar* în locul lui *si-bemol*, iar în partitura lui Berezovschi respectiv *do-diez* în locul lui *do-becar*.



În sursa inițială acest moment arăta în felul următor:

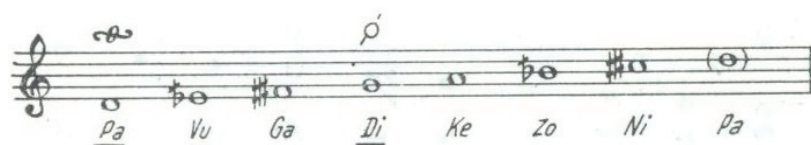


Modulație spre același glas 1 întâlnim și în stihul *Împreună mărit cu Tatăl și cu Duhul Sfânt* unde în monodia inițială se atinge de 3 ori *si becar* în locul lui *si-bemol*, Berezovschi optând doar pentru al treilea *si-becar*, respectiv în partitura sa acest lucru coincide cu *do-diez*.



Pe lângă modul 1, putem observa și modulație în *modul cromatic 6* care dictează alterarea în sens descendent a treptelor a II-a și a VI-a și alterarea în sens ascendent a treptelor a III-a și a VII-a. În rezultat, scara cromatică se construiește de la *pa (re)* cu secunde mărite între *vu-ga (mi-fa)* și *zo-ni (si-do)*.

Amintim că scara cromatică a glasului 6 își are începutul de la sunetul *pa (re)* și are două ftorale pe sunetele *pa (re)* și *di (sol)*, cerând continuarea melodiei după scara acestui mod, începând de la sunetele respective [3, p.242]:



Scara glasului cromatic 6 o întâlnim în stihurile ... *cu moartea pe moarte ai călcat*, unde vedem primul tetracord în sens descendent, iar în următorul stih: *Unul fiind din Sfânta Treime* observăm cel de-al doilea tetracord ascendent care a sunat puțin mai sus, și în sens descendent ... *Te-ai întrupat*.

tea pre moar - te ai căl - cat. U - nul - fi - ind din sfân - ta Tre - i -

În sursa inițială acest fragment arăta în felul următor:

cu moar - tea pre moar - te ai căl - căt.

Ținem să menționăm faptul că nu întâmplător apare aici tetracordul anume în sens descendent. Acest fapt reiese din strânsa legătură a muzicii cu textul - trăsătură specifică muzicii bisericești, unde muzica este pusă în slujba cuvântului. Respectiv, în acest stih fiind vorba despre moarte, compozitorul a optat pentru mersul descendent pe sunetele primului tetracord al glasului 6 cromatic, pentru o mai bună exprimare a mesajului textual.

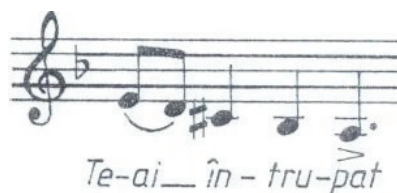
Dimpotrivă, când se vorbește de *Sfânta Treime*, conturul melodiei se înalță, de această dată pe sunetele tetracordului al doilea, și încă în sens ascendent. În felul acesta muzică vine întru susținerea ideii de Perfecțiune a Trinității Divine:

Sfîn - ta Tre - i - me,

Și în fragmentul de mai jos, compozitorul a utilizat tetracordul 1 în sens descendent al glasului 6 cromatic nu în mod întâmplător. Împărtășim această părere din motivul că deși textul subînțelege persoana Mântuitorului care s-a întrupat, adică în pofda faptului că este vorba despre una din cele 3 ființe ale Dumnezeirii, totuși, compozitorul optează pentru un mers descendent datorită faptului că Hristos a renunțat la înălțimile cerești pentru a veni pe pământ, cu scopul de a mântui omenirea. El a renunțat la măreția și slava din ceruri și s-a făcut asemenea nouă, oamenilor de rând. Anume acea coborâre din cer spre pământ este redată în textul acestui stih, iar muzica fiind o fidelă purtătoare a mesajului verbal nu putea exprima mai elocvent acea stare decât în felul în care a ales compozitorul să redea acest lucru:

Ca - re - e ne schim - bat teai în - tru - pat

În sursa primară fragmentul cu tetracordul 1 descendent al glasului 6 cromatic arăta în felul următor:



Privitor la modul în care compozitorul M. Berezovschi a înfăptuit armonizarea sursei ce l-a inspirat, în urma analizei am observat că el a plecat pentru niște armonii simple și transparente, cu cadențe clare de tip  $K_4^6 - D_7 - t$ . Compozitorul utilizează foarte frecvent turații de trecere de tipul  $t - D_4^6 - t_6$  sau  $t - D_3^4 - t_6$ ;  $S_6 - t_4^6 - SII_5^6$ . Mai utilizează cadențe întrerupte, inflexiuni în tonalitățile gradului I de înrudire, acorduri de dublădominantă, precum și unele reminescente modale ce rezidă în dominante naturale, sunete mobile, contrarietăți, etc.

Dorim să menționăm faptul că compozitorul ajunge la dominante ca urmare a modulațiilor modale din modul 5 în modul 1. Atunci când melodia modulează în glasul cromatic 6, datorită acelor secunde mărite ce apar în structura scării modale, majoritatea compozitorilor care încearcă să armonizeze melodii în acest glas întâmpină serioase probleme. Compozitorul M. Berezovschi tratează semnele ce apar în tetracordul descendent ca indici ai Subdominantei în care și realizează inflexiune. Merită de remarcat și faptul că compozitorul tratează sunetul de la sfârșitul propoziției nu neapărat ca prima acordului tonicii, ci ca cvinta tonalității în care se realizează inflexiunea. Așadar, putem afirma că funcționalitatea este subordonată modalului. Un indice în acest sens fiind și linia basului care se dezvoltă destul de lin, printr-un mers treptat.

În pofida faptului că armonizarea este una destul de simplă, totuși M. Berezovschi a reușit să creeze niște pagini de o frumusețe deosebită datorită măiestriei sale componistice și a știut să pătrundă foarte iscusit substratul modal al monodiei psaltice.

### Referințe bibliografice

1. TIMARU, V. Imnul ca expresie fundamentală a practicii muzicale de tradiție apostolică. Seminarul internațional de Imnologie. **În: Studii de Imnologie**. Timișoara: Editura Universității de Vest, 2005.
2. BUZERA, Al. *Toată suflarea să laude pe Domnul. Cântări bisericești, Praises și Imnuri religioase, Colinde și Cîntece de stea*. Craiova: Editura Europa și Editura Oltenia, 1992.
3. PANȚIRU, Gr. *Notația și ehurile muzicii bizantine*. București: Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1971.

## CONȚINUTUL TEMATIC ȘI PARTICULARITĂȚILE TEXTULUI POETIC ALE CÂNTECULUI DE LEAGĂN

### THEMATIC CONTENT AND FEATURES OF POETIC TEXT OF LULLABY

ELENA TONU,

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

*Prezentul articol este consacrat conținutului tematic și particularităților textului poetic ale cântecului de leagăn. În acest studiu, din punct de vedere al conținutului poetic, în cadrul textelor cântecului de leagăn, am evidențiat două grupuri: a) texte propriu-zise de leagăn și b) texte preluate din cadrul altor creații folclorice caracteristice repertoriului feminin și adaptate la melodia cântecului de leagăn.*

*Studiind cercetările folcloriștilor din punct de vedere al subiectelor abordate în cadrul textelor poetice ale cântecelor de leagăn, am constatat existența diferitor clasificări. Astfel, pe lângă sistematizările propuse de cercetători, am elaborat o clasificare mai amplă a textelor poetice ale cântecelor de leagăn.*

Cercetarea este axată pe un material muzical preluat din colecțiile de folclor publicate, precum și din colecția personală a autoarei.

**Cuvinte-cheie:** cântec de leagăn, muzică, poezie, formulă, funcție, creație, text, vers.

This article is dedicated to thematic content and features of the poetic texts of lullabies. In this study, in terms of poetic content, I highlighted two groups in the texts of lullabies: a) the actual texts swing and b) creation texts taken from other female folk repertoire features and melodic song adapted to the swing.

Studying folklore research, in terms of topics within poetic texts of swing songs, I found there different classifications. Thus, in addition to the proposed systematization of researchers have developed a broad classification of poetic texts swing songs.

The research is based on material taken from collections of folk music published, and the author's personal collection.

**Keywords:** lullabies, music, poetry, formula, function, creative, text, verse.

Muzica și poezia sunt expresii ce se produc în aspecte (moduri) și sensuri de o neobișnuită bogăție. Ele sunt legate de toate activitățile omului, în orice loc, pe orice treaptă și formă de civilizație umană. Legătura este atât de adâncă și atât de firească între aceste elemente ale creației folclorice, încât practic e imposibil să fie separate. Dacă dorim să prindem legătura vie, trebuie să le privim pe ambele *funcțional*, atunci când actul se produce, când este pornit să-și împlinească sensurile sale interioare și sociale.

Caracterul preponderent vocal al folclorului nostru izvorăște din sincretismul *muzică-poezie*, deoarece, după cum se știe - o mare parte a poeziei populare este cântată. Simultaneitatea manifestării celor două componente nu se realizează decât pentru a exprima un conținut, a crea anumite imagini. Diferențierea pe genuri, specii, categorii a creației orale se face având în vedere atât funcția, cât și conținutul exprimat, însă nu înțelegem prin conținut doar tematica *textului*, ci tocmai imaginile create din contopirea *muzică-poezie*.

*Cântecul de leagăn* face parte din categoria creațiilor *muzical-poetice* ce reflectă relațiile vieții familiale. Starea afectivă este creată și menținută pe cale verbală, prin exprimarea în imagini poetice a sentimentelor materne de dragoste față de micuț, a speranțelor mamei legate de destinul și viitorul copilului. "Cântecul de leagăn - fiind născut din cele mai simple lamentări prozaice, în care se scurge confruntarea gândirii feminine, trece mai apoi în *versuri* - pe jumătate proză, pe jumătate poezie cu rimă și, într-un sfârșit apropiindu-se la *formele* literare din cărți, astfel încât, unele din ele fără nici o condiționare, fără nici un amestec, pot fi aduse în cadrul ritmului convențional *muzical și poetic*" [1, p.10].

Interpretarea *cântecului de leagăn* poate fi concepută convențional, ca o structură tripartită ce conține: o introducere, *cântecul de leagăn* propriu-zis și o *formulă* de încheiere.

Introducerea (preambul) reprezintă o dezmiardare a copilului executată mai frecvent *parlato* cu *funcția* de relaxare și pregătire pentru somn:

### Vin' la mama [2, p.41]

Informatoare: Elizaveta Lozovan,  
a.n. 1901, s.Păulești - Călărași

Cu alint

Vin' la ma - ma, bă - ia - tul ma - mei, Me - zi - nul  
ma - mei, Fru - mo - sul ma - mei, Mi - ti - te - lul  
ma - mei, Pu - iul ma - mei.

Vin' la mama,  
Băiatul mamei,  
Mezinul mamei,

Frumosul mamei,  
Mititelul mamei,  
Puiul mamei!

În încheiere, de cele mai multe ori, întâlnim o *formulă* onomatopeică caracteristică dezmierdării copilului. Această *formulă* onomatopeică, exponent al *textului* poetic în *cântecul de leagăn*, poate să se repete pe parcursul *creației*, să alterneze cu *versurile* ce au un conținut concret, sau să le substituie, în rezultat, întreaga *creație* se axează doar pe aceste formule. Astfel, spre deosebire de alte *creații* folclorice, *cântecul de leagăn* concentrează un “nomenclator lexical special” [1, p.115], “cu complexe sonore de structură morfologică mono-, bi-, trisilabică: *a, ai, liu, lea, liu, nani, liuliutu*” [1, p.115] ș.a.

*Formulele* date constituie un motiv tematic specific doar acestei categorii folclorice – *cântecul de leagăn*, care realizează o impresionantă expresivitate:

1. “A - - - - - a!”:

	<i>A - - - - - a!</i> [2, p.148]	
<i>A - - - - a!</i>	<i>A - - - - a!</i>	<i>Cu căruța te-a purta,</i>
<i>Că mama te-a legăna,</i>	<i>A - - - - a!</i>	<i>A - - - - a!</i>
<i>A - - - - a!</i>	<i>A - - - - a!</i>	<i>A - - - - a!</i>
<i>A - - - - a!</i>	<i>A - - - - a!</i>	

2. “Nani, nani”, “Nani, nani, nani, na”, “Nani, nani, puișor”, “Nani, nani, puiul mamei”:

	<i>Puiul mamei</i> [2, p.188]	
<i>Nani, nani, nani, na,</i>		<i>Nani, nani, nani, na,</i>
<i>Că mama te-a legăna</i>		<i>Merișor te-a ridica.</i>
<i>Și la nimeni nu te-a da.</i>		

3. “Liuliu, liu, liu, liu, liu, liu”, “Haide liuliu”:

	<i>Liuliu, mamei, pe picioare</i> [2, p.187]	
<i>Liuliu, mamei, pe picioare,</i>		<i>Liuliu, liuliu, liuliu, liuliu,</i>
<i>Haide, puiul, și te-adoarme,</i>		<i>A - - - - - a!</i>
<i>Liuliu, liuliu, liu, liu,</i>		

4. “Liuca, Liuca, Liuliuca”, “Liuliutu, Liuliutu”:

*Hai cu mama* [2, p.155]  
*Hai cu mama, hai cu mama,*  
*Liuliutu, liuliutu.*

5. “Lui, lui, lui”:

	<i>Lui, lui, lui</i> [2, p.224]	
<i>Lui, lui, lui,</i>		<i>Lui, lui, lui,</i>
<i>Haide nani, puiul mamei;</i>		<i>Mama are’un Făt Frumos;</i>
<i>Lui, lui, lui,</i>		<i>Lui, lui, lui,</i>
<i>Mama are’n brațe-un pui.</i>		<i>Cum pe lume altul nu-i,</i>
<i>Lui, lui, lui,</i>		<i>Lui, lui, lui.</i>
<i>Mititel și drăgostos.</i>		

În cadrul *textului poetic* al *cântecului de leagăn*, din punct de vedere al conținutului putem evidenția două grupuri:

- a. *texte propriu-zise de leagăn*
- b. *texte preluate din cadrul altor creații folclorice în special – cântec liric, doină, romanță – caracteristice repertoriului feminin și adaptate la melodia cântecului de leagăn.*

Din punct de vedere al subiectelor abordate, în literatura de specialitate există diferite clasificări ale conținutului tematic al *cântecului de leagăn*. Unii cercetători propun 6 compartimente [2]: 1. Intimitatea mamei și a copilului; 2. Micuțul în familie; 3. *Cântece de leagăn* cu caracter social; 4. *Cântece de leagăn* cu caracter didactic și informativ; 5. *Cântece de leagăn* cu elemente de joc; 6. *Cântece de leagăn* umoristice; Alții, propun doar 3 compartimente generale, cu *versuri* adresate:

1. elementelor naturii (soare, lună, ploaie, curcubeu);

2. vietăților (insecte, animale);

3. obiectelor neînsuflețite

- toate acestea fiind considerate ca aparținând stratului celui mai vechi [3, p. 212].

O altă clasificare este propusă de Gh.Sulițeanu: „În tematica literară se pot deosebi cinci modalități de exprimare constituind tot atâtea grupe, aproape complet distincte între ele:

a) onomatopeea și fredonarea;

b) *formulele* – îndemn la adormire;

c) grupa privind invocarea vietăților înconjurătoare cu care copilul se va familiariza mai întâi (curcă, rață, cioară, găscă, pisică, pește, etc.);

d) proiecte de viitor, promisiuni, grijile mamei, despre diferite îndeletniciri, petreceri etc.

e) grupa cântecelor obișnuite, adaptate prin asociație de idei la starea sufletească a celei ce-l adoarme: tristețe și bucurie, prin cântece de înstrăinare, dragoste, cântece de joc, etc.” [3, p.35-36].

În urma analizei exemplelor de *cântec de leagăn*, luate drept bază a cercetării noastre, vom realiza o clasificare tematică reieșind din conținutul acestora și din *plurifuncționalitatea cântecului de leagăn*, având în vedere, totodată, și clasificările existente. Astfel, evidențiem următoarele subiecte frecvent întâlnite în *textele poetice* propriu-zise ale *cântecelor de leagăn*:

În *primul grup* includem *textele* propriu-zise de leagăn, cu următoarele subiecte:

**1. Îndemnul la somn prin utilizarea onomatopeelor specifice.** Pentru a stimula somnul copilului, absolut toate *textele cântecelor de leagăn* conțin o serie de onomatopee caracteristice acestei specii folclorice. Desigur, introducerea acestora are și un impact psihologic, deoarece repetarea onomatopeelor creează un efect de hipnoză, liniștind copilul și stimulând somnul acestuia. De exemplu:

**Liuliu** [2, p.149]

*Liuliu, liu, liu, liu, liu, liu,*

*Liuliu, liu, liu, liu, liu, liu, liu,*

*Puiul mamei, liu, liu, liu, liu,*

*Liuliu, liu, liu, liu, liu, lia.*

**Haide liuliu** [2, p.153]

*Haide liuliu, liuliu, liuliu,*

*A - - - - - a - - - - - a,*

*A - - - - - a - - - - - a!*

**Nani** [2, p.162]

*A - - - - - a!*

*Nani, nani, nani, na,*

*Că mama te-a legăna.*

*Nani, nani, of, odor,*

*Dormi cu mama binișor.*

**2. Dragostea mamei față de copil.** Pentru ca micuțul, încă din primele zile de viață, fiind la pieptul mamei, să înțeleagă și să simtă că este iubit, în *textele cântecelor de leagăn* sunt utilizate cuvinte care accentuează dragostea mamei față de copil:

**Haide liuliu** [2, p.221]

*Haide liuliu, a, a, a*

*Că mama te-a legăna.*

*Nu e păzitor mai sfânt*

*Decât mama pe pământ,*

*Că mama când te-a născut,*

*Tare bine i-a părut.*

*Când te-a pus pe scaldătoare,*

*I-a părut că scaldă-o floare.*

**3. Diferențiere după sex.** Fizicul copilului și diferențierea de sexe influențează dezvoltarea micuțului. Astfel, copilul trebuie să înțeleagă că există o diferențiere între băieți și fete. Pentru a îl pregăti pe acesta pentru o eventuală percepere a diferenței atunci când el va crește un pic, în *textele cântecelor de leagăn* sunt prezente subiecte pentru copii de sex masculin sau feminin. Așadar, întâlnim trei tipuri de *versuri*:

**a) pentru fată:** **Fata mamei** [2, p.158]

*... Fata mamei, puișor,*

*Dormi în pace, somn ușor!*

**Nani, na** [2, p.158]

*Nani, na, nani, na,*

*Dormi-adormi, copila mea.*

**b) pentru băiat:**

**Nani, nani** [2, p.189]

*Nani, nani, nani,*

*Feciorașul mamei,*

*Mama are-un băiețel,*

*El e tare frumușel,*

*Frumușel și mititel,*

*Și îl cheamă-Adrienel.*

**c) pentru ambii:**

**Haide liuliu** [2, p.212-213]

Variantă:

*Haide liuliu cu mămica,  
Că mămica are-un băiat,  
Frumușel, mititel,  
Haide liuliu, liuliu, liu.*

*Haide liuliu cu mămica,  
Că mămica are-o fată  
Frumușică, drăgănică,  
Haide liuliu, liu, liu.*

**4. Mediul înconjurător.** În astfel de *versuri* ale *cântecelor de leagăn*, mama se referă la diferite viețuitoare terestre. Ea face diferență între ființe, cum ar fi – păsări și animale, dar și între diferite obiecte. Menționăm că nu este vorba doar de o enumerare a acestora, dar și de o inițiere a copilului în cunoașterea lumii pas cu pas și trezirea interesului pentru realitatea lumii înconjurătoare. De exemplu:

***Hai nani*** [2, p.242-243]

*Hai nani cu mama:  
Și gaga face nani,  
Și pisica face nani,  
Și iepurașul face nani,  
Și boboceii fac nani,*

*Și mămica face nani,  
Și tăticul face nani,  
Hai nani, puiul mamei,  
Hai nani, hai nani.*

**5. Cunoașterea ființelor apropiate.** Pe lângă cunoașterea viețuitoarelor care îl înconjoară (pe lângă inițierea copilului în lumea înconjurătoare), mama îi face cunoaștință pruncului, prin *versurile cântecelor de leagăn* și cu persoanele apropiate, cum ar fi tata, bunicii și rudele:

***Hai cu mama*** [2, p.247]

*Hai cu mama, hai cu mama,  
Liuliu, liuliu, liuliu, liu liu!  
Hai cu tata, hai cu tata,  
Liuliu, liuliu, liuliu, liuliu!*

*Hai cu Dusea, hai cu Dusea,  
Liuliu, liuliu, liuliu, liu liu!  
Hai cu Fima, hai cu Fima,  
Liuliu, liuliu, liuliu, liuliu!  
A - - - a, a - - - a!*

**6. Cunoașterea de sine.** Pentru ca micuțul să se cunoască sub aspect fiziologic și psihic, în *versurile cântecelor de leagăn* au fost introduse și descrieri ale copilului. De exemplu:

***Haide nani*** [2, p.179]

*Haide nani, puiul mamei,  
Că mama te-a legăna  
Și la nime nu te-a da,  
Haide nani, pui bălani,  
A - - - a!*

***Haide nani*** [2, p.216]

*Haide nani, puiul mamei,  
Las' să-ți cadă neagra geană,  
Peste ochi negri ca pruna,  
Că mi-i frică peste samă  
Să nu te deoache luna.*

**7. Proiecte și urări de viitor.** În *versurile cântecelor de leagăn* cu acest subiect, este menționată nu doar starea fizică pe care mama o dorește copilului său pe viitor, dar și unele eventuale profesii. De exemplu:

***Puiul mamei, pui*** [2, p.329]

*Puiul mamei, pui  
Nani, nani, copilaș,  
Cum îi șade scripca'n cui,  
Haine negre de postav  
Și pantofi de lac.*

**8. Texte contemporane.** Pentru ca piciul să poată cunoaște nu doar persoanele care îi sunt în preajmă, sau mediul înconjurător, în *textele cântecelor de leagăn* sunt utilizate și cuvinte, expresii din limbajul și activitățile contemporane:

***Nani, nani*** [2, p.245]

*Nani, nani, puiul mamei,  
Să visezi visuri plăcute:  
Pe mămica și tăticu,  
Pe mămica și tăticu;*

*Pe mămica cu bomboane,  
Pe tăticu cu-avioane.  
Nani, nani, puișor,  
Dragul mamei, somn ușor!*

**9. Cu elemente de joc.** În acest tip de *versuri* se simte influența dezmiertatului. *Versurile* au fost introduse pentru a provoca satisfacție și sentimente pozitive copilului care deja începe să înțeleagă:

**Sara, sara'n așternut** [2, p.334]

- Sara, sara, sara'n așternut	- Sara, sara, sara'n așternut	Moșul, mâniașul,
Unde să mă culc?	Unde să mă culc?	A bătut cucoșul.
- A venit pisicul	A venit cucoșul,	- Sara, sara, sara'n așternut
Și-a mâncat șoricul.	I-a cântat lui moșul,	Unde să mă culc?

În *cel de-al doilea grup* includem – *texte* preluate din alte creații folclorice – evidențiem *textele* preluate în special din cântecul liric, doină, romanță – caracteristice repertoriului feminin și menționate anterior: subliniem că și aici putem face o clasificare a textelor adaptate la melodia cântecului de leagăn.

**1. Combinarea cu text de cântec liric.** Pe lângă *texte* caracteristice *cântecelor de leagăn*, putem întâlni și *versuri* în care sunt intercalate *textele* acestei specii folclorice cu alte specii, cum ar fi cântecul liric. Acestea creează efectul pendulator, reieșind din *funcția* „bumerang”. De exemplu:

**Și-am zis verde fir de grâie** [2, p.295]

Și-am zis verde fir de grâie,	Te-am crescut, te-am legănat,
Mama crește și mângâie,	Uite-acuma c-ai plecat,
A - - - - - a!	A - - - - - a!
Legănat-am cu piciorul,	S-au dus toții de la mine
Cu mama torceam fuiorul,	Și nici unul nu mai vine,
A - - - - - a!	A - - - - - a!

**2. Intercalarea cu text de doină.**

**Puiul mamei, puișor** [4]

Puiul mamei, puișor,	Puiul mamei, puișor,
Tare te-am mai blestemat	Cu piciorul legănam,
Și de mine ai uitat.	Cu gurița blestemam.

Toate aceste subiecte, atât din primul grup, cât și din al doilea, sunt exprimate în formă versificată. Structura *versului cântecului de leagăn*, în majoritatea cazurilor, se încadrează în tiparul octosilabic, fiind prezente ambele forme:

Forma acatalectică:



Forma catalectică:



“La organizarea structurii *textului* contribuie rimele care, pe lângă *funcția* lor euforică, pe plan estetic conferă *versului muzicalitate*, ritmicitate și antren suav” [3, p.50].

Astfel, din punct de vedere estetic și în conformitate cu gradele de coincidență de la finalurile *versurilor*, în *cântecele de leagăn* din zona folclorică a Republicii Moldova, întâlnim doar două din cele trei tipuri de rimă existente: rima *inexactă* și *suficientă*.

*Rima inexactă* se manifestă frecvent în cadrul *versurilor cântecelor de leagăn*, grație posibilității mânuirii libere a *formulelor* de adormire și a onomatopeelor:



**Vine somnul** [2, p.208]

*Vine somnul prin perete*

*La Vasile la ureche.*

*Vine-o curcă și ni-l culcă,*

*Vine-o cioară și ni-l scoală.*

**Nani, nani** [2, p.240]

*Nani, nani, puiul mamei,*

*Dormi în pace,*

*Că tăticul va veni*

*Și pe voi va îngriji.*

Rima suficientă se manifestă foarte rar în cadrul versurilor cântecelor de leagăn:

**Nani, nani copilaș** [5]

*Nani, nani copilaș,*

*Dragul mamei fecioraș.*

*Dormi în pace puișor,*

*Nani, nani, somn ușor.*

Gruparea cea mai frecventă a versurilor cântecelor de leagăn este regulată, binară:

**Hai închide ochișorii** [6]

*Hai închide ochișorii,*

*Și vă pupă obrăjorii,*

*Că mama te-a legăna,*

*Nani, nani, nani-na.*

Deseori, în versurile cântecelor de leagăn întâlnim și grupuri strofice formate din câte trei versuri:

**Haide nani** [2, p.259]

*Haide nani, puiul mamei,*

*Că n-a fi cum vor dușmanii,*

*Haide nani, nani, nani.*

**Haide liuliu** [2, p.165]

*Haide liuliu cu mămica,*

*Băiețelul, frumușelul,*

*Haide liuliu, liuliu, liuliu.*

Se știe că în *versul* popular cântat se întâlnește doar rima succesivă. Cu toate acestea, unori, deși foarte rar, întâlnim și rime încrucișate în textele din stratul contemporan al cântecelor de leagăn:

**Acum e noapte afară** [7]

*Acum e noapte afară*

*Și liniște'i pe drum.*

*Se culcă flori și păsări*

*Și toate-adorm acum.*

În cazul folosirii onomatopeelor, *textul* poetic uneori depășește tiparul octosilabic:

**Hai-dia** [2, p.252]

*Hai-dia, hai-dia, hai-liu, liu, liu*

*Hai-dia cu tetiania, mei*

*Hai-dia nani cu tetiania.*

*Hai-dia, liu, liu, liu, liu, [...] liu.*

*Hai-dia, liu, liu, liu, liu, liu, liu, liu.*

*Hai-dia liuliu pe picioare,*

*Tetiania te face mare.*

*Hai-dia, liu, liu, liu, liu, liu, liu, liu, liu.*

*Hai-dia, liu, liu, liu, liu, liu, liu, liu.*

În *textele* cântecului de leagăn se întâlnește frecvent repetarea *versurilor*, cuvintelor, care au funcția de a acționa pozitiv asupra psihicului prin sistemul auditiv, având un efect de hipnoză.

**Nani** [2, p.165]

Informatoare: Maria Alexandrovna,  
a.n. 1925, or. Chișinău

Legănat

Na - ni, na - ni, na. Na - ni, na - ni, na.

O particularitate în interpretarea cântecului de leagăn este intercalarea *textului* cântat cu *textul* rostit în șoaptă (interpretare premuzicală):

**Haide nani** [2, p.254]

Informatoare: Panaghia Culava,  
a.n. 1911, s. Utkanosovka - Izmail

Vorbit: - Haide liuliu,  
- Dragul mamei, copilaș!

Moderat, legănat



Vi- no, știu - că, și ni'l cul - că, Vi- no știu - că și ni'l cul - că.  
Vi- no, soam- ne, și'l a - doar- me, Vi- no soam- ne, și'l a - doar- me.

Vorbit: - Haide nani, puiul mamei  
- Haide nani, puiul mamei.



Pu- iul ma- mei, da- că doar- me, El creș - te, se fa- ce ma- re.

În *cântecul de leagăn* interpretarea se contopește cu procesul de *creație*, ca de altfel și în doină, sau bocet. Aceste cântece se improvizează în timpul execuției, *textele* poetice se adaptează la ritmul și melodică caracteristică *cântecului de leagăn*.

În procesul coexistenței cu *poetica*, *muzica* își are rolul său. Spre deosebire însă de sistemul *poetic*, cel *muzical* ne apare mai complex, datorită atât naturii mijloacelor sale specifice de exprimare, cât și unei mult mai bogate varietăți a aspectelor structurii.

Se știe că, în constituirea *creațiilor* folclorice vocale, procedeele compoziționale și mijloacele de expresie ale *muzicii* și ale *poeziei* concură într-un mod diferențiat. De exemplu, în balade se impune *poezia*, *muzica* se subordonează desfășurării epice care se evidențiază din *text*. În doine *melodia* primează, ea are *funcția* de a exprima un anumit conținut: de dor, de jale, de dragoste etc. În majoritatea *creațiilor textul poetic* și *melodia* au pondere egală. În literatura de specialitate *cântecul de leagăn* este plasat la nivelul trei în relația *muzică-poetrie*, însă o parte impunătoare de exemple ale *cântecului de leagăn* în *textul* literar se limitează la repetarea unor *formule* de adormire de tip onomatopее fără a exprima un conținut concret, în aceste cazuri *melodia* preia acest rol. Astfel, reieșind din *funcționalitatea cântecului de leagăn*, raportul sincretic *vers-melodie* considerăm că îl putem plasa la interferența nivelului 2 și 3.

Așadar, datorită *funcționalității* specifice, în categoria *cântecului de leagăn*, *muzica* are un rol important. Analiza elementului *muzical* scoate în evidență originea psihofiziologică a manifestării, exteriorizată prin mijloace specifice, supuse fiecare unor anume sisteme apărute în timp, și concretizate în diferite structuri.

### Referințe bibliografice

1. *Arta Muzicală din Republica Moldova. Istorie și modernitate*. Chișinău: Editura Grafema Libris, 2009.
2. TAMAZLÎCARU, A. *Tăpușele, Tăpușele*. Chișinău: Editura Literatura artistică, 1986.
3. OPREA, GH.; AGAPIE, L. *Folclor muzical românesc*. București: Editura Didactică și Pedagogică, 1983.
3. SULIȚEANU, GH. *Cântecul de leagăn*. București: Editura Muzica, 1986.
4. *Arhiva Cabinetului de folclor al Academiei de Muzică, Teatru și Arte plastice*. CD nr. 1132, track nr. 8, Scurtu Alexandra, s. Dereneu, r-nul Călărași, a. n. 1920.
5. *Arhiva Cabinetului de folclor al Academiei de Muzică, Teatru și Arte plastice*. CD nr. 1347, track nr. 5, Moraru Ecaterina, s. Căzănești, r-nul Telenești, a. n. 1956.
6. *Arhiva Cabinetului de folclor al Academiei de Muzică, Teatru și Arte plastice*. CD nr. 1597, track nr. 8, Rotaru Iulia, or. Chișinău, a. n. 1950.
7. *Arhiva Cabinetului de folclor al Academiei de Muzică, Teatru și Arte plastice*. CD nr. 318, track nr. 3, Lemnar Fiodora, s. Manta, r-nul Vulcănești, a. n. 1923.

## Arta teatrală

### TEATRUL SPIRITUAL AL LUI PETER BROOK ȘI JERZY GROTOWSKI

#### THE SPIRITUAL THEATRE OF PETER BROOK AND OF JERZY GROTOWSKI

IRINA CATEREVA,

lector superior, competitoare,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

*Teatrul spiritual constituie un fenomen unic al artei teatrale europene din jumătatea a doua a sec. XX. El s-a format în procesul căutărilor arhetipului unui teatru comun întregii omeniri. Spiritualitatea teatrului nu poate fi determinată de apartenența lui la o religie sau alta, ci de disponibilitatea acestuia de a deveni purtătorul de idei al mărețelor tradiții spirituale. Cei mai reprezentativi exponenți ai teatrului spiritual sunt Peter Brook și Jerzy Grotowski.*

**Cuvinte-cheie:** teatrul spiritual, transcendența teatrului spiritual, metafizica, limbajul arhetipurilor, subconștientul uman, forme arhaice și tradiționale ale teatrului, rolul și mesajul teatrului contemporan, spectacol.

*Spiritual Theatre is a unique phenomenon of the European theatre art in the second half of the 20th century. It was formed in the search a prototype of human theater. The spirituality of the theatre is not a religious affiliation, but the ability of theatre to be conductor of the ideas of the Great spiritual traditions. The brightest representatives of the spiritual theatre were Peter Brook and Jerzy Grotowski.*

**Keywords:** spiritual Theatre, transcendence of spiritual Theatre, metaphysics, language of archetypes, the human subconscious, archaic and traditional forms of theatre, the role and importance of modern theatre, performance.

*Teatrul spiritual* constituie un fenomen unic al artei teatrale europene din jumătatea a doua a sec. XX, fenomen instalat în procesul căutărilor arhetipului unui teatru comun întregii omeniri. Constituindu-se drept chintesența interacțiunii dintre formele tradiționale ale teatrului de Apus și ale celui de Răsărit, ale teatrului arhaic și ale celui contemporan, teatrul spiritual a devenit expresia esenței spirituale universale și comună întregii omeniri. Ca fenomen transcendent, teatrul spiritual exprima o legitate comună, care întrunea toate *formele arhaice și tradiționale al teatrului*: calitatea teatrului de a fi promotorul ideilor Mărețelor tradiții spirituale; și se manifesta ca o comunitate de concepții ale creștinismului, budismului, iudaismului, islamului referitoare la evoluția spirituală a omului și a relațiilor lui cu diverse lumi și cu cosmosul.

Evident, spiritualitatea teatrului nu poate fi determinată de apartenența lui la o religie sau alta, ci de disponibilitatea lui de a deveni purtătorul de idei ale Mărețelor tradiții spirituale. Dizolvând mitul despre rolul distractiv, didactic sau politic al teatrului, teatrul spiritual, prin intermediul artei teatrale, reflectă legitățile absolute ale existenței și legătura lor cu lumea spirituală a omului. *Transcendența teatrul spiritual* este determinată, întâi de toate, de esența lui interioară, plină de conținut. În calitatea sa de promotor al ideilor Mărețelor tradiții spirituale, teatrul spiritual se prezintă drept purtătorul cunoștințelor transcendentale, adică a concepțiilor comune întregii omeniri despre existență, cosmos, despre om. *Metafizica*, având drept scop studierea spirituală a adevărului ascuns, și concentrând în sine esența acestor cunoștințe, a devenit pilonul interior al teatrul spiritual.

Astfel, prin intermediul artei teatrale, teatrul spiritual dezvăluie corelația dintre om (microcosmos) și Univers (macrocosmos), reflectând principiul metafizic al asocierilor. Dezvăluind legătura dintre om și diverse substraturi ale unei Realități comune, teatrul spiritual exprimă principiul unității care stă la baza diversității nivelurilor de existență. Teatrul spiritual în interiorul căruia lumea “...

vizibilului și invizibilului nu sunt niciodată despărțite” reflectă Realitatea ca pe un spațiu infinit de variante [1, p. 395]. Ca reflecție a lumii, bazată pe metafizică, teatrul spiritual tinde să ne prezinte Realitatea obiectivă, ascunsă în spatele trăsăturilor exterioare, și să ne prezinte natura reală a lucrurilor și a fenomenelor, contrapuse realității evidente. Astfel, teatrul spiritual a devenit locul în care omul poate cunoaște viața în esența ei adevărată, camuflată de înșelătoarea realitate vizibilă și care face trimitere la gândirea spirituală, la cea metafizică. Teatrul spiritual se prezintă ca un purtător al concepțiilor transcendentale și este chemat să-l determine pe om să atingă alt nivel de spiritualitate, prin intermediul unui alt procedeu de cunoaștere a lumii – arta teatrală.

În acest context, teatrul spiritual nu se prezintă ca o nouă invenție, ci drept o revenire a teatrului la originile lui spirituale. Ca și teatrul arhaic și cel tradițional, prin limbajul artei teatrale, el transformă ideile abstracte ale Mărețelor tradiției spirituale într-o experiență nemijlocită, și-i permite omului să urmărească practic legitățile absolute și relațiile dintre ele. Tocmai această calitate, prezentă în toate formele teatrale arhaice și tradiționale, devine una determinantă în teatrul spiritual. În același timp, reflectând tendințele evoluției societății contemporane, teatrul spiritual se bazează pe dialogul dintre arte, metafizică și știință. Acest dialog a permis elaborarea unor “... mijloace și metode contemporane proprii teatrului spiritual, de înțelegere a lumii care devine tot mai complexă” [2].

Indiscutabil, cei mai reprezentativi exponenți ai teatrului spiritual sunt Peter Brook și Jerzy Grotowski. Ei au readus în teatrul contemporan esența spirituală comună întregii omeniri și astfel au readus în teatru caracterul lui transcendent. În procesul constituirii teatrului spiritual, devin tot mai importante căutările spirituale ale artiștilor mișcării teatrale – Peter Brook și Jerzy Grotowski. Indicând “...unghiul de vedere al artistului asupra creației, ei au devenit suportul artistic prin care acesta privește lumea, omenirea și creația” [3, p.130]. La baza concepțiilor lui Peter Brook și drept punct de plecare în experimentele lui teatrale, au stat învățăturile metafizicianului greco-armean G.Gurdjiev. Interesul lui Brook pentru culturile ex-europene cât și peregrinările lui la propriu dar și spirituale către India, Persia, Afganistan, Iran, Africa, Mexic, sunt legate, întâi de toate, de pătrunderea esenței spirituale și metafizice a teatrului. Jerzy Grotowski, captivat de sanscrită și de yoga, a ajuns să considere induismul, ca filosofie și metafizică, drept esențial în concepția lui de viață. În același timp, Grotowski a manifestat un interes deosebit pentru cunoștințele spirituale ale indienilor mexicani care locuiau în pustiiurile Sonorei. Pe măsura propriei evoluții, experimentele de creație ale lui Brook și Grotowski în domeniul teatrului spiritual deveneau esențiale, iar pornirile interioare, provocate de cercetare, “...deveneau tot mai imperceptibile în fața unor încercări triviale de apreciere” [4, p.51].

Analizând *rolul și mesajul teatrului contemporan*, Peter Brook pune accentul pe esența lui spirituală. Teatrul, în calitatea sa de promotor al adevărurilor absolute ale Marilor tradiții spirituale, se prezintă el însăși ca o sursă spirituală. Această calitate a teatrului este considerată de către Brook drept una esențială, întrucât atunci “...când dispăre calitatea care asigură vitalitatea unui fenomen, nicio formă nu mai are sens” [5, p.189]. El vede în teatru posibilitatea de a urmări legitățile proiectate în Marele tradiții spirituale. Materializând prin intermediul teatrului adevărurile absolute ale Marilor tradiții teatrale, teatrul spiritual le conferă calitatea de a fi palpabile și accesibile la nivel de experiență. Astfel, teatrul “...exprimă în termeni concreți ceea ce în teorie este considerat drept abstract” [6, p.170]. În consecință, teatrul spiritual al lui Brook extinde viziunea omului asupra vieții, pătrunzând în limitele Realității și devine, astfel, un procedeu de cunoaștere a vieții. În spectacolul *Convorbirile Păsărilor* (1973), Brook descoperă înțelepciunea sofistică, ce se reduce la o legendă despre un om care, în căutarea unei comori fără de preț, a înconjurat întreaga lume pentru ca, până la urmă, s-o găsească la el acasă. În spectacolul *Mahabharata* (1985), Brook, urmând o epopee indiană antică, descoperă noțiunile metafizice despre sensul vieții, despre misiunea fiecărui om, despre soartă și legitățile morale, despre armonia mondială.

În același timp, Brook nu neagă posibilitățile teatrului spiritual de a fi activ și util. Înțelegând, totuși, că teatrul nu poate opri războaiele, nu poate influența asupra politicii sau asupra guvernelor, Brook

își rezervă dreptul să scoată în evidență toate aspectele ascunse ale unor situații. Astfel, în *spectacolul US* (1966), dedicat războiului din Vietnam, Brook scoate în evidență ororile războiului și contrapune “dreptățile” părților care luptă între ele. În alt spectacol al său, *Tribul Ik* (1975), Brook contrapune concepții diferite pentru a dezvălui aspectele camuflate ale problemei permutării forțate a unui trib african spre alte pământuri. În munca lor asupra spectacolelor, Brook și actorii săi ajungeau să înțeleagă asemenea realități, în care oamenii își pierdeau total chipul uman, sau, dimpotrivă, în condiții absolut inumane, dădeau dovadă de cele mai înalte calități morale. Spectacolul *Convorbirile Păsărilor* a însemnat, pentru actori, un procedeu de autocunoaștere, ca și dansurile sau muzica unor triburi sufistice. Astfel, teatrul spiritual al lui Brook devine nu doar un loc unde omul poate învăța viața, dar și o sferă de activitate prin intermediul căreia omul învață să cunoască viața.

Jerzy Grotowski, ca și Peter Brook, acordă esenței spirituale a teatrului un rol primordial. El vede teatrul ca pe un promotor al ideilor Marelor tradiții spirituale și care se manifestă prin a ajuta omul “... să ajungă la un alt nivel al înțelegerii misiunii lui și să servească cu dreptate această misiune universală a sa” [4, p.51]. Grotowski concepe teatrul ca pe un teren de căutări spirituale și de autocunoaștere și apelează la noțiunea de transgresie care îi permite omului “...să înfrunte barierele interioare și să depășească limitele propriilor hotare pentru a umple golurile interioare care ne împiedică să ne realizăm” [4, p. 62]. Prin termenul științific de “transgresie” care înseamnă ieșirea mării din maluri în cadrul mișcărilor geologice, Grotowski indică esența simbolică a acelor procese spirituale care au loc în conștiința omului sub influența artei teatrale.

Teatrul spiritual al lui Grotowski realizează aceste mișcări prin provocări, prin distrugerea stereotipurilor de gândire, prin a se provoca pe sine însuși, și astfel, prin a provoca și spectatorul. Confruntându-se cu stereotipurile de gândire și confruntând experiența de viață a generațiilor anterioare cu experiența generației contemporane, teatrul devine un mijloc de apreciere a valorilor spirituale umane. Drept dovadă a acestei afirmații sunt spectacolele lui Grotowski *Sacuntala* (1960), *Dziad* (1961), *Kordian* (1962), *Acropolis* (1962), *O istorie tragică a doctorului Faustus* (1963), *Prințul cel dârz* (1965), *Apocalipsa* (1968). Concepute drept contradicții sociale, prin limbajul lor artistic teatral, aceste spectacole au reușit să preia forma unei filozofii metaforice servind un șir întreg de asocieri. Astfel, teatrul spiritual al lui Grotowski permite conștientizarea autentică a unor probleme sociale de către spectator, “...bazată pe spectacolul concret și nu pe o teză oarecare conștientizată apriori” [4, p. 59].

Grotowski concepe teatrul ca pe o posibilitate de căutare spirituală și de autodeschidere, de posibilitatea omului de a ieși din limitele propriilor bariere. El își îndreaptă teatrul său împotriva condiționării sociale și a factorilor care îl îndepărtează pe om de esența existenței sale, limitându-i capacitatea de a percepe viața. Astfel, în spectacolul *Apocalipsa*, Grotowski desprinde învelișul amăgitor de pe o sumedenie de stereotipuri învechite, înveliș la care au recurs oamenii, religia sau inerția, transformându-le într-un clișeu șters. Pentru Grotowski, esența spirituală a teatrului e legată de transformările interioare ale omului, la nivel spiritual. El vede în teatru posibilitatea omului de a se cuceri pe sine, de a-și afla adevărata dimensiune, cea spirituală.

De asemenea, pentru el teatrul este un important mijloc de a te cunoaște și a te înțelege pe sine însuși, care se referă întâi de toate la actor, misiunea căruia nu constă în a-i învăța pe alții, ci de a se cunoaște pe sine, și, odată cu ei, de a-și umple golurile interioare. Actorul are această posibilitate să-și realizeze căutările spirituale nu doar pentru spectator, ca personaj, ci și pentru sine, ca om. Grotowski cultivă principiul teatrului-comună, ca mod de viață care permite creșterea spirituală și o deschidere de sine. Din sfera unei activități profesionale, teatrul trece într-o formă a vieții sociale și devine o unealtă a transformării de sine și a autoperfecționării. Din momentul deschiderii unui Teatru 13 Rânduri în orașul Opol, în 1959, el cultivă acest principiu pe tot parcursul experienței sale de creație.

Astfel, teatrul spiritual al lui Peter Brook și Jerzy Grotowski a devenit un loc și o sferă de activitate profesională prin care omul se poate cuceri pe sine și Realitatea și poate atinge un alt nivel calitativ spiritual. Totodată, teatrul spiritual, ca procedeu al cunoașterii și autoperfecționării, își manifestă ca-

racterul său transcendent și distruge stereotipurile de percepere a scenei și a spațiului scenic.

Concepția de teatru ca “spațiu gol”, formulată de Brook în 1968, a servit drept răspuns la întrebarea esențială “ce este teatrul?” Ca și în teatrul tradițional antic și în cel răsăritean, Brook folosește ca loc de acțiune a actorilor scena deschisă, fără decor. Spațiul gol din spectacolul *Visul unei nopți de vară* (1970) conținea doar un podeț îngust care înrăma construcția scenică pe care ședeau actorii; iar în spectacolul *Livada cu vișini* (1982) actorii-personajele lui Cehov jucau pe scena goală, așternută cu doar câteva covorașe. Spațiul gol cere să fie umplut și Brook îl umple cu actorul, al cărui artă îi permite spectatorului “...să simtă o pură emanare a spiritului” [7, p.154].

Pentru Brook, noțiunea de scenă, în sensul tradițional al cuvântului, își pierde semnificația. El poate utiliza în calitate de spațiu de scenă o cafenea, un cămin muncitoresc, un spital sau o suprafață mică în aer liber, unde spectatorul poate urmări spectacolul din diferite puncte. Un covor așternut pe jos poate servi drept spațiu scenic, iar soarele și cerul servesc drept “efecte scenice” naturale. Astfel, Brook recurge la scenografie sau la unele atribute scenice doar în măsura în care ele pot ajuta actorul să lucreze asupra personajului, iar pentru spectator servesc drept punct de pornire în limbajul teatral convențional. În spectacolul *Mahabharata*, folosind câteva bețe de bambus de diferite mărimi, o rogojină, două scări și două roți, actorii, prin acțiunile lor, au reușit să creeze impresia unei scene de luptă. Brook a reușit să arate profunzimea sufletului uman doar cu ajutorul artei actorului, renunțând la tot ce nu este important pentru spectacol. Evident, un asemenea convenționalism al obiectelor în scenă solicita foarte mult actorul, care urma să ajute spectatorul să descifreze semnificația convențională al unui anumit obiect, conform atitudinii actorului față de acesta. Astfel, actorul lui Brook devine promotorul principal în teatrul spiritual.

Jerzy Grotowski, parafrazând cunoscuta concepție teatrală a lui Wagner, se străduia să elimine toate atributele artificiale în exprimarea teatrală, chiar și cele care deși veneau în ajutorul creației, nu erau absolut necesare. Astfel, s-a născut ideea de Teatru Sărac, formulat de Grotowski în articolul de program „Pe calea Teatrului Sărac”, publicat în revista poloneză „Odra”, în 1965. Sărăcia în teatrul lui Grotowski capătă o dimensiune artistică care sugerează ideea că teatrul nu trebuie să se îmbogățească, ci trebuie să se dezvolte. Tradițional, spectacolul *Apocalipsa* este considerat ca cel mai reprezentativ pentru Teatrul Sărac. O sală mică, fără ferestre, pereții de culoare neagră, două reflectoare plasate în colțuri și patru scaune simple pentru spectatori, – constituie tot spațiul în care lucrează actorii. Recuzita extrem de săracă – niște capete de lumânări, o căldare cu apă și o pâine – constituie unicele atribute ale lumii înconjurătoare pe care regizorul a considerat necesar să le includă în spectacol.

Cu toate astea, calea lui Grotowski spre Teatrul Sărac vine de mai demult, odată cu spectacolul *Acropolis* construit pe principiul unei exigențe materiale maxime. Actorii, prin jocul lor și doar cele câteva obiecte aduse în scenă, i-au permis lui Grotowski să construiască toate situațiile din spectacol. Ca și Brook, Grotowski se străduia să obțină maximum de efecte printr-un minimum de elemente, printr-o transformare magică a lucrurilor. El folosea jocul multifuncțional al obiectelor, după cum în teatrul tradițional chinezesc „...unul și același obiect, în dependență de utilizarea lui diferită, poate avea o mulțime de semnificații” [8, p. 70]. Renunțând la teatralizarea exagerată, la efectele stridente, la machiaj, la decorul neobișnuit, Grotowski declară formele exterioare teatrale simple drept credoul său de creație. În același timp, la fel ca și Brook, el scoate în evidență actorul, „...capacitatea căruia de a se transfera dintr-un tipaj în altul, dintr-un caracter în altul, dintr-un chip în altul, prin mijloace „sărace”, adică doar prin arta sa, în asta constă „magia teatrală” [4, p. 61]

Evident, pentru jocul actorului, mediul neutru scoate în evidență actorul care, fără a se ascunde de spectator în spatele scenei, poate ieși într-un un spațiu deschis și, folosindu-și arta, să creeze în acest spațiu imaginea lumii interioare a personajului său. Într-un spațiu neutru, realitatea se deschide în exclusivitate datorită artei actorului. Astfel, teatrul spiritual, ca spațiu neutru pentru jocul actorului, pune pe primul plan actorul, ca propagator al concepțiilor transcendente.

Cu toate astea, teatrul spiritual al lui Peter Brook și Jerzy Grotowski constituie un fenomen mul-

tidimensional care prezintă Realitatea prin relația dintre dimensiunea orizontală și cea verticală a existenței umane. Astfel, teatrul spiritual presupune implicarea omului la diverse niveluri de receptare. Peter Brook își propune ca prin teatrul său spiritual să afecteze omul nu doar la nivel emoțional, ci și să pătrundă în diverse niveluri de receptare ale subconștientului. În spectacolul *Visul unei nopți de vară* (1970), o dimensiune orizontală, de suprafață a spectacolului provoacă desfășurarea unui lanț de evenimente. O altă dimensiune, verticală și profundă, obținută prin metamorfozele magice ale personajelor, dezvăluie sensul profund al unor noțiuni spirituale, cum ar fi Soarta, Încercarea, Dragostea. Această dimensiune îi dezvăluia spectatorului tainele unor forțe puternice nevăzute care bântuie lumea și natura umană.

Jerzy Grotowski a căutat prin teatrul său (1960-1968) o acțiune pe mai multe dimensiuni care nu avea neapărat o explicație rațională. Teatrul său reflecta dimensiunea orizontală și cea verticală a existenței umane și nu avea drept scop doar schimbarea nivelului de receptie a spectatorului. El era chemat „...să transforme grotescul în subtil și, invers, să readucă subtilul la nivelul cotidianului” [4, p. 261]. În spectacolul lui Grotowski, *Acropolis*, dimensiunea orizontală prezenta ororile lagărelor nașiste de exterminare și monstruoșitatea suferințelor deținuților, în condițiile în care umanismul se manifesta doar prin niște reflexe primitive. Dimensiunea verticală a spectacolului, pe de o parte orientată în înalțuri, asigura legătura omului cu legitățile absolute ale existenței sale, pe de altă parte, ea era îndreptată în interior, la izvoare, către subconștientul colectiv, spre nivelul noțiunilor arhetipice ca Hristos, Ispășire, Existență... Dimensiunea verticală a spectacolului, atingând cele mai subtile niveluri de receptare ale omului și deschizând cele mai ascunse colțuri ale sufletului omenesc, a devenit acel pilon care stimula în om – „...omul care se descoperă pe sine” [4, p. 235].

Astfel, teatrul spiritual se referă la esența sacrală a omului. El extinde limitele de receptare ale omului, de percepere a lumii, leagă lumea materială de cea spirituală, materia ordinară de cea subtilă, Omul (microcosmosul) – de Absolut (macrocosmosul). Teatrul spiritual este îndreptat spre sufletul omului, care reflectă tainele universului, ascunse în subconștient. El descoperind constantele comune întregii omeniri – diada metafizică dintre Bine și Rău, se exprimă printr-un limbaj subtil, al unei lumi selecte, prin *limbajul arhetipurilor*. Oferind omului posibilitatea de a-și depăși limitele propriei subiectivități, teatrul spiritual se adresează *subconștientului uman*, provocându-l la nivelul subconștientului colectiv. În concluzie, teatrul transcendent, în calitatea lui de promotor al cunoștințelor transcendente și prin procedeul de cunoaștere, este orientat spre transcendentul din om.

### Referințe bibliografice

1. BORIE, M. *Antonin Artaud. Teatrul și întoarcerea la origini*. Romania: Polirom, 2004
2. НИКОЛЕСКУ, Б. Питер Брук и традиционная мысль [online]. [citat la 26.10.07]. Disponibil pe Internet:<[http://delfineja.narod.ru/teatr/nikulesku\\_o\\_bruke.doc](http://delfineja.narod.ru/teatr/nikulesku_o_bruke.doc)>.
3. СТАНИСЛАВСКИЙ, К. *Собрание сочинений*. Т.5. Москва: Искусство, 1958.
4. ПРОТОВСКИЙ, Е. *От бедного театра к искусству-проводнику*. Москва: Артист. Режиссер. Театр, 2003.
5. БРУК, П. *Нити времени*. Москва: Москва: Артист. Режиссер. Театр, 2005.
6. БРУК, П. *Московские лекции. Театр Питера Брука*. Москва: ГИТИС. 2000.
7. ДОДИН, Л. *В пространстве Брука. Театр Питера Брука*. Москва: ГИТИС. 2000.
8. МУХАМЕТЗЯНОВ, Р. *Китайская театральная традиция и ее влияние на европейское театральное искусство XX века*. Сборник статей и докладов Института востоковедения КГУ. Вып 2-3. Казань: КГУ, 2005.

## THE INITIAL STAGE OF DEVELOPMENT OF THE RUSSIAN DRAMA THEATRE IN MOLDOVA

### PERIOADA ÎNȚĂLĂ A DEZVOLTĂRII TEATRULUI DRAMATIC RUS ÎN MOLDOVA

NADEJDA AXIONOVA,

lector superior, doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

*The article characterizes the initial stage of development of the Chisinau's Drama Theatre, that worked in Tiraspol and Chisinau from 1934 till 1941, and in Mary a Turcmen city from 1941 to 1944. This period is determined by the activity of such directors as G. Nazarkovsky, A. Bekkerev, V. Perov, V. Strelbitsky, V. Axionov and other representatives of theatre art. On the bases of archive materials it was possible to recreate the panorama of the performances staged by the theatre company during this period.*

**Keywords:** archive materials, drama theatre, repertoire, director, stage.

*Articolul caracterizează etapa inițială a dezvoltării Teatrului Dramatic Rus din Chișinău, care s-a desfășurat în perioada anilor 1934 – 1941, în Tiraspol și Chișinău, iar în anii 1941 – 1944 în orașul Marî din Turcmenistan. Această perioadă este determinată de activitatea regizorală a artiștilor G. Nazarkovski, A. Bekkerev, V. Perov, V. Strelbiți, V. Axionov și altor reprezentanți ai artei teatrale. Bazându-se pe materialele de arhivă, este efectuată o revizuire a spectacolelor montate pe scena acestui teatru în perioadele menționate.*

**Cuvinte-cheie:** materiale din arhivă, teatru dramatic, repertoriu, regizor teatral, spectacol.

The Russian Drama Theatre was set up with the state support on the territory of the Republic of Moldova (then the MASSR) in the 1930s. Guest touring companies and local amateur clubs<sup>1</sup> played an important part of the process of its development. We can find general information about the evolution of this theatre in the publications if such artists as E. Golubeva, N. Rojkovsky, O. Goreansky, V. Josul, I. Grecul, L. Chemortan. [1, 2, 3, 4, 5]. In an archive collection we could find the following statement: «In September 1934 on the basis of the mobile troupe of the Konotop House of Soviets of the Army in Tiraspol, under the guidance of the National Committee of Education of the MASSR was created the Russian Drama Theatre» [6, c. 254].

In 1934 – 1935 the theatre company opened its first season with the performance *Hatred* by P. Yaltsev. The audience was familiar with the creations of this playwright owing to his one-act plays, which were staged by a lot of amateur collectives on different platforms of the URSS. His many-acts drama *Hatred* written in 1929 quickly gained popularity. The author built its main conflict contrasting the personality of a highly educated intellectual, man of science, professor Charushkin with the whole world. Charushkin safely condemns the errors of the new Soviet governance and opposes lies and demagoguery. He was an example of selfless and fearless devotion to science, which contributed to the formation of high ethic and moral qualities of Soviet people. The director of the newly created Russian Drama Theatre was G. Nazarkovsky, who laid emphasis in this performance on the psychological revelation of the characters, making an effort to cultivate the viewer's sense of unconditional respect for education, knowledge and culture. The decor for this play was convincingly realized by Dekasov.

The theatre could give only one performance during the first two seasons because of the difficult financial situation<sup>2</sup>. The second performance of this theatre was *Vagramov's Night* a romantically el-

1 After the formation of the moldovan Autonomous Soviet Socialist Republic (1924) a lot of amateur, dance and drama groups, wind instruments orchestras and ensembles of Moldovan and Russian folk instruments were created there. The moldovan musical Capella *Doina* headed by Mihail Caftanat was formed in Balta in 1928 and a theatre troupe, headed by V. Viktorov was set up out of the most gifted amateur actors. The Moldovan drama studio run by A. Adashev was organized in 1930 [6]. In the documents of the Public Committee of Education of the MASSR from 1930-1931 there is mention of the existence of the State Russian Drama Theatre (directed by N. Kazarin).

2 Not supported by funds from the state, for insuring its existence, the theatre had to go on tours outside the MASSR. Because box-office takings were very low. In 1936 the Russian Drama Theatre was transferred to the jurisdiction of the newly formed Department



evated play written by the Ukrainian playwright L. Penvomaisky. This play was saturated with tragic pathos, exalted feats of heroism, which were committed in the name of the triumph of the revolution and the new way of social life. In this performance like in the play *Hatred* the director G. Nazarkovsky with the theatre collective set himself the task to influence the public psychologically in order to form communist ideals. The sets for *Vagramov's Night* were designed by Berneakov.

During the third theatrical season the Russian Drama Theatre announced and produced such performances as *Liubovi Iarovaia* by K. Treniov, *At the Bottom* by M. Gorky and *Dangerous Meeting* based on the play *Beautiful Woman* by I. Stalsky. As it is known, K. Treniov was one of the first playwrights who showed the revolution in the traditions of socialist realism. The play *Liubovi Iarovaia* captures the public not only by displaying the tragical days of the civil war and the stress-paced action, but also by the collision of strong characters. According to the research of philologists and linguists the character and representation of Liubovi Iarovaia supplemented the national type of a Russian woman, that was created by A. Pushkin, I. Turgenev, L. Tolstoy, A. Nekrasov and M. Gorky. The life of K. Treniov's heroine was given to her last breath to the cause of revolution. The high moral qualities of this woman were an excellent example to follow by the playwright's contemporaries.

In the play directed by G. Nazarkovsky was shown how the family conflict outgrew from personal differences to an irreconcilable confrontation between two social camps. Knowing that her husband Mihail was in the whites' camp, Liubovi Iarovaia without any hesitation handed him over to commissar Koshkin, even though she knew that he would be immediately shot. Her position is firm: „The new world is bought with blood”. The performance decor was made by Berneakov.

The line of socially significant themes and ideas found their development in G. Nazarkovsky's subsequent performances. So, in the production of the play *At the Bottom* by M. Gorky the director contrasted “The masters of life” (the rooming house owner Kostiliov, the policeman Medvedev, Vasilisa) and the inhabitants of the shelter abandoned at the bottom of life. G. Nazarkovsky convincingly built the relationships between Vasika Pepel and Vasilisa, Mihail Kostiliov and Natasha, where the social and love conflicts of the heroes were revealed. Eternal questions of life values, the sense of human existence, the truth and lie were shown in this performance.

The next Russian Drama Theatre's production was made by director A. Bekkerev. It was the performance *Dangerous Meeting* based on the play *Beautiful Woman* by I. Stalsky (Malighin) that is about the sabotages of “the public enemies”. A common theme in those years, the disclosure of espionage activities by valiant security organs is further developed. The director V. Voinovich implemented two productions in the same style: *Confrontation* based on the play by the brothers Tur & L. Sheinin and the drama *Beacon Lights* by L. Karasev. Vasiliev designed the two sets for both these performances. The next premiere was *The Gadfly* by E. Voinovich, a production of director B. Veretsky.

The plays *Confrontation* and *Beacon Lights* haven't left a significant mark in the history of the Russian Drama Theatre from the MASSR. The fate of *The Gadfly* was happier because in this performance like a manifesto was proclaimed the freedom and struggle for the liberation of the people. It was a performance that disclosed the romantic destiny of Artur Berton, his mysterious birth, the betrayal of the loved ones, the staged suicide and the tragic unrequited love, carried through the whole life.

So, in the activity of the Russian Drama Theatre of the 1930s were approved patriotical ideas, that appealed to forming a positive world outlook, asserting the image of a positive hero – a builder of a new society, an optimist who sacredly believed in the victory of communism. By staging *Liubovi Iarovaia* a heroic drama by K. Treniov, *At the Bottom*, the classical play by M. Gorky, *The Gadfly*, a romantic production by E. Voinoch – the Russian Drama Theatre from the MASSR contributed to the formation of the public's active position.

The director A. Voinovich also set himself the goals of upbringing the younger generations in the performance *How the Steel Was Tempered* based on the novel by A. Ostrovsky. The plays *The Spy's Trail*

by A. Diuna, *The Boarder Guards* by V. Bill-Belotserkovsky directed by B. Veretsky were penetrated with heriocal pathos.

A bright event in the Russian Drama Theatre's life was the production of the performance *The Break* based on B. Lavreniov's play, which was produced by G. Nazarkovsky in 1939. Following the playwright the director moved the audience to revolutionary Kronshtadt of 1917. He convincingly showed the collapse of the old world. That political situation was reflected through displaying the conflict in the captain Berseniev's family: between Tatiana - his eldest daughter and her husband, lieutenant Stube. This conflict is going beyond family relations. The performance *The Break* directed by G. Nazarkovsky showed the people's fate who were caught up in a revolutionary situation of "breaking" the life principles and who had to join different sides of the barricades<sup>3</sup>. The other performances, produced by director G. Nazarkovsky, also asserted the power of spirit and moral tenacity of the Soviet people. Among these performances were *General Consul* by L. Sheinin, *Collusion* by N. Virt, *Olga Ivanovna* by Ia. Ialuner, *Uriel Acosta* by K. Gutzkov.

In 1940, when the MSSR was formed many creative collectives including the Russian Drama Theatre and the Moldovan Musical-Drama Theatre were transferred to its capital Chisinau city from Tiraspol [7, p. 8]. The official opening of the Russian Drama Theatre in Chisinau took place on November 7, 1940 with the performance *The Break* by B. Lavreniov. Significant performances of this season were also the plays *Platon Krechet* by A. Korneychuk and *The Auditor* by N. Gogol.

The performance *Platon Krechet* was staged by the director of the Russian Drama Theatre Ia. Perov and the set designer Poleacov. It was a play about a "new person" – a Soviet doctor-surgeon, who is trying to extend human lives and is constantly seeking the truth. Gogol's comedy was staged by director V. Strelbitsky<sup>4</sup>, the décor was made by Poleakov.

In the autumn of 1940 The Committee on Art Affairs of the USSR sent Veacheslav Axionov to work in the Russian Drama Theatre in the Moldovan SSR. Veacheslav Axionov a graduate of the theatre school at the M. Gorky Academic Art Theatre was an adherent and follower of K. Stanislavsky's ideas and principles. By that time he was an experienced actor and director who showed himself with his works in the Kharkov, Kiev, Vitebsk theatres<sup>5</sup>.

The period between 1940 and 1941, when V. Axionov came to work in Chisinau's at the Russian Drama Theatre was rather difficult for the company's activity. The theatre collective had a lot of tours throughout the republic, facing material, organizational and administrative difficulties. On April 1 1941, two months before the outbreak of hostilities on the Moldovan territory, V. Axionov was appointed manager and artistic director of the Russian Drama Theatre in Chisinau [8]. His main task was the preservation of the theatre in war time, ensuring its function and taking care of improving the staff's professional level.

The theatre was temporarily closed during the first days of the war. One part of the male cast were enrolled in the army, another part was evacuated. Some artists, who found themselves in the rear areas of the USSR, joined the Moldovan song and dance ensemble and different concert groups. The Russian Drama Theatre moved at first to Odessa, from there to Cherkesk city (Cherkesk Autonomous Okrug of the RSFSR) in 1941–1942, and in August 1942 it moved to Mary city of the Turkmen SSR [9].

Now it is difficult to restore in details all the events of the war time. The information about them is very fragmentary and contradictory. Only thanks to some certificates, document copies, and other accounts of eyewitnesses which were saved, we can restore the life of that time. In the Axionov's fam-

3 Good directing and a clear sense of ideological purpose became the bases of selecting exactly this play for opening the theatre season in 1940. It was the first season after the theatre troupe came back to Chisinau.

4 V. Strelbitsky began his creative activity in 1921 at the Saratov theatre named after N. Chernishevsky. Since 1945 he worked as an actor in many city theatres: Kerch, Barnaul, Novocherkassk, Tambov, Grozny, Nalchik, Pyiatigorsk and Kostroma. He began his activity as a theatre director in 1935. In 1940–1963 he worked at the Chisinau Drama Theatre.

5 In the Axionovs' archives there are documents confirming facts about V. Axionov's activity during his whole life: different kinds of references, certificates, etc.

ily archive there is a poster about the theatre tours in the cities of the Turkmen SSR in 1942 with the production *Russian People* based on a play by K. Simonov. It was staged and directed by V. Axionov and A. Gorshko, his assistant. The sets were designed by D. Zlatov and the musical accompaniment was by S. Frolov.

The Moldovan Musical-Drama Theatre's artists, the artists of the Moldovan Capella *Doina* and those from the Nikolaev theatre got together in the Turkmen SSR. All of them were united because of the small number of artists in these theatre companies. So, the United Russian-Moldovan Drama Theatre was founded in the city of Mary of the Turkmen SSR [10].

For almost a year (from 1942 till 1943) the United Theatre was headed by director A. Lukianov and in 1943 was committed the act of transferring the theatre from A. Lukianov to V. Axionov, who was included in the theatre troupe as artistic director on March 24, 1943 [11]. V. Gerlak was appointed the Moldovan troupe's director [12].

Besides V. Axionov the theatre's directors-producers were Ia. Perov, V. Gerlak, V. Petrov, K. Frantsev and D. Lisenko. The main set designer was B. Tregubov, the music arrangement conductor was S. Zlatov, the ballet-master was V. Baronchuk. I. Portnov was the makeup artist, G. Rusanov and B. Bronshtein were assistants director [13].

The actors' troupe was big enough. So, the male group included L. Antonov, I. Aseev, S. Barel'li, B. Berenshtein, V. Visotsky, G. Bodoi, K. Bodoi, B. Bronshtein, R. Gavrilenko, V. Gerasimov, V. Golovchenko, I. Gurevich, P. Jidkovets, V. Ionitsa, A. Karlin, I. Kassvan, K. Konstantinov, D. Lisenko, V. Lilikumov, G. Rotaru, G. Rusanov, V. Savitsky, A. Stepanov, L. Stroinov, E. Ureke, K. Frantsev, T. Hadakov, V. Tsarevsky, Ia. Shendelson.

The female group comprised P. Antonova, A. Bezman, E. Butusova, L. Vilik, E. Garina, V. Garina, T. Gerlak, G. Goldshtein, E. Zveagintseva, E. Kazimirova, G. Lisenko, A. Lorskaya, E. Narodetskaya, A. Patenko, L. Perova, K. Raikopulo, P. Serebreakova, A. Smirnova, O. Stanchik, E. Tsurkan.

During the activity of the United Russian-Moldovan Drama Theatre while it was evacuated (1942-1944), its collective gave 118 patronage concerts. A significant number of performances were directed by V. Axionov. He directed the productions *Russian People* by K. Simonov, *The Third Pathetic* by N. Pogodin, *The Seagull* by A. Chekhov, *Love and Slander* by the Turkmen authors M. Muratov and A. Purliev. Besides that the director V. Petrov staged the performance *The Invasion* a play by L. Leonov.

Judging by preserved posters, the list of performances of that period included the productions: *The Life's Lesson* by V. Golovchiner, *The Dog in the Manger* by Lope de Vega, *The Earth* by Iu. Dolf, *In the Steppes of Ukraine* by A. Korneichuk, *The Fortress* by A. Ulyaninsky. The newspaper the *Chardjou Pravda* of May 1943 published two positive reviews about the performances of the United Russian-Moldovan Drama Theatre, *The Life's Lesson* by V. Golovchiner and *The Fortress* by A. Serafimov.

The Moldovan troupe of artists, headed by V. Gerlak, worked on the restoration of the historical play *The Gaiduks*. On November 6, 1943, on the eve of the XXVI anniversary of the October Revolution, *Two Julies*, a musical-literary show took place. The text was written by the director of the theatre A. Lukiyanov in collaboration with the head of the literary sector L. Axionova. (the musical arrangement was by S. Zlatov and P. Scherban, the dances were staged by E. Yasnitskaya and A. Opanasenko).

During its tours the company of the United Theatre also organized evening concerts of Moldovan music, songs and dances.

In the summer of 1940 The United Russian-Moldovan Theatre came back to Moldova and was divided into the Moldovan State Musical-Drama Theatre and the Russian State Drama Theatre in August 14 by the Order No. 435 of the Department of Arts. Both performing groups began to work in the *Express* theatre building.

So, in the history of the Russian Drama Theatre, which bears the name of A. Chekhov, there are many unknown and blank pages. There are no confirmed documentary facts of the material support of the theatre, the figures of directors and actors, who worked in the theatre, were not presented

as they merited the “scores” of the theatre productions were not showed. Probably, further archival researching will fill in these gaps, will adjust the current views on the history of one the biggest and largest theatres of the Republic of Moldova. However one thing is clear: the present conditions of the Russian Drama Theatre, which has developed for many decades in a difficult and contradictory atmosphere of the artistic culture of Moldova, is impossible to imagine without taking into account the period between 1934 and 1944, the organizational and creative experience, without the quests and finds, achievements and mistakes, which existed at that time.

### Bibliografy notes

1. ГОЛУБЕВА, Э.; РОЖКОВСКАЯ, Н. О музыкально-театральной жизни в ставке Г. А. Потемкина в Молдавии (1789 – 1791 гг.). В: *Интернациональные связи искусства МССР с художественными культурами братских республик*. Кишинев: Штиинца, 1982, с. 27 – 43.
2. ГОРЯНСКАЯ, О. Из истории музыкального строительства в Левобережной Молдове в первые годы Советской власти (1920 – 1924 гг.). В: *Музыка в Молдове: вопросы истории и теории*. Кишинев: Штиинца, 1991.
3. ГОРЯНСКАЯ, О.; ЖОСУЛ, В. Культурная жизнь Тирасполя в 1919 году (Хроника событий). В: *Музыка в Молдове: вопросы истории и теории*. Кишинев: Штиинца, 1991.
4. ГРЕКУЛ, И. Когда поддерживает плечо друга. В: *Интернациональные связи искусства МССР с художественными культурами братских республик*. Кишинев: Штиинца, 1982, с. 53 – 56.
5. ЧЕМОРТАН, Л. Становление молдавского советского театра. Кишинев: Штиинца, 1986.
6. РОЖКОВСКАЯ, Н. *Театральная жизнь Кишинева XIX–начала XX*. Кишинев, 1979.
7. ХЕЙСТВЕР, В.; ПРИЛЕПОВ, Д. *Русский драматический театр МССР им. А. Чехова*, Кишинев, 1960.
8. АКСЕНОВ, В. Справка СНК СССР Управление по делам искусств от 17.07.41. В: *Семейный архив*.
9. ХЕЙСТВЕР, В.; АКСЕНОВ, В. *Русский драматический театр МССР им. Чехова*, Кишинев, 1960, с.1122. Афиши. В: *Семейный архив*. ЦГА МССР, ф. 2942 оп.1, д.3, лл.10,15, 28.
10. ЦГА МССР, ф. 2942 оп. 2, д. 2, л. 2
11. АКСЕНОВ, В. Справка № 11 от .07.38. в том, что Аксенов работал в Киевском государственном русском драматическом театре режиссером с 15.09.36 по 1.09.38. и освобожден по собственному желанию. В: *Семейный архив*.
12. АКСЕНОВ, В. Справка № 20-53 от 4.03.39. в том, что Аксенов работал в Харьковском государст венном театре русской драмы как актер-режиссер с 1.09.35 по 1.09.36. и освобожден в связи с переходом на работу в Киев. В: *Семейный архив*.
13. АХИОНОВ, V.; АКСЕНОВ, В. Афиши В: *Семейный архив*.

## CUVÂNTUL ȘI SUNETUL ÎN SPECTACOLUL TEATRUL EXPERIMENTAL

### THE WORD AND THE SOUND IN THE EXPERIMENTAL THEATRICAL PERFORMANCE

LUCIA CIOBANU,

lector,

Academia de Muzica, Teatru și Arte Plastice

*În viața noastră săracă și prozaică de azi, cu inteligența fragmentată și meschinăria suflească, distrugem noblețea și forța cuvintelor. Vorbirea în teatrul occidental servește, de cele mai dese ori, doar la exprimarea conflictelor psihologice specifice omului și situației lui în actualitatea cotidiană a vieții. Uităm sau poate nici nu ne dăm seama că fiecare sunet poartă încărcătură spirituală, esență etică, fințată atmosferică, emoțională, posibilitate de a transporta o stare, de a mijloci o dispoziție. În ultimul timp, personalități marcante din domeniul teatrului își pun întrebări privind sarcina teatrului față de literatură, rolul textului dramatic și locul pe care-l ocupă în spectacolul de teatru, pornind de la faptul că textul a fost unul din ultimele elemente care a fost adăugat artei teatrale.*

**Cuvinte-cheie:** cuvânt, sunet, text dramatic/text, element nonverbal, limbaj articulat/verbal, spectacol teatral experimental.

*In our poor and prosaic live of today, with our fragmented intelligence and meanness in our souls, we destroy the nobility and strength of words. Speaking, in the occidental theater serves the most, only to the expression of specific human psychological conflicts and it's situation in the actuality of daily life. We forget or do not realize that every sound carries in it a spiritual load, ethics essence, an atmospheric being, emotional, an opportunity to carry a state to mediate a disposition. Lately, major theater people ask themselves questions about theaters task to literature, the role of the dramatic text and the place it occupies in the theater, from the fact that the text was one of the last item that was added to the theatrical art.*

**Keywords:** word, sound, dramatically text/text, nonverbal element, articulated language/verbal, experimental theatrical performance.

Fiecare dintre noi și-a pus, măcar o dată, întrebarea: Ce reprezintă vorbirea în cadrul entității umane luate ca întreg? Nu putem da un răspuns just evitând o altă întrebare: Cum au stat lucrurile în limba originară, în vorbire, așa cum a apărut ea mai întâi printre oameni?

Această limbă originară era, fără îndoială, ceva minunat. În vremurile vechi nu existau nici un fel de gânduri abstracte fără limbaj, iar când omul gândea un lucru, acesta devenea în el cuvânt și propoziție. Omul vorbea lăuntric. De aceea este firesc că în prologul la *Evangelia după Ioan* nu s-a spus: La început era gândul – ci: La început era Cuvântul – Verbul – Acțiunea. Cuvântul – fiindcă omul vorbea lăuntric și nu gândea atât de abstract ca în zilele noastre. Și limba originară era, am putea spune, visteria entității umane, în care erau păstrate sentimentele și gândurile.

De sute de ani, adică de la Renaștere încoace, am fost obișnuiți cu un *spectacol teatral* absolut descriptiv, ce „povestește psihologie”. Putem continua să concepem un teatru bazat pe preponderența *textului dramatic*, pe un text din ce în ce mai verbal, difuz și plictisitor, căruia i s-ar supune estetica scenei. Dar să nu uităm că vorbele nu înseamnă totul și că ele opresc și paralizează gândirea, în loc să-i permită și să-i favorizeze dezvoltarea. Este vorba de a înlocui *limbajul articulat* cu un limbaj diferit ca natură, ale cărui posibilități expresive vor echivala cu *limbajul verbal*, dar care-și va avea originea într-un punct și mai ascuns, și mai îndepărtat al gândirii. Și numai atunci *Vorbirea* va apărea ca o necesitate, ca rezultatul unei serii de evoluții de toate felurile.

În viața noastră săracă și prozaică de azi, cu inteligența noastră fragmentată și cu meschinăria noastră sufletească, distrugem noblețea și forța *cuvintelor*. Uităm sau poate nici nu ne dăm seama că fiecare *sunet* poartă în el o încărcătură spirituală, o esență etică, o ființă atmosferică, emoțională, o posibilitate de a transporta o stare, de a mijloci o dispoziție.

Anume în această direcție ar trebui să se facă un fel de mișcare reformatoare, fiindcă, tot mai des, în ultimul timp, asistăm la încercări de a face artă naturalistă pe scenă. Se vorbește în mod neartistic, se încearcă să se apeleze, în rostirea *textelor dramatice*, doar la ceea ce poate fi preluat în mod naturalist din viața obișnuită. Și ne trezim transpuși deseori în realitatea cea mai concretă, pe care o avem și în viața de zi cu zi. Dar atunci am putea spune, în mod absolut brutal: la urma urmelor, nu pentru asemenea lucruri ne ducem la teatru. Putem spune că naturalismul a reușit să realizeze în acest sens lucruri excelente, în felul lor, dar care nu sunt, totuși, ceva artistic.

Cel ce caută în artă naturalismul pur seamănă cu un om care nu vrea să aibă un portret pictat în mod artistic, căruia nici nu-i place așa ceva, și care ar dori să aibă, de fapt, numai o fotografie, eventual una color, fiindcă pe aceasta o înțelege cel mai bine.

„Trebuie să existe adevăr în natură; trebuie să existe adevăr în artă. Dar, adevărul din natură strălucește venind în întâmpinarea spiritului; din adevărul artei, spiritul strălucește în afară” [1, p.139].

În sec. XX, marii regizori precum P. Brook, A. Șerban, J. Grotowski, A. Artaud și-au pus mereu întrebări privind sarcina teatrului față de literatură, rolul *textului dramatic* și locul pe care-l ocupă în *spectacolul de teatru*. Grotowski, pornind de la faptul că, textul a fost unul din ultimele elemente care a fost adăugat artei teatrale, e de părerea că „...nu *cuvintele* sunt importante, ci ceea ce facem cu aceste *cuvinte*, ceea ce dă viață acestor *cuvinte* neînsuflețite, ceea ce le transformă în verb” [2, p.36].

Vorbirea în teatrul occidental servește, de cele mai dese ori, doar la exprimarea conflictelor psihologice specifice omului și situației lui în actualitatea cotidiană a vieții. A face să domine pe scenă

*limbajul articulat*, înseamnă „...a întoarce spatele nevoilor fizice ale scenei și a se răscula împotriva posibilităților sale” [3, p.59]. Nu este vorba de a omite sau de a suprima *cuvântul* în teatru ci de a-l face să-și schimbe destinația și mai ales să-și reducă locul. Mai întâi de toate e nevoie de reducerea dependenței teatrului față de *textul dramatic* și regăsirea acelu limbaj unic, aflat la jumătatea drumului între gest și gând, între *sunet* și *cuvânt*.

De aceeași problemă legată de rolul *cuvântului* și a *sunetului* este preocupat și A. Artaud care, după întâlnirea cu Teatrul balinez, rămâne profund marcat de acel limbaj teatral utilizat în spectacole și compară în eseurile sale spectacolul de teatru occidental cu cel oriental, independent de *textul dramatic*, în timp ce pentru noi, occidentalii, în teatru, *Cuvântul* este totul și nu există mari posibilități în afara lui; teatrul rămâne o ramură a literaturii.

Artaud se opune principiului discursiv în teatru, dar nu-l putem accepta ca pe un înaintaș, fiindcă numeroase teatre din Europa centrală și din Orient au deja o tradiție vie a *elementului nonverbal*. Artaud refuză un teatru care se mulțumește să illustreze *textele dramatice*; el consideră că teatrul trebuie să fie o artă creatoare în sine, și nu să reproducă ce a făcut literatura.

Este ciudat cum teatrul oriental a știut și a reușit să păstreze acea valoare expansivă a *cuvintelor*, acea muzică a rostirii, ce se adresează în mod direct inconștientului. Cu alte cuvinte, în loc să fie luate numai prin ceea ce vor să spună din punct de vedere gramatical, *cuvintele* sunt înțelese sub unghiul lor sonor, sunt percepute ca niște mișcări și iată cum limbajul literaturii se recompune, devine viu.

Cineva i-a „reproșat” lui Marlene Dietrich că este destul de rece atunci când joacă. Iar răspunsul ei a fost: *Nu mi-ai ascultat vocea. Dificultatea constă în a pune vocea alături de trup*.

Putem fi sau nu de acord cu acele idei despre *textul dramatic*, sau mai bine zis despre inutilitatea *textului dramatic*, pe care le susținea atât de înflăcărat Artaud. Cum nu știm dacă are sau nu dreptate P. Stein, care în anii '70, perioadă când *textul* era tăiat și montat, supus unor agresiuni, afirma că *textul este principala coloană a teatrului occidental*. Și tot el crede în virtutea *textului* ca suport indestructibil al scenei europene. Este convins că teatrul nu poate decât să se piardă, să se rătăcească de îndată ce contestă această autoritate.

Cei mai mulți dintre marii regizori-pedagogi și teoreticieni ai teatrului din sec. XX și-au pus întrebări referitoare la *textul dramatic*, valoarea și însemnătatea lui, posibilitățile *cuvântului* și ale *sunetului* în *spectacolul teatral experimental*. Printre ei se numără și P. Brook, care de la începutul funcționării Centrului său de cercetări, refuză comentariile teoretice și trece la exerciții practice. Aici, împreună cu grupul său, lucrează mult cu *elementul nonverbal*, care coincide și stă la baza pregătirilor pentru spectacolul *Orghast*, care va rămâne momentul de vârf al experimentului bazat pe utilizarea unor limbaje inventate. Este vorba de o limbă născocită colectiv, care se numea bash-ta-hon-do, locuțiune rezultată din alăturarea mai multor silabe propuse de diferiți membri ai grupului. Actorii în timpul antrenamentelor caută să-și dezvolte capacitatea de a se lăsa pătrunși de *sunete* bizare, străine lor, cărora nu le înțeleg sensul, dar a căror forță afectivă o resimt din plin.

Nu este întâmplător că Brook și grupul său au folosit limbaje inventate sau faptul că i-a cerut poetului Ted Hughes, cu care colabora de mulți ani, să îi scrie un scenariu după o limbă imaginară. Îl preocupa foarte mult *sunetul*, ca adevărată sursă de participare la teatru și căuta ceea ce, în teatru, poate fi receptat așa cum e receptată muzica. La Brook *sunetul* predomină asupra imaginii, *sunetul* circulă, *sunetul* unește, *sunetul* dezvăluie calitatea profundă a unui *spectacol de teatru*, umanitatea acestuia. „Modulațiile vocii unei persoane ne conduc spre centrul de gravitate al conștiinței sale în acea clipă...cele mai mari satisfacții într-o conversație sunt, probabil, muzicale” [4, p.33]. Fiindcă o muzică adecvată poate produce o reacție adecvată, fără a ține cont de vârsta, clasa socială și de condiția celor care o ascultă.

În spectacolul *Orghast* totul părea și totul era muzică, fiindcă, după cum am mai spus, se lucra cu un limbaj inexistent, pentru a descoperi lucruri, ce erau, practic, imposibil de descoperit, dacă se lucra într-o limbă cunoscută sau știută. Căci într-o astfel de limbă, pe care o înțelegem, suntem legați

de sensul *cuvintelor* și de semnificațiile literare. Iar actorii trebuiau să capteze muzica în *cuvinte* care le erau străine și erau puși în situația de a impresiona prin simpla lor rezonanță melodică.

Pentru Brook era important ca, *cuvântul* să fie, să devină *iradiant*, să mustească de materie, să fie dens, compact, să se topească în gură și pe care urechea să-l soarbă cu deliciu. *Cuvântul* care ațâță simțurile și care face gândul să rătăcească. „Tema primului an de cercetare la CICT era studierea structurii *sunetelor*. Dorința noastră era să descoperim expresii vii” [4, p.19].

Dar să ne întoarcem la Ted Hughes și la acea limbă imaginară. El a introdus în *Orghast* fragmente din piese antice grecești și din Avesta (limbaj vechi a lui Zoroastru). Acesta apăruse cu două mii de ani în urmă doar ca un limbaj de ceremonial. Era un limbaj care se declama într-un anumit fel în cadrul unor ritualuri sacre. Semnele Avestei conțin indicații tainice despre cum trebuie produse anumite *sunete*. Dacă aceste indicații sunt urmate, începe să se releveze sensul profund. În Avesta nu există vreo ruptură între *sunet* și conținut. Ascultând Avesta nu se întâmplă niciodată ca cineva să dorească să știe *ce înseamnă*.

Aceste lucruri au demonstrat și au dovedit că ceea ce căuta grupul lui Brook există și, mai cu seamă, putea fi găsit. Era ceva ce nu putea fi copiat și nu putea fi reinventat. Putea fi doar explorat – iar cercetarea a răspuns întrebărilor pe care și le-au pus, toți împreună, pe parcursul muncii: *Care este relația dintre teatrul verbal și nonverbal? Ce se întâmplă când gestul și sunetul se contopesc în cuvânt? Ce loc ocupă cuvântul în expresia teatrală? Vibrație? Concept? Muzică? Există vreo semnificație îngropată în structura sonoră a anumitor limbaje vechi?...*

În urma cercetărilor, Brook și actorii lui au mai descoperit că fabrica de *sunete* a limbajului reprezintă un cod, un cod emoțional care poartă în el mărturia emoțiilor care l-au generat. De exemplu, limba grecilor antici a ajuns să fie purtătoarea unor anumite sensuri tocmai pentru că ei aveau capacitatea de trăire intensă a anumitor emoții. Dacă ar fi trăit alt fel de sentimente, ar fi creat alt fel de silabe. Disponerea vocalelor în greaca veche produce *sunete* care vibrează mult mai intens decât în multe limbi moderne, și e suficient ca un actor să pronunțe aceste silabe pentru a fi proiectat în afara constrângerilor vieții urbane a secolului XX spre o plenitudine pasională de care nu s-ar fi crezut în stare niciodată.

Scopul pentru care Brook a înființat Centrul și ceea ce și-a propus să facă în primul an de cercetare sunt importante nu numai pentru rezultatele obținute, ci și pentru impactul pe care l-au avut asupra lui A. Șerban mai ales în ce privește *Fragmente dintr-o trilogie greacă*, o versiune după *Medeea* și *Troienele* de Euripide și *Electra* de Sofocle, spectacole ce i-au adus lui Șerban consacrarea internațională.

Totul a început înainte de a se reîntoarce în America, când Brook îl sfătuiește să *pună o piesă într-o limbă uitată* și de la întrebările care-l frământau: pot oare actorii și publicul să *simtă prin viscere*, fără mijlocirea prozaică a unei limbi pe care o cunosc? Poate deveni tragedia greacă o experiență emoțională și nu una intelectuală?

Utilizând greaca veche, Șerban încearcă să descopere ce anume se ascunde în aceste *sunete*. Ceea ce contează este mișcarea, fluviul subteran de după *cuvinte* care, unul după altul, creează starea de dincolo de idei. Căuta nu ideile lui Euripide în legătură cu societatea vremii sale, ci o energie care a produs aceste idei.

Lucrând la acest proiect Șerban descoperă că, în teatrul care se slujește de un limbaj inteligibil, *cuvântul* este folosit pentru a transmite ceva la nivelul informației sau la nivelul psihologiei. De aici rezultă că, nu se preocupă nimeni, în mod special, de *cuvânt*. Apropiindu-te de o limbă veche, e cu neputință să discerni un sens direct, dar, în această lipsă aparentă de sens, găsești o posibilitate mai largă de exprimare. Într-o relație imediată, concretă cu *sunetul*, poți descoperi o suprafață infinită pentru a crea ritmuri, energii și impulsuri de o natură diferită.

Trupa își propunea să reînvie sonoritatea vechilor texte în propriul trup, să perceapă mai degrabă fizic și visceral decât prin intelect, prin *cuvinte*. Șerban alegea fragmente de texte în greacă și latină, pe măsură ce erau citite în original de diverși traducători. Actorii memorau fragmentele fonetic –

căznindu-se să-și transcrie replicile, *sunet* cu *sunet*. Actorii explorau fiecare silabă a fragmentului ales – intonând vocalele ca pe o incantație yoga, apoi foloseau exclusiv consoanele din text și, în final, îl reasamblau.

La începutul perioadei de repetiții, trupa a investigat diverse tipuri de emisie vocală. De exemplu, o zi actorii stăteau și ascultau *sunetul* apei care fierbe, preț de o oră, apoi încercau să reproducă *sunetul* cât mai corect. Alteori, actorii aflați pe plajă transmiteau *sunetul* în cerc, lărgindu-l treptat câte puțin pentru a atinge distanța maximă posibilă de ascultare, de concentrare și de reproducere corectă. Scopul principal al acestor exerciții era ca actorul să-și populeze trupul cu *sunet*. „Încerci să crezi un *sunet* – un *sunet* care nu a fost făcut niciodată și care iese din tine”?. Își descopereau diverse cutii de rezonanță – în afara celor tradiționale: cap, gură, piept.

La începutul acestei căutări actorul trebuie să fie răbdător și calm. Trebuie să-și accepte riscul de a-și depăși propriul teritoriu de expresie obișnuit. „Fără a te forța, să-ți îngădui bucuria imensă de a da viață unor vibrații și energii puțin cunoscute, de a descoperi fiecare *sunet* ca și cum ar fi „ pentru prima oară”.

Învățau din practică ce mușchi trebuie să folosească pentru a controla toată gama de *sunete* de la șoaptă la urlet. „Nu oricine mai știe să țipe, și mai ales actorii nu mai știu să scoată țipete. În Europa, actorii nu mai știu decât să vorbească” [3, p.110]. Priscilla Smith ( *Medeea* ) a devenit adepta vorbirii și incantațiilor pe inspirație, opusă vorbirii normale, pe expirație. Acest câștig se va dovedi extrem de util în turneele cu *Medeea* desfășurate în aer liber în Liban, unde vocea trebuia să acopere kilometri de nisip deșertic.

În concluzie, prin aceste cercetări, marii regizori despre care am vorbit mai sus, P. Brook, A. Șerban, J. Grotowski, A. Artaud, obligă teatrul, într-o perioadă de neistovite căutări, să mediteze cu răspundere asupra adevărurilor fundamentale, ontologice, ale omului și umanității. Să se interogheze, încă o dată, asupra propriei esențe, somându-l să-și *recupereze resursele expresive originare*. Toate aceste cercetări privind valoarea și însemnătatea *textului dramatic*, posibilitățile *cuvântului* și ale *sunetului* în *spectacolul teatral experimental*, ce loc ocupă *cuvântul* în expresia teatrală, care este relația dintre teatrul *verbal* și cel *nonverbal* au adus la următoarele concluzii:

- adevărata sursă de participare la teatru este *sunetul* și doar *sunetul* dezvăluie calitatea profundă a unui spectacol, umanitatea acestuia;
- un teatru nu trebuie să ilustreze *textele dramatice*, ci să fie, el însuși, o artă creatoare în sine și să nu reproducă ce a făcut literatura;
- *sunetul* poartă în el o încărcătură spirituală, emoțională, o esență etică: iar *cuvântul* în teatru ar trebui să-și schimbe destinații și, mai ales, să-și reducă locul;
- *textul* a fost unul din ultimele elementele care a fost adăugat artei teatrale, de aici rezulta că nu *cuvintele* sunt importante, ci ceea ce facem cu aceste *cuvinte*, acel ceva care dă viață acestor *cuvinte* neînsuflețite, ceea ce le transformă în acțiune, în verb. Prin rigoarea și originalitatea viziunilor, toți acești mari oameni de teatru, s-au dovedit apti să demonstreze capacitatea teatrului, de a cuprinde viața în ipostazele ei primare și să o comunice prin mijloace senzoriale.

### Referințe bibliografice

1. STEINER, R. *Modelarea vorbirii și arta dramatică*. Traducere de D. Sălăjanu. Cluj-Napoca: Editura Triade, 1999.
2. GROTOWSKI, J. *Spre un teatru sărac*. București: Editura Unitext, 1998.
3. ARTAUD, A. *Teatrul și dublul său*. Cluj-Napoca: Editura Echinocțiu, 1997.
4. MENTA, Ed. *Andrei Șerban, Lumea magică din spatele cortinei*. București: Editura Unitext, 1999.



## ACTORUL CA ENERGIE VIZIBILĂ

### ACTOR AS THE VISIBLE ENERGY

IRINA CATEREVA,

lector superior, competitoare,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

*Ca formă deosebită a existenței materiei, energia interpătrunde toată esența actorului. Orice manifestare a lui în exterior reprezintă o energie: emoțională, fizică, psihică etc., care încarcă și unește întreaga esență umană. Cuvântul actorului, sunetul, gestul sau mișcarea, încadrându-se în procesul materializării energiilor, capătă o neobișnuită libertate și putere de influență.*

**Cuvinte-cheie:** energie, actorul-om, expresivitatea actricească, translația energiei, câmpul energetic, reflectare și asimilare a energiei, mijloacele transcendente de expresivitate ale actorului.

*Energy as a particular form of existence of matter, permeates all the human being an actor. Any manifestation of an actor outside represents energy: emotional, physical, psychological, etc. that fill and combine all his essence of the human. His word or sound, gesture, or movement, becoming a process of materialization of the energies, having an extraordinary freedom and force of impact.*

**Keywords:** energy, the actor-man, expressiveness of the actor, transmission of energy, energy field, reflection and receipt of energy, transcendental means of expressiveness of the actor.

Din punctul de vedere al fizicii cuantice moderne, orice manifestare a actorului în exterior reprezintă o energie: emoțională, fizică, psihică etc., care încarcă și unește întreaga esență umană. Pătrunzând în fiecare sunet sau mișcare, ea, energia, le atribuie înțeles, deoarece natura frământărilor omenești ale personajului e condiționată de o energie cu tensiune diferită.<sup>1</sup> Cu alte cuvinte, orice intonație sau gest al actorului-om reprezintă o mișcare a energiei, o mișcare ca atare. Când ea încetează să aibă un caracter spontan și capătă forma unui proces controlat și dirijat, devine un mod al tehnicii actricești. În această calitate ea deja nu se deosebește de magie.

După fizica cuantică, B. Nicolescu apreciază teatrul ca un câmp energetic. Examinând expresivitatea actricească prin prisma caracterului material al energiei, el dezvăluie amănunțit mecanismul translației ei. Ca formă deosebită a existenței materiei, energia interpătrunde toată esența actorului, tot așa cum Universul, fiind o uriașă matrice cosmică, reprezintă mișcarea veșnică a energiilor. În corespundere cu legile cosmice, cuvântul lui, sunetul, gestul sau mișcarea, încadrându-se în procesul materializării energiilor (fizice, emoționale, psihice etc.), capătă o neobișnuită libertate și putere de influență. Descoperind aspectele energetice de influență a actorului-om, B. Nicolescu accentuează atenția asupra structurii triple a oricărei acțiuni scenice. Bazându-se pe tratatul medieval al lui Zeami Motokiyo, el examinează fiecare cuvânt, pas, întoarcere a capului și orice mișcare prin prisma structurii triple a dinamicii *yohakui*, unde *yo* înseamnă începutul, *ha* – mijlocul, dezvoltarea, *kiu* – încheierea, sfârșitul. Balanța armonică a energiei, bazată pe combinarea acestor trei elemente, îi dă expresivității actorului un caracter perfect. Aceeași idee o examinează în legătură cu metafizica lui Gurdjieff. Calitatea sunetului sau gestului, conchide Nicolescu, depinde de echilibrul armonic al structurii triple a esenței umane a actorului, constituită din centrul emoțional, intelectual și instinctiv-motrice. Totodată, descătușarea actorului-om de „...concentrația exagerată asupra activității mintale...”, îi permite „...să acționeze ca o existență integră universală, și nu ca o ființă fragmentară” [1]. Când este pusă în funcție întreaga esență umană a actorului, orice cuvânt sau mișcare devine un act de *ne-facere*, iar în acest moment ele exprimă un început general uman: microlumea care este o copie a Universului.

1 Diferite tipuri și proprietăți ale energiei omului se cunosc încă din vechime. Despre energie se relatează în multe Tradiții spirituale mari, de aceea ea are mai multe denumiri. Un rol aparte îl are energia forței psihice. Grecii antici o denuceau *eter*, hindușii – *prana*, chinezii – *tsi*. Energia sufletească a omului, legată de atitudinea emoțională față de Atotputernicul, deșteptându-se doar în momentul când omul se înalță de asupra esenței animalice, iudeii o numesc *ruah*. În afară de aceasta, energia e divizată în masculină și feminină, astfel în tradițiile chinezilor se numesc respectiv *Ian* și *Ini*, la egipteni – *Ka* și *Ba*.

De aceeași părere este L. Fleașen, care constată că expresivitatea actorului atinge apogeul numai în cazul când acesta acționează plenar, prin toată esența sa umană. Atunci, spre exemplu, sunetul emis are o rezonanță de peste tot – de la plafon, perete, podea, deoarece întreaga prezență omenească efectuează o peregrinare în sunet. Evident, este vorba despre *translația energiei* omului, care îi dă sunetului o putere enormă și condiționează rezonanța în spațiu. Fluxul de energie se transmite spectatorului, „...care se simte ridicat la o altă dimensiune, de unde brusc și într-o altă perspectivă se întâlnește cu propria persoană” [2].

*Câmpul energetic* îi permite actorului să utilizeze vectorii în spațiu ca direcții energetice, continuându-și astfel mișcarea după limitele propriului corp spre infinit, precizează B. Iuhananov. În acest caz, membrele lui devin „...raze, ce tind spre sfera infinită care înconjoară spațiul” [3,p.18]. Această posibilitate apare atunci, când actorul înțelege identitatea corpului său (microcosmos) cu macrocosmosul, iar expresivitatea devine un rezultat al îmbinării armonioase a omului pământesc vizibil cu cel cosmic.

Mult mai detaliat descoperă expresivitatea actricească prin prisma fluxurilor energetice V. Demciog, evidențiind în lanțul energetic trei centre principale, situate pe coloana energetică centrală a omului, denumite în Orient chakras. În *Alchimia Măiestriei Artistice* el le denumește vârtejuri care, pătrunzând în esența umană a actorului, concentrează toate mijloacele expresivității lui – plastica, gestul, vocea, intonația, gândul, privirea într-un fermecător tot unitar. Și atunci el, dizolvându-se în câmpurile energetice ale zeilor săi, creează un ornament energetic de o frumusețe rară. Acest fapt, după Demciog, corespunde nivelului extrapersonal al măiestriei artistice, care presupune „...crearea câmpului energetic al chipului ca descoperire a frumuseții sacre a obiectului, manifestate prin ornamentul energetic al chipului Mandala” [4].

Posibilitatea utilizării de către actor a diferitor niveluri energetice în legătură indisolubilă cu procesele lui biologice o remarcă și I. Gubanova. Un rol aparte îl are aici principiul echilibrului, care diminuează greutatea poverii pe coloana vertebrală, și principiul alternării energiilor polare, când în diferite părți ale corpului se află în acțiune elemente opoziționale: dreapta-stânga, sus-jos. Pe lângă aceasta, după părerea autorului, trebuie de adăugat opoziția înainte-înapoi, deoarece actorul există într-un spațiu tridimensional. Acest lucru contribuie la acumularea volumului excedentar al energiei, precizează Gubanova, în rezultat se realizează trecerea corpului actorului într-o altă calitate, deosebită de viața cotidiană. În aceasta ea vede asemănarea dintre sunet sau mișcarea actorului și mijloacele similare ale șamanilor, ce constituie condiția obligatorie a oricărei acțiuni rituale.

De aceeași părere e și R. Heiman în contextul puterii de influență a cuvântului, sunetului, gestului la nivelul de ritual, semn, ieroglif. Dezvăluind influența Arto asupra renumitor critici teatrali contemporani, de la Pier Bulez până la Jerry Grotowski, el studiază posibilitatea expresivității vocale și corporale a actorului de a influența la nivelul energetic.

O idee similară o dezvoltă E. Koroliova, remarcând că contactul reciproc dintre actori sau cu orice obiect din spațiul scenic poate fi examinat drept o *reflectare și asimilare a energiei*. În acest sens energia poate fi emanată nu numai de ochi, dar și de spate, piept, genunchi, mână. De aceea, o importanță deosebită capătă posibilitatea actorului să mizeze în expresivitatea sa pe translatorii energetici situați în diferite locuri ale corpului. În rezultat, corpul lui devine un conductor docil și un exponent al impulsurilor interioare.

Totodată, sunetul sau fraza muzicală, gestul sau mișcarea pot servi actorului-om ca procedeu ce îi permite să găsească în sine izvorul energiei care naște impulsurile veridice. Cu ajutorul lor, ocolind abordarea rațională, el poate să se cufunde în zonele ascunse ale conștiinței sale și să descopere acolo bazele comportamentului uman adevărat. Concentrându-și atenția permanentă asupra propriului eu, să simtă, să audă ceva în sine, descoperind noi senzații corporale, care în mod obișnuit se află după pragul percepției obișnuite, să cerceteze calitatea diversă a energiilor și să găsească modalitatea exprimării lor armonioase. În rezultat, se dezvoltă sensibilitatea la mișcările energetice fine și se amplifică receptivitatea tuturor celor cinci simțuri. Astfel, devenind un mijloc al cunoașterii, ele contribuie la extinderea receptivității la toate nivelurile.

În legătură cu aceasta, expresivitatea verbală și corporală a actorului-om nu constituie o demonstrare a unor lucruri gândite și concepute anterior, ci este rezultatul a ceea ce a auzit el în interiorul său. Ele iau naștere aici și acum, conform unui dintre principalele principii ale artei actoricești. Astfel, spre deosebire de minte-calapod, gest-calapod, cuvânt-calapod, care denaturează realitatea și reprezintă expresia acestei denaturări, a teatralității existenței, – mijloacele transcendente de expresivitate a actorului-om, încolțite în rezultatul impulsurilor adânci, redau realitatea adevărată, existența umană reală în teatralitate. Ele se află într-o legătură indivizibilă cu energia actorului-om și constituie consecința impulsurilor energetice, apărute în interiorul său. Așadar, mijloacele transcendente, lărgind gradul de percepere a actorului, concomitent devin rezultatul și expresia acestei perceperii lărgite. În legătură cu aceasta, ele pot fi examinate ca procedeu, ce permite debarasarea de calapoadele și stereotipurile profesionale.

După cum s-a mai menționat, actorul, al cărui creație e strâns legată de principiile universului, acționând cu toată individualitatea, cu întreaga esență umană, poate materializa lumea invizibilă a sufletului și energiei. Acest punct de vedere este dezvoltat de M. Borie. Examinând expresivitatea actoricească prin prisma metafizicii, ea demonstrează că, înzestrat cu un corp expresiv, actorul poate exprima ceea ce nu este expresiv în lumea materială. Adică, să combine corpul și spiritul în așa mod, încât ceea ce ține de corp să fie expresia materială a spiritului. Și atunci cuvântul rostit devine gest, un aliaj indisolubil „...cuvânt-corp...”, adevăratul cuvânt-corp, care „...ocupă spațiul și pune în mișcare forța” [5, p. 331]. Un rol aparte în aceasta Borie îi atribuie respirației, bazate pe principiile expuse în Kaballa. Conform lor, ea are trei timpuri, la fel cum în baza oricărei creații stau trei principii. Interacțiunea lor naște șapte mijloace de diviziune și păstrare a respirației, care se află la baza întregii expresivități vocale și corporale a actorului și dezvoltă caracterul sufletului. O atare respirație, constituind poarta spre originea vieții, ritmează timpul teatrului prin alternanța masculinului cu femininul.

Nancy Zi determină echilibrul Ini și Ian, care exprimă simbolic așa polarități ale Universului, precum masculinul și femininul, drept baza expresivității actoricești. Ea fundamentează metoda sa *Arta respirației*, orientată spre formarea echilibrului fiziologic și psihologic al actorului, pe principiile de bază ale străvechii arte chineze de dirijare a respirației Tsigun. Practica Tsigun, precizează Nancy Zi, include nu numai procesul respirației și acumulării energiei, ci, la dezvoltarea respirației, contribuie și la antrenamentul ei ca mijloc de obținere a controlării absolute a corpului și minții, la dezvoltarea respirației conștiente și abilitatea actorului de a dirija energiile trezite de respirația corectă, de a transforma corpul într-un conductor liber al creației.

Prin respirație, explică M. Eslin, are loc identificarea corpului actorului cu spectatorul. Examinând expresivitatea actoricească prin noțiunile ian, ini și den (masculin, feminin și intermediar), precum și 380 de puncte ale acupuncturii chineze, el observă că, în cazul când actorul cunoaște „...cum să traducă acest limbaj tehnic și mistic în practica fizică lumească, rezultatele vor reprezenta un spectacol captivant, despre care poate vorbi numai cel care l-a văzut pe Barro demonstrând această tehnică (sau dezvoltarea ei)” [6, p. 298]. Sunetul sau mișcarea permite actorului-om să stabilească legătura, prin care sentimentele în toată plinătatea lor ar putea fi transmise de la corp la corp, de la actor la spectator. Această energie îi leagă într-un tot întreg, fiind purtătorul sentimentelor și retrăirilor la cel mai adânc nivel de receptivitate. Evident, posibilitatea expresivității actoricești să transmită energia, conform legilor metafizice să materializeze lumea imperceptibilă a sufletului ne vorbește de caracterul transcendental al ei.

Astfel, mijloacele transcendente ale expresivității actoricești depășesc limitele unei simple influențări emoționale sau mintale a spectatorului. Purtând în sine un flux puternic al energiei dirijate, ele îi oferă posibilitatea de a pătrunde în partea energetică a existenței, contribuind astfel la extinderea hotarelor perceperii lor și distrugând calapoadele și clișeele. Influențând nivelurile adânci de percepere ale spectatorului, zonele interne latente, ele îi permit să se descopere personal, să descopere acea parte, care se află în domeniul general uman. În acest sens, un izvor al cunoașterii constituie sufletul omului, capabil totul ce se află în afara conștientului. În rezultat, spectatorul are senzația plenitudinii

vietii într-un grad, pe care nu-l întâlnește în viața cotidiană. În așa fel, mijloacele transcendente de expresivitate actoricească constituie un procedeu care distruge calapodurile și clișeele nu numai în creația actorului om, ci și în percepția spectatorului.

### Referințe bibliografice

1. НИКОЛЕСКУ, Б. *Путер Брук и традиционная мысль* [online]. [citat la 26.10.07]. Disponibil pe Internet:<[http://delfineja.narod.ru/teatr/nikulesku\\_o\\_bruke.doc](http://delfineja.narod.ru/teatr/nikulesku_o_bruke.doc)>.
2. ФЛЯШЕН, Л. *Гротовский и молчание* [online]. [citat la 05.02.10]. Disponibil pe Internet:<<http://www.novpol.ru/index.php?id>>.
3. ЮХАНАНОВ, Б. *Повесть о прямостоящем человеке*. Москва: Пупелон, 2004.
4. ДЕМЧОГ, В. *Самоосвобождающаяся игра или Алхимия Артистического Мастерства* [online]. [citat la 18.01.11]. Disponibil pe Internet:<[http://www.s-play.ru/index.php?option=com\\_content&view=article&id=7&Itemid=6](http://www.s-play.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=7&Itemid=6)>.
5. BORIE, M. *Antonin Araud. Teatrul și întoarcerea la origini*. România: Polirom, 2004.
6. ЭССЛИН, М. Арто. În: *Арто: Театр и его двойник*. С-Петербург: Симпозиум, 2000. p. 273-328.

## CORELAȚIA ELEMENTELOR COLOANEI SONORE

### THE CORRELATION OF THE SOUNDTRACK ELEMENTS

ANDREI BURUIANĂ,

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

*Coloana sonoră a unui film nu este doar un amestec al celor trei elemente sonore: vocea umană, muzica și zgomotele. Relațiile în care se află acestea, interconexiunea reciprocă și, totodată, cu imaginea la crearea filmului, determină succesul operei cinematografice. Nu poate fi negat simțul selectării sunetelor strict necesare, cât și genul, gustul realizatorului filmului. Un regizor modern mizează nu doar pe sunetele naturale, dar caută, creează combinații și sunete metadiegetice, acordă prioritate unui sau altui ingredient, modifică parametrii lor (intensitatea, timbrul, durata), ca prin intermediul acestora să manipuleze sentimentele și starea de spirit a publicului spectator.*

**Cuvinte-cheie:** sunet, coloană sonoră, zgomot, selectare, proces mental, relație, conexare, conviețuire, echilibru, manipulare, volum, timbru, durată, liniște absolută.

*The soundtrack of a film is not just a mixture of the three elements of sound: the human voice, music and noise. Relationships in which they stand, how they are connecting with each other and, at the same time, with the motion picture in order to create the filmic image determines the success of the cinematographic artwork. It cannot be denied selection sense of strictly necessary sounds as well as film genre and director's taste. A modern director relies not only on natural sounds but looking for and creates combinations and metadiegetic, gives priority to one or another ingredient, modifies their parameters (intensity, timbre, duration) so that through thereof to manipulate audience's feelings.*

**Keywords:** sound, soundtrack, noise, selection, mental effort, relationship, connection, coexistence, balance, manipulation, volume, timbre, duration, absolute silence.

Turnarea unui film îl pune pe artist, pe întreaga perioadă de realizare scenariu – montaj, în fața unei probleme dificile cu caracter emoțional, estetic, logic și structural. Creatorul de film, influențat de experiența celorlalte arte, folosește uneltele sale – *sunetul* și imaginea, organizează materialele de care dispune, devine un fapt al conștiinței sale, al scopului pe care și l-a propus.

Urmărind evoluția filmului sonor v-om observa că pe parcursul anilor s-a modificat simțitor și modul de utilizare a *sunetului* în film. Dacă la început, după observațiile teoreticianului Bela Balazs, printre prioritățile importante ale *sunetului* în film era menirea de valabilitate, posibilitatea de a descoperi lumea acustică ce ne înconjoară, învățându-ne să ascultăm într-un mod mai profund, liberându-ne de haosul larmei, iată că unii regizori, în dese cazuri, au urmat și au rămas și astăzi, în mare măsură, adepții, dacă nu chiar și sclavii acestei utilizări a *sunetelor* în film, acordând mai multă atenție *sunetului* natural.

Într-o lucrare contemporană *sunetului*, în primul rând, i se acordă rolul de a reconstitui toate fazele și esența specifică a procesului mintal. Încă marele Eisenstein, în filmele sale complexe cu teoriile „monologului interior” și „cinematograful intelectual” susținea tendința spre un film care utilizând mijloacele lui specifice, ar fi în stare să redea nu doar emoții și sentimente, dar și concepte filosofice, științifice. Serghei Eisenstein era de părere că filmul, mai mult decât literatura, are la dispoziție mijloace pentru a prezenta în mod adecvat gândurile repezi ale unui om în prada zbuciumului [1].

Vorbind despre unitatea *sunetului* și a imaginii prin interferența elementelor emotive cu datele viziunii, rezultatul astfel obținut este o transfigurare a naturii mai concretă decât superficialele ei reproduceri.

Mike Figgis, regizor american, fiul unui mare iubitor de rock, autor de muzică la mai multe filme ale sale, își motivează venirea în cinematografie prin marea pasiune de film, prin faptul că îi place *sunetul*, nu doar muzica, nu doar textul, nu doar *zgomotele*, dar și cum acestea se îmbină.

Simțul *selectării sunetelor* strict necesare într-un film cere o concentrare, un efort mintal, în lipsa căruia opera cinematografică, în cele mai dese cazuri, devine supraîncărcată de *sunete* pe care în realitate nu le auzim, deoarece trec pe lângă noi și rămân nesesizate, fie că nu ne interesează, fie că sunt înafara percepției noastre. În ultimul caz situația ține de starea psihică a eroului operei cinematografice, adică și a publicului, fiindcă pe parcursul vizionării spectatorul și eroul simt și trăiesc o viață.

În dependență de *relația* în care se află cele trei componente ale *coloanei sonore*: vocea (aici includem și monologurile interioare), muzica, *zgomotele*, (efectele sonore), cum *conexează* acestea una cu alta și, totodată, cu imaginea la crearea imaginii filmice, depinde succesul filmului. Important în asemenea caz este atât genul filmului vizat, cât și preferințele, gustul artistic al realizatorului. Chiar și aflându-se în contradicție, toate aceste elemente nu trebuie să devină un impediment la „bună înțelegere”, ci să contribuie la obținerea acelei canava sonore, necesară și unică, proprie filmului respectiv, cu o anumită doză de vorbire, muzică și *zgomote*.

Indiscutabil, cuvântul este echivalentul cel mai laconic al gândirii, ideii, de aceea e și firesc ca tematica unei filosofii adânci, polemici sau publicistici să fie realizată mai ușor cu ajutorul vocilor. De aici și scenariile, apoi și filmele în care predomină materialul textual exercită mai multe funcții informative, de constatare și prezintă un nivel artistic mai redus. Salvarea constă în găsirea unor cuvinte de o literatură perfectă, unui dialog inteligent și profund, unei pronunții la nivelul cerințelor, făcând ca vocea să devină un mijloc fundamental de expresie.

La rândul său, dacă mizezi pe dialog, confirmă alegerea, înzestreză-l cu luciditatea caracterelor, demonstrează atitudinea față de materialul literar.

Există două forme de *conviețuire* a dialogului cu muzica și *zgomotele*. În primul caz, dialogul este însoțit de muzică și *zgomote*, iar în al doilea, acestea intervin în dialog: pot să-l întrerupă sau chiar și să-l mascheze. Reiese, muzica și *zgomotele* pot fi în prim-plan, planul doi sau și trei.

În film glasurile au posibilitatea de a se transforma pe neobservate în *zgomote*. Asemenea transformări sunt justificate atât din punct de vedere artistic, cât și prin realizarea fizică a *zgomotelor* și vocilor umane. În realitate cunoaștem legea transformării cantității în calitate și noi ne-am obișnuit cu acest fenomen, folosindu-l în operele artistice (și în literatură, și în film).

Fiecare din componentele imaginii filmice trebuie să devină proiecția unui concept bine gândit sau a unui sentiment în raport cu realitatea înconjurătoare, altfel ne vom alege doar cu niște acțiuni și *sunete* haotice. În același timp, spectatorul nu este mulțumit când i se impune un gând drept o povață. Nu-i place să se simte în pielea unui elev. Dacă vrem să influențăm asupra lui, nu trebuie să formulăm în mod direct ideea, să fim agresivi față de dânsul, dar să-i oferim posibilitatea ca în urma vizionării filmului singur s-o deducă. Muzica, efectele sonore împreună cu imaginea și ingeniozitatea regizorului vor rezolva această problemă.

Există mai multe opțiuni ce determină *corelațiile* dintre elementele *coloanei sonore*, de fiecare dată unele rămânând constante sau dependente de careva condiții. Intenția *corelației* trebuie consemnată în concept, continuată în montaj și finisată la mixaj.

*Selectarea* incorectă a *zgomotelor* poate provoca o reacție nedorită. Văzusem într-un film un grup de rebeli gonit spre locul execuției pe un drum noroios. Autorii filmului, probabil, și-au închipuit că în ceastă scenă utilizarea *zgomotelor* (pașilor celor oropsiți), ar fi mai cinematografică, mai convingătoare, aproape de realitate. Nu cred că intenționat, dar *zgomotele* imitate nu au atins scopul dorit, mai rău, aminteau de trecerea unei cirezi prin mocirlă. Cred, muzica, de una singură, ar fi cea mai reușită variantă.

În arta cinematografică *sunetul* cuprinde o imagine, contribuie la explicarea sensului prin descrierea împrejurărilor ce duc la evenimente și acțiuni. În același timp, *sunetul* prezintă o unealtă sigură menită *manipulării* publicului, deoarece el însuși concentrează atenția acestuia pe criterii emoționale.

Să apelăm la unele stări psihologice pentru a înțelege și mai lesne a găsi mijloacele de provocare pe care le folosește filmul la *manipularea* publicului spectator.

După Sigmund Freud, frica presupune un obiect determinant, iar spaima indică starea proprie cuiva, ajuns într-o situație primejdioasă pentru care nu a fost deloc pregătit; caracteristica ei principală fiind momentul surprizei. Din acest motiv *sunetul* respectiv folosit în film trebuie corect *selectat* (chiar și creat) și plasat în locul și timpul potrivit [2].

Mirarea, o altă însușire specifică sentimentului uman, este o stare a cărei intensitate crește în raport cu frustrarea, determinând panică, atracție și respingere în același timp în fața fantasticului, miraculosului.

Miracolul este irațional, se formează în sine, fără participarea rațiunii și a intenției, devine fenomen de creștere a naturii creatoare, născut din așteptarea nostalgică.

*Coloana sonoră* nu e doar un amestec de *sunete*. Mixerul stabilește proporția, *echilibrarea* acesteia, obține o integritate fără cusur. Mixerul finalizează munca a zeci de tehnicieni și editori de sunet. Despre dâșii vorbește cunoscutul designerul american Bochar, susținând că cei mai buni mixeri posedă abilitatea de ași lăsa propriul ego. În același timp, nimeni nu poate ridica pretenții asupra *coloanei sonore*, deoarece mixarea devine o experiență opusă unei slujbe, unei corvoade.

Subiectivitatea *sunetului* permite ca mintea noastră să producă o careva filtrare, să *selecteze* anumite *sunete* din multitudinea de *zgomote* pe care ni le oferă lumea acustică.

Important este modul prin care fuzionează, se combină muzica cu *zgomotele* și efectele sonore. Când compozitorului se comandă muzica pentru film, acestui i se înaintează un șir de obligațiuni ce țin nu doar de ordin estetic, dar și tehnic: muzica trebuie orchestrată în așa fel, ca instrumentele folosite să nu se suprapună cu frecvența vocii umane sau a efectelor sonore dominante auzite în același timp pentru a nu le masca.

*Manipularea* spectatorului se face și prin schimbarea parametrilor *sunetului*, cum ar fi *volumul*, înălțimea, *durata*. De regulă, toate acestea sunt supuse unui anumit regulament, conceput și stabilit de la bun început, deși, intervențiile pot fi făcute și în cadrul mixajului.

Modificarea înălțimii *timbrului sunetului* este percepută în mod diferit. *Sunetele* înalte creează impresia unei mișcări accelerate sau a dimensiunii mici a surselor de sunet. *Sunetele*, joase, la rândul său, caracterizează grandoarea și forța fenomenului, pericolul.

Din punct de vedere a percepției umane, ca și a artei de altfel, *sunetul* muzical este abstract, iar *zgomotele* sunt concrete, legate de fenomenele naturii sau de mișcarea obiectelor, Scăderea nivelului *zgomotelor* provoacă un semnal de liniște, relaxare, încredere, în timp ce creșterea *volumului* este percepută drept un semnal de amenințare, pericol.

Analizând *sunetul* din filmul lui Spielberg Steven *Duelul pe autostradă*, vom menționa că efectele sonore fac scena urmării mai captivantă și înspăimântătoare. Contrastul dintre un *sunet* auzit la distanță și același *sunet* auzit în prim-plan ne face să ne dăm seama de existența unui efect psihologic puternic. Mai târziu atacul psihologic, preluat de muzica nediegetică și monologul intern, continuă și aprofundează, dramatizează situația.

În opera cinematografică sunt folosite și alte modalități care ar crea asemenea stări. Atât *timbrul* emoțional, atmosfera fiecărei imagini, cât și cuvântul, fragmentul muzical sau *zgomotul* – toate în egală măsură, concurează pentru a defini personajul filmului.

Un șir de experiențe ne conving că intensitatea sporită a *sunetului* sau o transformare acustică duc la depășirea pragului de la diegetic la nediegetic, creează o stare onirică. În acest sens vom urmări o secvență din filmul lui Francis Ford Coppola *Apocalypse* în care protagonistul ascultă *Radio Saigon*, începe să danseze o melodie de rock. La moment, nivelul *sunetului* corespunde celui redat de un mic aparat de radio, însă pe măsură ce și alți membri ai echipajului se prind în dans, cântă împreună, *sunetul* (rock-ul) își schimbă calitatea, capătă o intensitate (*volum*) neadecvată și ajunge a fi nediegetic. În acest fragment *sunetul* este perceput ca ceva subiectiv. Pe aripile muzicii participanții la acțiune sunt duși la ei acasă, în țara lor. La un moment dat, camera se oprește asupra căpitanului Williard adâncit în lectura unor documente. *Coloana sonoră* este tăiată brusc. Dispare rock-ul și odată cu el toate efectele sonore. Apare o muzică diegetică care împreună cu monologul lui Williard (*Credeam că mi s-a dat un dosar greșit..*) face trecerea de la o altă stare la realitate.

În cadrul prelegerilor sale la Londra unde a avut loc un master-clas la tema *sunetului* în film, Mike Figgis și-a expus gândurile sale asupra utilizării muzicii în filmul contemporan. După părerea sa, mulți regizori habar nu au de muzica de film, devenind în aprecierea lor prea importantă, prea îndrăzneată, a cucerit un rol vădit în procesul de narațiune, deși în realitate, în acest sens, nu are o mare valoare. Putem vorbi de un efect de suprafață care nu poartă ceva în sine. Spectatorul s-a obișnuit cu muzica de fondal care ilustrează un sentiment sau sună uzual, poate chiar banal, exercită un rol de acompaniament, și pare nu-i acordă o careva atenție. De și muzica nu comunică ceva complicat, spectatorul este deja vrăjit, este prins în mrejele ei prin fondalitatea sa. În momentul când crește tonalitatea muzicii eroina filmului întoarce privirea spre cameră și pronunță: *Știți, eu vă iubesc! Vă iubeam întotdeauna!* [3].

Muzica nici într-un caz nu trebuie să repete dialogul. Spectatorul cărui i se lasă o doză de reticență (mă repet deja) va fi mulțumit pentru posibilitatea de a fi implicat în procesul de realizare a filmului, făcându-l coautor.

Majoritatea teoreticienilor susțin că *sunetul* are valoare numai atunci când suplimentează și extinde structura vizuală. În *Hadaka no shima (Insula)* de Kaneto Shindo ritmul scăzut și stările sufletești denotă forța caracterelor și sentimentelor a vieții monotone a locuitorilor. John H. Lawson susține că „...absența totală a dialogurilor nu a fost condiționată de vre-un principiu estetic; ea constituie ... un mijloc de a scoate în evidență predominanța efectului fizic în viața acestor oameni” [4, p.381]. Prin utilizarea creatoare a *sunetului* în film și prin posibilitatea de a avea la dispoziție tăcerile bine gândite se pregătea țesătura vizuală care ar deschide calea spre transformările potențiale a acțiunii.

În filmele moderne găsim o altă, curioasă, tratare a *sunetului*. Vorba e de o experiență foarte interesantă. Mike Figgis a rugat operatorul de *sunet* să imprime toate notele pe care fiecare din muzicanți era în stare să le producă cu ajutorul instrumentului său într-un careva timp. Toate aceste imprimări le-a coborât cu o octavă, apoi încă cu una și a obținut un *sunet* pe care la numit „*sortit peirii*” și la folosit cu succes în unul din fragmentele filmului *The Loss of Sexual Innocence (Pierderea inocenței sexuale)*. Două gemene au fost despărțite la naștere. Soarta a făcut ca mai târziu, ele să se întâlnească în aeroportul de la Roma. Prin intermediul montajului, regizorul Mike Figgis sporește încordarea, lăsând ca fetele nu odată să treacă pe alături una de alta, dar în ciuda așteptărilor spectatorilor continuă „neîntâlnirea tragică.” La un moment dat gemenele se opresc, se uită una la alta parcă s-ar privi în oglindă. Se aude un *zgomot*, țipăt strident, acordul pierii, care însoțește căderea sticlei din plasa unui pasager, deseori întâlnit în acest segment. Urmează o *liniște absolută*, după care continuă viața obișnuită, fiecare își vede de ale sale parcă nimic nici nu a fost [3].

Un exemplu reușit de corelație a elementelor imaginii filmice întâlnim în pelicula *The Gret Master (Marele maestru)*, realizat în 2013 de Long Karway ca în următorul an să cucerească Oscarul pentru cel mai bun film străin. Tensiunea și atmosfera emoțională este creată în film de coeziunea muzicii și efectelor sonore, care concentrează atenția publicului asupra acțiunii, scoate la iveală tradițiile naționale, patriotismul și trădarea, datoria și onoarea.

Filmul ne convinge că nu doar muzica, dar și efectele sonore își au ritmul, viteza și înălțimea *timbrală*. Realizarea efectele ține de genul *zgomot*-muzică și sunt atribuite scenelor de luptă kung-fu (în traducere: culcat – ridicat) și temeii războiului de agresiune a Japoniei asupra Chinei.

Pe vremuri regizorii aveau teama de a tăia *coloana sonoră*, deși, din moment ce au acceptat principiul de a folosi *sunetul* în compoziție distinctă, orice *sunet* poate fi tăiat, ca și imaginile, în cadrul montajului.

După o *coloană sonoră* supraîncărcată sau după un efect sonor puternic, mixerii pot realiza o liniște, care la rândul său creează o stare foarte emoțională, un impact amețitor asupra spectatorului. Aici vom aminti de filmul regizorului Grigori Ciuhrai *Чумное небо* (*Cer senin*), de secvența în care trenul trece în viteză, constituind una din cele mai pregnante momente ale filmului modern: femeile dichisindu-se în fața unei oglinjoare ce se transmite din mână în mână, prim-planurile foarte expresive, tempoul accelerat al trenului care trece gonind prin gară. Toate aceste acțiuni încetează brusc după trecerea trenului, surprinzând întregul grup de femei într-o poziție statică. Se așterne o liniște totală... „Acest cadru prin unitatea scenei, montaj, utilizarea prim-planurilor și efectul emoțional, – spunea John H. Lawson, – ilustrează posibilitățile specifice ale artei cinematografice” [4, p. 348].

Un alt exemplu: filmul lui Mike Nichols *The Graduate* (*Absolventul*), decorat cu premiul Oscar, povestește istoria unui tânăr epuizat de sărbătorirea bacalaureatului. În fața lui apare un mare semn de întrebare: ce să facă în viață? După ce se satură de sfaturile membrilor familiei, Ben fuge la etaj în camera sa, în timp ce vocea mamei sale devine din ce în ce mai tare, finisând gradul de iritare provocată tânărului. Ben izbește ușa camerei. Vocea mamei dispare brusc.

Într-un alt film Mike Figgis merge și mai departe, fiind primul care introduce în *coloana sonoră liniștea absolută*. Mulți se opuneau acestui efect considerându-l inadmisibil.

Pe de altă parte, în perioada fonogramei optice, din cauza imposibilităților tehnice, gama dinamică a *sunetului* reprodus era limitată atât la capătul inferior, cât și la cel exterior, motiv ce nu permitea nici obținerea limitei inferioare definite la „0” db, nici sporirea nivelului exterior, deoarece acesta provoca denaturarea *sunetului* din cauza apariției distorsiunilor neliniare.

Digitalizarea *sunetului* a făcut posibilă realizarea ideii lui Figgis. În filmul *Leaving Las Vegas* (*Părăsind Las Vegasul*) regizorul introduce acest efect în scena în care alcoolicul Nicke bea sticla cu tărie, cade la podea în urma unui atac de cord și se lovește cu capul de un suport. În acest moment, la cerința regizorului, mixerul coboară toate cuțitele mânerelor nivelului de *sunet* la „0”. Urmează *liniștea absolută*. În sala de vizionare se stabilește o așa tăcere de se aude respirația, spectatorul fiind lipsit de așa zisa „plapuma sonoră” de apărare. O situație, după părerea lui Mike Figgis, greu de suportat. Acest efect l-a mai folosit în momente cruciale și în alte filme ale sale [3].

Există păreri că muzica de film a devenit prea semnificativă, prea îndrăzneță și a obținut un rol prea important în procesul de narațiune, de și în realitate, ea nu are o sarcină semantică.

Ar fi bine să ne amintim de poziția lui Germaine Dulac, expusă încă în 1925 în *Le Chaie du Mois*: „Muzica acompaniază drame și poeme; dar aceasta e muzică pură, simfonia. Cinematograful trebuie să aibă și el propria lui școală simfonică” [5, p.134]. Trăim oare o nouă încercare?

Actualmente *coloana sonoră* este realizată de două echipe: una creează efectele sonore, alta se ocupă de muzică. Dacă tratăm muzica ca una „concretă” și totodată o apreciem ca pe una de acompaniament asemenea unui sunet (*zgomot*), de ce să nu unim aceste echipe? *Zgomotul* ploii, de exemplu, poate fi realizat ca efect muzical, dacă vom imprima *zgomotul* apei, iar apoi îl vom reproduce cu o terță mică mai jos, obținând un efect extraordinar.

Putem interpreta și furtuna. În acest scop vom imprima cinci variații ale trăsnetelor de tunet și le vom reproduce la claviatură pentru a le folosi în calitate de acompaniament. În genere, abordarea muzicii din punct de vedere al unui asemenea stil „concret” permite tratarea muzicii de acompaniament drept un *sunet* și nu muzică sau efect în parte. O asemenea realizare neagă diferența dintre muzică și efecte sonore, pare mult mai productivă.



Acest procedeu, tot mai frecvent răspândit în ultimul timp, nu-l putem clasifica ca pe unul de caz, experimental; el conviețuiește alături de utilizarea muzicii devenită obișnuită, fără a crea divergențe.

Concluzionând cele spuse, cred, ar fi de prisos să accentuăm că folosirea artistică a *sunetului* duce la creșterea potențialului expresiv al operei cinematografice, la o poezie complexă și bogată ca urmare a unei coeziuni a imaginii vizuale și elementelor *coloanei sonore*.

Totodată, vom accentua că noile procedee de utilizare a *sunetului* despre care s-a vorbit în acest articol oferă posibilitatea de a ne gândi mai puțin la funcțiile simple narative ale acestuia în film, permițându-ne să ne orientăm mai mult asupra funcțiilor lui artistice. Nu în zădar Mike Figgis spunea că muzica, *sunetul* prezintă cel mai puternic mijloc pe care l-a născut cultura.

#### Referințe bibliografice

1. ЕЙЗЕНШТЕЙН, С., ПУДОВКИН, И., АЛЕКСАНДРОВ, Г. *Будущее за звуковым фильмом*. Москва, 1928.
2. FREUD, S. *The interpretation of Dreams*. New York: Avon Books, 1965.
3. ФИГГИС, М. *Звук – это эмоциональный мир фильма*. Лондон: master-clas, 1999.
4. LAWSON, J. H. *Film și creație*. București: Editura Meridiane, 1968.
5. ARISTARCO, G. *Cinematografia ca artă*. București: Editura Meridiane, 1965.

# Arte plastice

## PORTRETUL ÎN SCULPTURA ROMEI ANTICE

### THE PORTRAIT IN ANCIENT ROME SCULPTURE

**VLADIMIR LOZOVANU,**

doctorand, Academia de Științe a Moldovei,  
lector superior, master în arte plastice,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

*În acest articol mi-am propus într-o variantă laconică identificarea etapelor principale de evoluție ale portretului în sculptura din Roma Antică, menționând rolul etruscilor și al grecilor în constituirea acestui gen de artă pentru cazul civilizației romane. Relatez specificul limbajului plastic, reieșind din direcțiile evoluției acestuia. Definitivez trăsăturile stilistice percepute de artiști, rezultând din cele două direcții de dezvoltare ale artei portretului roman: realistă și idealistă. Depistez elementele novatoare utilizate de sculptorii romani în acest gen de artă. Prezenta comunicare este un punct de plecare pentru cercetarea ulterioară ce va ține de influențele portretului roman asupra artelor plastice și culturii europene, dar și a impactului extern resimțit de către acesta.*

**Cuvinte-cheie:** sculptură, portret, chip, realism, arta portretului, limbaj plastic.

*The purpose of this paper was to identify in a laconic variant the main stages of evolution of the portrait in Ancient Rome sculpture, mentioning the role of the Etruscans and Greeks in creating this art genre for the Roman civilization. The author speaks about the plastic language following and defines the stylistic features perceived by artists, resulting from the two directions of development of the art of painting a human's portrait: realistic or idealistic. Innovative elements used by Roman sculptors are also revealed in the article. The present paper is a starting point for further research referring to the influence of the Roman portrait on plastic arts and European culture as well as the external impact experienced by it.*

**Keywords:** sculpture, portrait, face, realism, art portrait, plastic language.

Din volumul imens al operelor de artă din timpul Romei Antice, un rol important l-a avut *portretul* în *sculptură*, care constituie cea mai impunătoare colecție de artă plastică. În multe muzee din lume se păstrează numeroase *portrete* create de sculptorii romani, începând cu cele funerare ale etruscilor și ajungând la busturile împăraților bizantini din perioada Imperiului Roman. Aceste opere completează informațiile istorice, reconstituind convingător reprezentările *realiste* ale unor personalități renumite, cetățeni simpli ai republicii sau al Imperiului Roman. Respectivele *sculpturi* au valoarea de opere de artă de cea mai înaltă calitate, care impresionează până în prezent. Sculptorii romani și-au propus ca scop, în creațiile lor, probleme ce sunt actuale și pentru artiștii contemporani: nu numai redarea trăsăturilor individuale ale *chipului* uman, dar și starea sufletească, individualitatea personajului concret.

După cum ne relatează istoricii de artă N. Britova, N. Loseva și N. Sidorova „...trăsăturile caracteristice ale *portretului* roman se evidențiază în comparație cu predecesorul său, *portretul* în arta plastică a Greciei Antice. Sculptorii greci din perioada clasică au creat, nu atât *portrete* a anumitor oameni sau personalități concrete, cât *chipuri* generalizate ce întruchipau trăsăturile specifice ale poetului, filosofului sau ale eroului (militarului)” [1, p.57].

În epoca elenistă s-a accentuat interesul față de lumea lăuntrică a ființei umane. Artele plastice încep să răspundă acestor cerințe, *arta portretului* dobândind o expresie profundă a naturii umane, păstrând totodată o generalizare idealistă a *chipului* uman din perioada clasică a artei Greciei Antice.

*Portretul* roman s-a dezvoltat pe alte principii. La romanii pragmatici erau alte concepții de viață, caracterul artei și percepția lumii înconjurătoare se deosebeau de ale grecilor care tindeau să se apropie de ideal.

Trăsăturile raționaliste care s-au răsfrânt supra religiei, literaturii, artelor plastice din Roma Antică, le vedem mai ales în genul *portretului* realizat în *sculptură*. *Portretul* de la început era menit să reprezinte un cetățean concret al statului roman „cives romanus sum”, ce își recunoaște importanța personalității sale. Prin o astfel de poziție se explică largă răspândire a genului dat la nivel de *portret* oficial al patricienilor, împăraților și în rândurile cetățenilor imperiului.

Se cunoaște, că apariția *portretului* roman ca gen de artă plastică este în strânsă legătură cu cultul morții (strămoșilor). Acest cult a fost practicat de națiuni ce au populat peninsula Iberică și, mai ales, de etrusci care, ulterior, au fost cucerți de romani, astfel în prezentarea strămoșilor, romanii încercau să realizeze o asemănare fizică cu cel portretizat. Busturile timpurii din perioada Republicii Romane sunt recunoscute ca opere de un naturalism impecabil, măiestrie înaltă în redarea feței umane.

Pentru prima dată influența artei plastice grecești, îndeosebi a artei elenice asupra *portretului* roman, se atestă în perioada Republicii Romane târzii. În această perioadă apare interesul față de spiritul și emoțiile celui portretizat, păstrând totodată asemănarea la maxim posibil. Acest principiu de redare obiectivă și asemănare a *chipului* cu modelul s-a păstrat și cel puțin a fost constant, pe parcursul existenței acestui gen în artele Romei Antice. În procesul de studiere a istoriei *portretului* roman apar anumite probleme legate de soarta istorică a acestor opere de artă. După căderea imperiului, pe parcursul secolelor medievale, o mare parte din operele de artă plastică antice au fost distruse. Doar unele monumente au mai rămas să decoreze străzile Romei, cum este statuia ecvestră a împăratului Marc Aureliu, care în acea perioadă, din greșală, a fost considerată statuia împăratului Constantin, anume acest fapt a și salvat-o de soarta altor opere distruse de creștini.

*Arta portretului* antic pe parcursul evoluției sale, după cum ne relatează savantul italian R.B. Bandelli, este divizată în trei etape: Prima etapă cea mai timpurie, se consideră cea mai simbolică, în care particularitățile caracteristice ale individuumului nu sunt luate în seamă, ba chiar nici nu este nevoie de ele. Așa tip de *portrete* sunt datate din epoca arhaică a artelor plastice grecești. Următoarea etapă este *portretul* tipologic, pentru care sunt caracteristice particularitățile ce descriu un anumit tip de oameni: eroi, poeți, filosofi, strategi-militari. Tipajele acestora au fost create în arta clasică greacă din secolul V-î.e.n. A treia etapă, cea mai matură, este *portretul* fizionomic, care redă particularitățile individuale ale feței omenești. Anume acest tip de *portret* este considerat drept temelie *portretului* roman care, ulterior, a pus bazele *portretului* vest-european [2, p.695-738].

Istoricul din domeniu E. Buschor, în monografia sa *Das Portrat* expune gândul precum că *Portretul* roman nu redă emoțiile fine ale *portretului* grecesc, dar tinde să redea asemănările fizice exterioare, adică este *portretul* reflexiei din oglindă [3, p.248]. Mai multă atenție acest istoric acordă *portretului* din antichitatea târzie, punând în evidență calitățile acestui gen de artă în redarea fineții emoționale și sufletești, care își va regăsi continuitatea în *portretul* medieval european.

Vorbind despre genul *portretului sculptural* în arta plastică romană, amintim de *portretul* în arta etruscă, deoarece anume lor li se datorează geneza *portretului realist* roman. Nu putem neglija rolul pe care l-a jucat cultul mortuar al etruscilor în care aceștia foloseau așa numitele canope (*fig.1*), cu *portrete sculptate* individuale, sarcofagele mormintelor cu figuri și *portrete* personificate ale defuncțiilor și, nu în ultimul rând, măștile de ceară ale acestora.

Etruscii executau busturi în lut și metale semiprețioase, erau meșteri iscusiți ai bronzului și ai aramei. Printre renumitele opere ale acestei perioade putem menționa: „*Bustul lui Brutus* din Muzeul Capitoliului din Roma, sec.III î.e.n., (*fig.2*), „*Capul tânărului din Fieszolle*, Luvru, Paris, sec. II î.e.n., „*Cap de bărbat din Bolianum Vetus*, sec. III î.e.n. și *Statuia lui Aul Metell*, sec. I î.e.n. (*fig.3*). Ultima fiind descoperită în lacul Trazimen, uimește și azi prin calitatea executării, precizia *portretului*, plastica și compoziția figurii cu mâna dreaptă ridicată. Acest procedeu sculptorii romani îl vor folosi de nenumărate ori în alte opere renumite.

În arta *portretului* Republicii Romane pe parcursul secolului I î.e.n. urmărim un *realism*, ce trece calitativ într-un naturalism, care nu se va mai evidenția așa de puternic, ulterior, în arta romană. În

acest timp se creează *portrete* ce frapează spectatorul prin veridicitatea sa. Cu o deosebită atenție autorii se atașează de redarea trăsăturilor individuale ale feței omenești, uneori cu unele particularități de grotesc. Toată cultura Romei din perioada respectivă tinde spre individualism, spre percepția clară și concretă a lumii înconjurătoare. Interesul față de individualitatea personalității umane se observă, atât în filosofie, teatru, justiție, cât și în artele plastice. În această epocă se constituie, deja, două direcții principale în domeniul *portretului*: prima direcție se bazează pe *portretul realist*, moștenit de la etrusci și dezvoltat de romani până la un *realism* major. A doua direcție este influența elenistă în *portretul* roman, care accentua starea emoțională și morală a *chipului*. După primul Triumvirat și moartea lui Cezar, aceste direcții se suprapun, sintetizând, asemănarea fizică, lumea launtrică a modelului. În acest context ne referim la operele: *Cap de bătrân*, Vatican, Roma, (fig.4), *Portretul lui Pompeius*, Muzeul din Copenhaga, (fig.5) și *Portretul lui Iulius Cezar*, Muzeul Torlonia, Roma, (fig.6). Această tendință va fi numită mai târziu „clasicismul augustinian” și statuia *Togatus* este un model specific de *portret* din perioada istorică a Republicii romane, care va primi o largă răspândire în următoarea perioadă istorică.

După destrămarea celui de-al II-lea Triumvirat, când la conducere rămâne fiul vitreg al lui Cezar, Octavian cu titlul Augustus (fig.7), urmează un timp de progres stabil și fără conflicte interne, ce a dus la o înflorire a artelor plastice, a științei, a economiei. Atât în *sculptură* în genere, cât și în *portretul sculptural*, se dă prioritate formelor sobre ale clasicismului grec, formelor generalizate, idealizate, îmbinate cu *realismul* documentar, cum preferau romanii (fig.8).

În timpul imperiului timpuriu al lui Octavian modelul „clasicismului augustinian”, continuă să fie explorat, doar că faldurile togilor devin mai lungi, până la glezne. Chiar dacă apar statuile lui Octavian Augustus în chipuri de zei, în același timp se realizează un șir de portrete de copii, sculptura funerară de pe morminte încă își păstrează actualitatea. Direcția clasicistă în *arta portretului* dominant din perioada împăratului Octavian se va păstra și în timpul urmașilor săi, în vremurile dinastiilor Iuliilor-Flaviilor (între anii 98-117 e.n.), când urmărim ambele direcții: cea *realistă* și cea care menține influența clasicistă greacă. *Portretele* și busturile de orientare *realistă*, ce reprezentau contemporanii timpului, cât și cele idealiste, erau adesea opere monumentale, adică presupuneau să fie recepționate în spații mari, oficiale și publice.

Pentru cazul operelor de orientare *realistă* artiștii își permiteau o libertate în redarea frumuseții *chipului* uman. Ei reprezentau în *portret* trăsăturile feței după sex, vârstă, statutul social. Artiștii se simțeau mai liberi și în exprimarea plastică, în comparație cu operele din timpul lui Octavian. Sculpturii remarcabile se consideră *portretele* lui Vispasian Flaviu (fig.9), Ceciliu Ocund (fig.10).

În perioada împăratului Traian între anii 98-117 e.n., (fig.11), *portretul* la fel își menține poziția, ca gen prioritar în artă plastică. Deși imperiul se confrunta, la acel moment, cu probleme grave interne, totuși, după cucerirea Daciei, imperiul își mai prelungește existența în glorie încă pe termen de o sută de ani. În acest timp se execută un șir de opere performante, dar și copii după sculpturi mai vechi. În modelarea ochilor, nasului, buzelor se păstrează precizia liniilor, dar dispăre tratarea seacă a acestor detalii. Apare expresia vioaie a modelării volumelor, cum sunt de exemplu, buclele părului din coafuri (fig.12). *Portretele* lui Traian au avut mare influență asupra cetățenilor romani, devenind o modă pentru cazul coafurii bărbătești.

În perioada împăratului Adrian în anii 117-138 e.n., (fig.13), atunci când au fost atrași la curtea romană toți cei mai buni cărturari și artiști ai imperiului, care au favorizat dezvoltarea statului roman, în domeniile științelor, culturii și artelor plastice. Împăratul avea predilecții față de arta și știința greacă, ceea ce a lăsat amprente semnificative în *portretul* roman, această perioadă fiind denumită epoca clasicismului nou roman. Atunci s-au făcut numeroase copii după statuile grecești, unele dintre care au ajuns și până-n zilele noastre. Însăși Adrian, fiind pasionat de filosofia greacă, purta barbă, se interesa de toate descoperirile în domeniul științei și artelor. Apar noi caractere stilistice în *portret*, mai ales după perioada lui Traian, în care modelarea feței era destul de simplă în tratarea formei.

Volumele *chipului* devin mai idealizate și mai fine, iar părul se sculptează liber, energetic, suprafața feței fiind șlefuită până la luciu. Acest contrast de factură în redarea părului și a *chipului* înviorează operele *sculpturale*. Cel mai important element novator, care a fost implementat în portretul din perioada lui Adrian, este conturul zgâriat al pupilei ochiului, diafragma căruia se dăltuia și crea un joc de umbre și lumini, ceea ce însuflețea privirea busturilor. Acest procedeu utilizat în tratarea ochilor, a dus la o percepție mai expresivă a *portretului*.

Odată cu venirea la putere a dinastiei antoniilor între anii 138-192 e.n. (*fig.14*), după moartea lui Adrian, când războaiele relativ au fost încetinite, în *portretul* roman se intensifică redarea *chipului* melancolic, îngândurat, se simte o detașare a personajelor de lumea reală. Aceasta se datorează faptului că patricienii romani erau bine școliți, aveau o educație rafinată, cunoșteau cultura greacă. În perioada dinastiei antoniilor a fost creată și prima statuie ecvestră, cea a lui Marc Aurelius (*fig.15*), amintită anterior, care până-n zilele noastre duce faima de monument *sculpturii* romane. Ulterior, în timpul împăraților illirieni, Claudius al II-lea (*fig.16*), Aurelianus și Probus, când s-a reușit să se reîntregească imperiul, trecând la un sistem dictatorial-militarizat a statului, urmărim că acest fenomen s-a răsfrânt asupra construcției sociale, ideologiei și artelor plastice, ce serveau acea ideologie și acel stat.

Atât imperatorul roman, cât și busturile executate după *chipul* său, devin asemenea zeilor ca în Persia sau în Egiptul Antic, fapt neîntâlnit în cultura romană până atunci. Odată cu împărțirea Imperiului Roman în cele patru prefecturi politico-administrative, când Roma își pierde statutul de centru imperial, scepticismul și pesimismul invadează întreaga societate romană. Această tendință s-a simțit în toate domeniile statului, la fel și în *arta portretului*, de exemplu bustul lui Deoclițian (*fig.17*). Creștinismul se extinde în condiții favorabile, influențând foarte rapid societatea antică. La sfârșitul sec. III e.n. în *arta portretului* se simte absența direcției comune, fapt ce se datorează divizării puterii statului între cei patru împărați, iar în provincii apar *portrete* cu stilistică aparte, tipică zonei de proveniență. Influența artei grecești scade dar crește interesul pentru redarea asemănării *realiste* a *chipului* uman fără vreo detalizare profundă (*fig.18*).

O nouă etapă în dezvoltarea *portretului* începe odată cu domnia împăratului Constantin (*fig.19*), pe timpul căruia Imperiul Roman s-a transformat într-o despoție, religia creștină a devenit noua ideologie a puterii, iar capitala a fost mutată în estul imperiului la Constantinopol, oraș ce va determina viitorul dezvoltării culturale în spațiul est-european. Aceste evenimente nu au putut să nu se răsfrângă asupra artelor plastice și a *portretului* în special. În această perioadă în *arta portretului* au coexistat două tendințe plastice. Prima tendință a fost tradițională, *realistă*, preluată din etapa anterioară, în această cheie stilistică se realizau mai des *portrete* după comenzi particulare. A doua tendință era originală în căutarea limbajelor plastice, care ar fi putut corespunde noilor cerințe, cât statale, atât și estetice, religioase. Această tendință era bazată pe idealism pronunțat cu patos imperial. Se creează busturi și statui ale lui Constantin cu înălțimea de două ori mai mari decât figura umană, sau chiar gigantice. *Sculptura* oficială este ruptă de tradiția *realistă* a *portretului* roman din perioadele anterioare. Ochii, exagerați ca mărime, redau feței umane o expresie misterioasă, iar coafura mai mult amintește spectatorului de un ornament decât buclele de păr.

La sfârșitul acestei perioade *portretul* cu trăsăturile sale individuale încetează să mai existe, iar *chipul* uman se transformă din *portret* în icoană (*fig.20*). Fenomenul acesta, produs în *portretul* roman, a pregătit terenul pentru apariția iconografiei bizantine în Est și a artei medievale în Vest [4, p.93].

În perioadele istorice ulterioare: în epoca Renașterii, în cea a Clasicismului și Neoclasicismului, urmărim un interes aparte față de arta antică, îndeosebi față de *portretul* roman în *sculptură*, în care oamenii noilor epoci au regăsit idealul frumuseții. La început, operele de artă plastică antică, după ce erau descoperite pe șantierele arheologice, în ruinele antice, își ocupau locul în colecțiile particulare, ca mai apoi, să devină exponate de interes public în cele mai renumite muzee ale lumii. Și prin aceasta se explică practica creării copiilor după originalele antice. Începând cu secolele XVI-XVIII, numeroase copii s-au făcut pentru înfrumusețarea interioarelor palatelor regale și ale nobililor europeni. Înalta

apreciere a operelor de artă antică a dus la crearea multor falsificări, a pieselor noi, care le mimau pe cele antice. Îndeosebi se falsificau *portretele* romane

Restaurarea și crearea operelor falsificate, pe parcursul secolelor trecute a format o situație de confuzie în studiul *portretului* antic. În marele muzee ale lumii se efectuează și acum o cercetare profundă în reconfirmarea originalelor, fiindcă se cunoaște că, unele dintre monumentele importante, pe care se bazau studiile anterioare, care abordau epoci, s-au dovedit a fi falsuri, create în secolele sus amintite. Mai există un șir de probleme nefinisate ce se referă la studiul *portretului* roman.

În concluzii, remarcăm:

- *arta portretului* a constituit miza artelor plastice în *sculptura* Romei Antice;
- *portretul* este una din formele de bază în *arta plastică* a tuturor culturilor și a tuturor epocilor;
- sculptorii romani au avut drept scop în creațiile lor să redea nu numai trăsăturile individuale ale *chipului* uman, dar și starea sufletească, emoțiile, individualitatea personajului concret;
- *portretul* este unul dintre genurile de artă prin care se pot reda aspirațiile și idealurile timpului în care a fost creat;
- bazele în dezvoltarea *portretului realist* european s-au pus anume în *arta portretului* Romei Antice, care a influențat direct acest gen de artă plastică și i-a proiectat calea evoluției sale.

### Referințe bibliografice

1. БРИТОВА, Н.Н.; ЛОСЕВА, Н.М.; СИДОРОВА, Н.А. *Римский скульптурный портрет*. Москва: Искусство, 1975.
2. BANDELLI, R.B. *Il Ritratto nella Antiquita*. Roma: Enciclopedia Italiana”, vol. VI, 1965.
3. BUSCHOR, E. *Das Porträt Bildniswege und Bildnisstufen in fünf Jahrtausenden*. München: by R. Piper, 1960
4. FRANCASTEL, G. P. *Portretul: 50 de secole de umanism în pictură*. București: Ed. Meridiane, 1973.

### Anexe



Fig. 1. Capacul canopei din Chissi. Ceramică. Încep. sec. VI î.e.n.



Fig. 2. Așa numitul Brutus. Bronz. Prima jum. sec. III î.e.n.



Fig. 3. Aul Metell. Bronz. Anii 100 î.e.n.



Fig. 4. Bătrân. Marmoră. Mijlocul sec. I î.e.n.



Fig. 5. Pompeius. Marmoră. Jum. sec. I î.e.n.



Fig. 6. Iulius Cezar. Marmoră. Anii 40 î.e.n.



Fig. 7. Octavian. Marmoră. Încep. sec. I e.n.



Fig. 8. Livia. Marmoră. Încep. sec. I e.n.

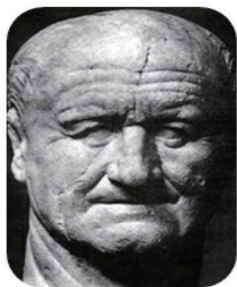


Fig. 9. Vespasianus. Anii 70 e.n.



Fig. 10. Ceciliu Ocund. Bronz. Anii 70 e.n.



Fig. 11. Traian. Marmoră. Anii 110- e.n.



Fig. 12. Bust de romană. Marmoră. Anii 98-117 e.n.



Fig. 13. Adrianus. Bazalt. Anii 120 e.n.



Fig. 14. Antonius. Marmoră. sec. II e.n.



Fig. 15. Marc Aurelius. Bronz.



Fig. 16. Claudius. Marmoră. sec. III, e.n.



Fig. 17. Așa numita "Siriana". Marmoră.



Fig. 18. Dioclițian. Sf. sec. III.



Fig. 19. Constantin. Marmoră. Anii 325.

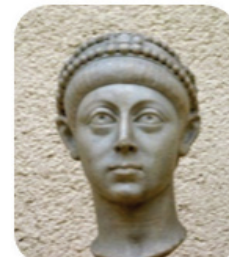


Fig. 20. Arcadius. Sf. sec. VI.

## PEISAJUL ÎN CADRUL GRAFICII DE ȘEVALET DIN BASARABIA

### LANDSCAPE IN BESSARABIAN EASEL GRAPHICS

**TATIANA RAȘCHITOR,**

doctorandă, Academia de Științe a Moldovei,  
lector superior, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Acest articol relevă situația peisajului în contextul artelor plastice din Basarabia anilor 1887-1944, oferind analiza detaliată a evoluției genului respectiv în cadrul graficii de șevalet. O importanță deosebită în înțelegerea acestui fenomen îl au stilurile dominante în epocă pe țărmul basarabean, aceste influențe sunt preponderent de sorginte estică și vestică. Elucidarea specificului local al peisajului sub diversele sale aspecte stilistice, tehnice, tematice și compoziționale este o prerogativă a acestui articol. Înțelegerea problematicii este facilitată de studiul peisajului în opera artiștilor notorii ai epocii: P. Șillingovski, N. Arbore, A. Baillyre, A. Plămădeală, Th. Kiriakoff, Gh. Ceglokoff, T. Baillyre-Ceglokoff, V. Ivanov, P. Bespoiasnâi, M. Berezovschi, R. Ocușco și alții.

**Cuvinte-cheie:** arta plastică, grafica de șevalet, Basarabia, peisaj, desen, stampă, gravură, linogravură, xilogravură, acvaforte.

The present article offers a view on the situation of the landscape in the context of the fine arts in Bessarabia during the period 1887-1944, offering a detailed analysis of this genre's evolution within the easel graphic. The dominant styles of the era have a particular significance in understanding this phenomenon. These influences originate mostly from the East and West.

*Explaining the specifics of the landscape taking into account different stylistic aspects, techniques, themes and compositions is the main subject of this article. The study of the landscapes of notorious Bessarabian artists of the era will help us understand the issues related to this fine art. Below you can see the artists whose work has been studied within the present article: P. Șillingovski, N. Arbore, A. Baillayre, A. Plămădeală, Th. Kiriacoff, Gh. Ceglakoff, T. Baillayre-Ceglakoff, V. Ivanov, P. Bespoyasnâi, M. Berezovschi, R. Ocușco and others.*

**Keywords:** plastic arts, easel graphic, Bessarabia, landscape, drawing, print, engraving, linocut, xylograph, etching.

Tradiționalismul *artei plastice* basarabene și ancorarea ei în curentele și stilurile sec XIX au determinat apartenența ei la arta figurativă, și la acea formă de mimesis specifică realismului, impresionismului și altor curente moderne. Influențele avangardei s-au propagat destul de moderat și n-au reușit să bulverseze tematicile tradiționale cât și sistemul clasic al genurilor. Astfel în *arta plastică* basarabeană, ca și în *grafica de șevalet* se disting următoarele genuri: portretul, *peisajul*, nudul, compoziția tematică, natura statică, interiorul și genul animalier. Prin urmare toate operele create în domeniul *graficii de șevalet* se includ în acest câmp problematic și se supun analizei specifice genurilor clasice.

Genul *peisajului* îndrăgit de artiștii basarabeni a fost abordat asiduu în pictura și *grafica de șevalet*. Predilecția pentru *peisaj* a fost altoită, pe de o parte de tradițiile școlii ruse, formulate de marii peisagiști I. Șișkin, P. Klodt și I. Levitan, operele cărora au fost prezente la expozițiile ambulante din Chișinău la sfârșitul secolului XIX, dar și de popularitatea remarcabilă a acestui gen pe parcursul secolului XIX.

Cele mai numeroase și variate *peisaje* grafice au fost semnate de P. Șillingovski. Acesta a fost urmat de artiști ca Ș. Cogan, T. Baillayre, Th. Kiriacoff, E. Gamburd, N. Arbore, Gh. Ceglakoff, V. Ivanov și alții. De asemenea se cunoaște că A. Baillayre a realizat un număr semnificativ de *peisaje* în temperă și guaș, o mare parte dintre acestea aparțin perioadei Bucureștene. Aceeași situație, dar în variate tehnici ale gravurii o urmărim și în cazul plasticienilor A. Cudinoff și T. Baillayre, care continuă să creeze după 1945 în partea dreaptă a Prutului.

În arta grafică de șevalet din *Basarabia* genul *peisajului* ocupă un loc distinct, cedând întâietate portretului. Apariția întârziată a artei moderne basarabene a provocat un oarecare eclecticism stilistic. Acesta determină conviețuirea în același *peisaj*, ori în creația unui și același artist a mai multor orientări stilistice de natură romantică, realistă, impresionistă, post-impresionistă sau expresionistă.

Printre primii artiști care a izbutit să immortalizeze frumusețea și grandoarea naturii basarabene a fost P. Șillingovski (1881-1942). Fiind înzestrat cu o serioasă pregătire academică în baza unor studii efectuate la Odessa și Petersburg, graficianul este un maestru al *desenului* și *gravurii* de șevalet. Anii petrecuți în atelierul lui Dmitry Kardovsky (1866-1943) au contribuit la formarea unei viziuni realiste axate pe studiul naturii [1, p. 11], dar și a unui interes aparte față de măiestria și virtuozitatea tehnică a artiștilor renascentiști și baroci ca: H. Holbein, A. Durer, Rembrandt, Van Dyck, G. Piranesi. Cu toate acestea Șillingovski s-a încadrat și în conceptele lansate de *Mir iskusstva*, aderând la tendințele neoclasiche în interiorul modernismului. Șillingovski a stăpânit cu desăvârșire *desenul* în creion, sanguină și tehnica acuarelei. Începând cu 1902 lucrează asiduu în acvaforte în care își etalează virtuos talentul său de desenator. Între anii 1912 și 1917 deprinde tehnica *xilogravurii* ce va deveni cu timpul tehnica sa predilectă. Iar în jurul anului 1924 asimilează tehnica litografiei simple și acelei color, în care va reveni la motivele *peisajului* basarabean schițate anterior. Artistul a fost marcat de priveliștile naturii, măreția și sobrietatea arhitecturii. Până-n 1918 a vizitat în repetate rânduri *Basarabia*, realizând zeci de crochiuri și studii în *plein air*. Efortul artistului este încununat cu apariția în 1913 a seriei în acvaforte *Basarabia*. Printre lucrările grafice ale ciclului se numără stampele în acvaforte *Basarabia*. *Oi* (1912), *Basarabia*. *Oi* (1913), *Basarabia*. *Râpă în furtună* (1913), *Basarabia*. *Furtună* (1913), *Basarabia*. *Călătorii* (1913) și *Pământul Basarabiei* (1913). Această serie este completată de acvaforte *Basarabia*. *Poduri* (1916) și linogravura color *Basarabia*. *Cai* (1916), dar și crochiurile pictorului *Nistrului*, *Curte țărănească*, *Basarabia*. *Valea Nistrului*, *Basarabia*. *Peisaj cu dealuri* ș.a. (circa 1910). Fiind în Rusia în 1924 artistul revine în litografie la motivele *peisajului* *Basarabean*, astfel apare *Peisaj cu pod*, *Dealurile mănăstirii din Saharna* și *Dealuri pe malul râului*.



În 1912, la inițiativa arhitectului A. Pomeranțev și a pictorului V. Perminov, P. Șillingovski pleacă în Bulgaria pentru a participa la decorarea Catedralei Aleksandr Nevski din Sofia. Fiind impresionat de imensitatea spațiului montan artistul realizează ciclul grafic în *acvaforte Munții Rodopi* (1912), iar farmecul arhitecturii locale îl dispun să realizeze lucrările în *acvaforte Mănăstirea din Bulgaria* (1913) și *Ruinele Catedralei din Sofia* (1916).

Atras de priveliștea orașului de pe Neva, P. Șillingovski surprinde frumusețea arhitecturală a orașului în acuarelele sale subtile și fluide. Aceste căutări artistice culminează în 1923, când apare ciclul în xilogravură *Petersburg. Ruine și Renaștere* format din 10 foi grafice: *Palatul de iarnă și Admirali-tatea, Docul Palatului, Coloana Rastrală lângă clădirea Bursei, Castel lituanian. Piața, Castel lituanian, Ruinele de pe insula Vasileostrovski, Malaia Neva și podul lui Tucikov*, ș.a. În acest ciclu intelectualul și artistul P. Șillingovski ne prezintă Petersburgul în ruine provocate de războiul civil din 1917. Artistul va reveni la această temă predilectă, inspirată de G. B. Piranesi, în timpul celui de-al Doilea Război Mondial în ciclul în xilogravură *Orașul asediat*, ce rămase nefinisat.

În timpul șederii sale în Rusia, graficianul se dedică peisajului, realizând serii de gravuri *Kazan* (1929-1930), *Ielabuga. Casa lui I. Șișkin* (1930); lucrează asupra desenelor și gravurilor cu vederi de *Bahcisarai* și *Georgia* (1930); realizează seria *Locurile lui Pușkin*, dar și o serie ideologică în litografie *Crucișătorul Cervona Ukraina* (1938).

Cu toate că P. Șillingovski și-a dorit cu tot sufletul să revină în Basarabia circumstanțele timpului l-au împiedicat să-și realizeze visul, astfel activitatea sa artistică s-a desfășurat în afara meleagului natal. O soartă similară a avut-o artista de sorginte basarabeană N. Arbore, descendentă din familia basarabeană Ralli-Arbore, creația căreia s-a încadrat armonios în contextul vieții artistice din România. Pictorița și graficiana pe lângă portrete grafice creează și *peisaje* în *acvaforte* și ac, acuarelă și *xilogravură*, tehnicile pe care le-a însușit în Germania, în perioada studiilor, 1907-1910, iar desenul pictoriței este marcat de decorativismul lui Matisse, precum și reliefarea sculpturală din perioada „*ingrescă*” a lui Picasso [2, p.7]. Peisajele, despre care dispunem de informație, datează cu deceniul patru al secolului trecut. O parte din lucrări, *Peisaj cu maici* (acvaforte), *Vedere din satul Băbeni – Vâlcea* (gravură în lemn) și *Grădina pictoriței iarna* (acuarelă), se păstrează în Cabinetul de stampe și desen al Muzeului de Artă al României [3, p. 49]. Cele două acuarele a artistei care au supraviețuit timpului sunt inspirate de grădina casei Arbore din București: *Grădina pictoriței iarna* (1935-1936) și *Grădină* (primăvara), cunoscută din reproduceri alb negru, din aceeași epocă, ambele remarcabile prin transcrierea bucuriei resimțite în fața spectacolului naturii și prospețimea efectelor de transparență proprii acuarelei. Printre peisajele semnate de artistă în acea perioadă se numără *Casa turcească – Balcic* și *Desen – Cafenea la Balcic* (1936) și gravurile *Cula Greceanu* (1933), *Oraș* (1934), *Bărți pescărești în Deltă* (1934) și *Peisaj* (1934).

Peisaje grafice de excepție se găsesc în creația pictorului, pedagogului și graficianului Ș. Cogan. Artistul realizează pe hârtie groasă sau pe carton foile grafice *Biserica Mazarache* și *Vilă în apropierea Chișinăului* (1916) într-o manieră originală detașată de operele peredvijnicilor. În aceste peisaje Ș. Cogan tinde să poetizeze arhitectura de la periferiile Chișinăului, evocând o atmosferă patriarhală a peisajului orășenesc. În 1923 întreprinde o călătorie la Balcic, iar în 1934 călătorește la Constantinopol. Impresiile culese în timpul acestor deplasări îl incită să creeze cicluri de lucrări în tehnica *acvaforte*: *Balcic. Moschee, Balcic. Peisaj* și *Balcic* (1923), iar cu lucrările *Constantinopol. Curtea moscheii, Corăbii. Istanbul* (1934) participă la Salonul oficial de *desen* și *gravură* desfășurat la București în 1934 [4, p.11]. În ciclul de foi grafice consacrate Chișinăului, apărut în anii 1930, găsim câteva peisaje arhitecturale splendide *Casă în vechiul Chișinău* (1932) și *acvaforte Biserica Mazarache din Chișinău* (1936).

Cu toate că informația de care dispunem este extrem de scundă, nu putem trece cu vederea creația plasticianului G. Fiurer. Pictorul și graficianul, format în contextul școlii de arte ucrainene, se stabilește la Chișinău în 1913 participând activ la expozițiile ambelor Societăți basarabene (1915-1939) cu opere în ulei, *acvaforte*, pastel și *desene*. În această perioadă, G. Fiurer abordează peisajul arhitectural în

tehnica acvaforte *Biserica Greacă* (anii 1930). Opera menționată, semnată de G. Fiurer, prezintă multe similitudini stilistice cu cele ale graficianului Ș. Cogan.

Maestrul picturii basarabene A. Baillayre a fost mereu atras de genul peisajului. În creația sa găsim motive ale peisajului olandez, rus, basarabean și românesc. Cele mai timpurii lucrări sunt executate în pastel *Olanda, vedere spre Dordrecht* (1908), care sunt urmate de peisaje în temperă *Peisagiu* (1938) și guaș *Motiv Basarabean* (1944). Din păcate lucrările grafice din perioada basarabeană nu s-au păstrat, însă cunoaștem că a participat sistematic la Salonul oficial de desen și gravură desfășurat la București, dar și la Salonul organizat de Societatea de Arte Frumoase din Basarabia. Măiestria plasticianului poate fi vizualizată în peisajele târzii din perioada bucureșteană: *Peisaj. Sinaia* (1958), *Peisaj. Pădure* (anii 1950), *Peisaj. București* (1948), *Peisaj cu bărci* (1956), *Peisaj cu nud. La lacuri* (1957), *Peisaj cu nuduri* (anii 1950), *Grădina botanică. București* (1953) [5, p. 27].

În moștenirea grafică a sculptorului Al. Plămădeală găsim câteva peisaje grafice realizate în perioada antebelică și interbelică în tuș și cărbune. Aceste peisaje sunt de o factură naturalistă, iar procedeele plastice aplicate în *Noapte* (sf. anilor 1910) și *Amurg. Punct de fugă spre Chișinău* (1918) au tangențe comune cu neoimpresionismul. Crochiul *Moara de vânt* (1910) realizat naturalist în cărbune este mai puțin expresiv și monumental, dacă e să-l comparăm cu lucrarea similară a lui Th. Kiriacoff.

Discipolul lui A. Baillayre Th. Kiriacoff la începutul deceniului cinci a realizat două cicluri grafice în linogravură și xilogravură. La *Salonul oficial de toamnă Desen, Gravură, Afiș* desfășurat la București 1942, a expus 4 lucrări în linoleum din seria *Chișinău 1800*, printre care au fost *Casele lui Mihai, Biserica Buna Vestire, Casa veche din strada Mincu și Vechiul Palat Metropolitan* [6, p. 18]. În catalogul expoziției este reprodusă *Biserica Buna Vestire* realizată în cele mai bune tradiții clasice. Linogravura oferă o viziune monumentală a bisericii care se profilează pe cerul încins de nori, cu o siluetă liniară, grațioasă. Dacă în gravura cu aceeași temă a T. Baillayre-Ceglokoff *Catedrala Veche. Chișinău* (1942), edificiul văzut din absidă este gravat cu o linie vibrantă, pe alocuri stângace, impresionistă, atunci în linogravura lui Th. Kiriacoff predomină linii riguroase, drepte ce atestă mânuirea sigură și fermă a dălțiței. Cu anul 1943 datează xilogravurile *Ploaie basarabeană, Cetatea Albă și Mori de vânt basarabene* în care deja nu se regăsește seninătatea clasică proprie ciclului precedent. Cu același desen ferm, însă mult mai expresiv, artistul tinde să transpună starea de spirit ce domină pe meleagul său natal. Evocând peisaje cu ploi sau clar de lună, artistul balansează între expresionism și simbolism.

Un alt absolvent al Școlii de Arte Frumoase din Chișinău, opera căruia a obținut un vector grafic, a fost Gh. Ceglokoff. Puținele sale peisaje în xilogravură și linogravură se păstrează în colecțiile și muzeele din Chișinău și București. Spre deosebire de scenele de gen, în peisajele artistului domină o atmosferă mitico-folclorică, susținută de simțul ritmului de o valență decorativă. Graficianul este activ și prezent la *Saloanele oficiale de toamnă Desen, Gravură, Afiș* din București (1937, 1938, 1939, 1941, 1942, 1943), unde prezintă peisajele *Poartă, Castelul Brâncoveanu. Sâmbăta de Sus* (1937), *Sâmbăta de Sus* (1939) și *Vechea Primărie a Chișinăului* (1942). Gh. Ceglokoff își expune lucrările și la *Salon-ul* din Chișinău, astfel în 1938 publicul chișinăuian admiră pastelurile *Peisagiu și Poartă*. Alte peisaje ale artistului sunt linogravurile *Peisaj din Cișmingiu* (1938) și *Peisaj cu copaci*, și gravurile în lemn *Biserica de lemn* (1939) și *Peisaj cu casă de țară. Iarna* (1940).

Creația artistei T. Baillayre-Ceglokoff (1916-1991) are multe tangențe cu cea a soțului său Gh. Ceglokoff. Astfel peisajele ei realizate în deceniul patru și începutul deceniului cinci au locații și motive comune. Începând cu 1937 artista expune sistematic peisaje în tehnica linogravurii, atât la *Salonul* de la Chișinău, cât și în *Sălile Dalles* la București. În gravurile timpurii se simte vădit influența exercitată de Gh. Ceglokoff la capitolul interpretare și tratare tehnică, însă cu timpul artista reușește să găsească propriile mijloace plastice de expresie. Acest efort a fost apreciat în 1940, când primește Premiul *Anastase Simu* pentru grafică, iar către 1943 gravurile artistei se remarcă prin ținuta lor de înalt profesionalism. Peisajele T. Baillayre-Ceglokoff cuprind un cerc larg de motive: urban, arhitectural, de grădină și montan. Printre gravurile artistei se găsesc peisajele *Grădina botanică* (1938), *Peisagiu la*

*munte* (1941), *Poarta castelului Brâncoveanu din Sâmbăta de Sus* (1941), *Vedere de Chișinău și Catedrala veche, Chișinău* (1942). În perioada postbelică, stabilindu-se la București, artista continuă să creeze peisaje în acuarelă și linogravură.

Peisajele grafice pot fi găsite și în creația absolventului Școlii de Arte Frumoase din Chișinău V. Ivanov, care lucrează în acea perioadă preponderent în linoleum *Sebeșul sășesc* (1936), *Biserica din Transilvania* ș.a. În 1939 pictorul este prezent la Salonul din București cu 3 peisaje *Pădure, Stână, Peisagiu*. Colegul său pictorul P. Bespoiasnăi, absolvent și el al Școlii de Arte Frumoase, participă cu peisaje în 1930 și 1939 la *Salonul de desen și gravură* desfășurat la București cu două lucrări în acvatintă *Casa țărănească* și creion *Peisagiu*.

Autodidactul M. Berezovschi este prezent și el la expozițiile din Chișinău (1902-1939) și Odesa (1902-1919), unde expune sistematic peisaje în acuarelă realizate în tehnica pe uscat. Printre operele sale se numără: *La câmp, Tomna, Amurg, Toamna călduroasă, Noapte, Tufe roșii, Moină, Amurg de vară, Căsuța paznicului, Începutul lunii martie*.

*Peisajul* în pastel este prezent în creația contemporanilor lui M. Berezovschi – G. Remmer și R. Ocușco. Ambii își expun sistematic lucrările la salonul din Chișinău organizat de Societatea de Arte Frumoase din *Basarabia*. Printre lucrările lui R. Ocușco din perioada interbelică menționăm două lucrări în pastel numite *Peisagiu*. Amintim și de G. Remmer, care a realizat în pastel peisajele *Poartă deschisă, Colț de curte și Noapte cu lună*.

Genul peisajului a fost abordat și de E. Maleșevschi, atât în temperă, cât și în tehnicile graficii. Se cunosc peisajele *Catedrala din Sienna* prezentă la *Salonul de Desen și Gravură* din București în 1930 (nu s-a păstrat) și *Peisaj cu figuri*.

În creația artistului de sorginte basarabeană A. Vulpe pe lângă reputatele nuduri și naturi statice se află și peisaje. Pictorul a însușit tehnica acuarelei și linogravurii. El este interesat de redarea peisajelor urbane, optimiste, de factură impresionistă [7, p. 441]. Printre lucrările cunoscute se află linogravura *Debarcader, Port* (1939), acuarela *Portul din Odessa* (1941).

*Peisajul* ocupă un loc distinct și în creația pictorului D. Sevastianov, atât în pictură *Peisaj de iarnă* (1930), cât și în operele grafice *Peisaj muncitoresc* (1931), *Port* ș.a.

În deceniul patru începe să ia amploare talentul creativ al E. Gamburd, absolventa Școlii de Arte Frumoase din Chișinău. În creația artistei pe lângă naturi statice, portrete și autoportrete figurează și peisaje în temperă. La începutul deceniului cinci artista începe să picteze în guașă creând peisaje îndrăznețe, expresive *a la prima*, cu valoare documentară. Așa sunt peisajele moscovite *Moscova. Vedere spre piața Sverdlov* (1942), *Moscova. Teatrul Bolshoi* (1943), *Moscova. Vedere peste balustrada hotelului Moscova* (1943), *Moscova. Muzeul de istorie* (1943), *Moscova vedere spre manej* (1943), dar și cele dedicate plaiului nostru precum *Cetatea Soroca* (1944) și *Peisaj de Soroca* (1944).

În concluzie menționăm că situația modestă în care se afla cultura *Basarabiei* la începutul secolului XX, și în speță artele plastice, eforturile și stoicismul plasticienilor autohtoni au fost pe de-a dreptul eroice. Propășirea *artelor plastice* a întâlnit obstacole de ordin economic, administrativ și organizațional. Artiștii, puțini la număr, desconsiderați și marginalizați, plasați la periferiile circuitului artistic european, totuși, au reușit să pună bazele unei școli naționale de artă, și să altoiască încet, dar sigur, gustul pentru operele grafice.

Astfel reușitele obținute în domeniul *peisajului* grafic de plasticieni precum P. Piscariov, P. Șillingovski, V. Ocușco, L. Sobolevschi, A. Climașevschi, V. Blinov, E. Barlo, V. Doncev și A. Cudinoff au conotații și ecouri mult mai însemnate pentru evoluția și parcursul artei naționale decât par la prima vedere.

În acest context este și mai uimitoare varietatea tehnicilor abordate, practic în premieră, în arta laică, apare *acvaforte*, *acvatinta*, *linogravura* color ș.a. Un moment relevant prezintă și spectrul variat al subgenurilor prezente. Astfel, observăm dezvoltarea *peisajului* arhitectural, *peisajului* rural, *peisajului* riveran, *peisajului* de grădină, *peisajului* montan și marină.

Popularitatea *peisajului* în domeniul picturii și *graficii de șevalet*, oferă acestui gen un statut forte în cadrul *artelor plastice* moderne din *Basarabia*. Varietatea stilurilor, tehnicilor și diversitatea subiectului abordat îi imprimă un caracter inedit local, apt de a reflecta specificul istoric de formare și consolidare a școlii naționale de pictură.

### Referințe bibliografice

1. BRIGALDA-BARBAS, E. *Pavel Șillingovski*. Chișinău: Editura ARC, 2004.
2. VIDA, G. *Nina Arbore*. Chișinău: Editura ARC, 2010.
3. *Repertoriul graficii românești din secolul al XX-lea*. Vol. I. A-C. București, 1978.
4. *Salonul Oficial. Desen, Gravură 1934*. București: Imprimeria Națională, 1934.
5. STAVILĂ, T. *Auguste Baillayre*. Chișinău: Editura ARC, 2004.
6. *Salonul oficial de toamnă. Desen, gravură, afiș. 1942*. București: Editura Imprimeria Națională, 1942.
7. PELIN, M. *Deceniul prăbușirilor (1940-1950)*. București: Editura Compania, 2005.

## IMAGINEA ARTISTICĂ ÎN DIVERSE ABORDĂRI ISTORIOGRAFICE ȘI TEORETICE

### FINE ART IMAGE IN DIFFERENT HISTORIOGRAPHICAL AND THEORETICAL APPROACHES

**VICTORIA ROCACIUC,**

conferențiar cercetător, doctor în studiul artelor,  
Academia de Științe a Moldovei

*Articolul este dedicat analizei definițiilor și abordărilor imaginii artistice în aspect plastic. Sub diferite aspecte tema a fost investigată de mai mulți autori, teoreticieni și artiști plastici. Totodată, însă, nu sunt atât de multe investigații separate privind imaginea artistică care ar corespunde cerințelor actuale. Scopul articolului este de a începe o introducere în analiza teoretică și istoriografică a imaginii artistice în lucrările artiștilor plastici moldoveni în contextul universal.*

**Cuvinte-cheie:** operă, artă plastică, imagine artistică, imagine, concept.

*This article is dedicated to the analysis of the definitions and approaches of fine art image. In different aspects it was investigated by a lot of authors which could be artists and theoreticians. But there are not so much separate investigations of this theme corresponding to the contemporary demands. The aim of this article was to make a start the introduction in analysis theoretical research of fine art image in works of Moldavian artists in the universal context.*

**Keywords:** opera, fine art, fine art image, image, concept.

Problema creării și tratării *imaginilor artistice* exista de la începuturile istoriei artelor universale și rămâne actuală până în prezent. Noțiunea de *imagine artistică* destul de frecvent se utilizează în publicații despre arte plastice. Însă mai puțini cercetători au consacrat fenomenului respectiv investigații separate. În multiple aspecte, *imaginea artistică* a fost studiată de Pierre Francastel, Erwin Panofsky, Charles Bouleau, Lionello Venturi, Cennino Cennini, Camilian Demetrescu etc. Aspectele respective în creație sunt reflectate și în lucrările teoretice semnate de artiștii plastici, precum sunt Leonardo da Vinci, Fernand Léger, Paul Klee, Wassily Kandinsky, Kasimir Malevich etc.

În cercetarea respectivă ținem să reflectăm anumite considerațiuni observate de autorul acestui text în cadrul studierii *imaginii artistice* în aspect plastic. Investigația de față va alcătui o introducere în analiza teoretică a *operelor de artă plastică* moldovenească contemporană în contextul universal.

Pe de o parte, *imaginea artistică* este un semnificant (deci mediator materializat între obiectul estetic, *opera*, și receptorul lui) cu valoare estetică, deci obiectualizare într-un material anumit: culoare, sunet, corp material tridimensional (pictură, bronz, lemn, fildeș etc.), a unui elaborat al fanteziei artistice [1, p. 171-172]. „*Imaginea artistică* este constituentul gândirii artistice, așa cum

este *conceptul* constituentul gândirii științifice”, este menționat în Dicționar de estetică generală, publicat în 1972. Însă după anii 1950, odată cu apariția *conceptualismului* în artă, se observă că noțiunea de *concept* la fel este utilizată drept constituent al gândirii artistice.

Totodată, *imaginea artistică* reprezintă unitatea dialectică contradictorie între elementele ei constitutive: cel material și cel ideal. Considerată în această unitate dialectică, *imaginea artistică* nu este un simplu semnal, nu informează numai despre o existență obiectuală, ci semnifică o reacție umană în prezența realității, reacția sensibilității artistice. În acest sens, *imaginea artistică* constituie și unitatea dialectică între general și individual. Prin intermediul existențelor ei materiale, cu caracter de unicat, se înfăptuiește reflectarea în conștiința artistică, a unei relații cu caracter de generalizare între om și realitatea naturală și socială. Spațiul și timpul în care ființează *imaginea artistică* nu sunt spațiul și timpul fizic, uniforme și fără coloratură, ci un spațiu și un timp ideal al artei, altul decât cel obiectiv pe care-l studiază științele. Fantezia artistică dă dreptul la ranversarea, dilatarea sau densificarea timpului, la deformarea spațiului fizic în vederea înfăptuirii unei *imagini artistice* capabile să semnifice trăiri umane. Procedeele de tipul *flash-back*-ului cinematografic sau al perspectivelor picturale, care nu se calchiază după cele ale geometriei descriptive, dau *imaginilor artistice* capacitatea de a căpăta o profunzime semantică specifică, alta decât cea a *conceptelor* științifice. Perspectiva spațială diferă de la o epocă istorică la alta, sau chiar de la un artist la altul, în funcție de spațiul artistic, acela în care se proiectează semnificațiile umane.

Pe de altă parte, din punctul de vedere etimologic, *imaginea artistică* mai înseamnă reprezentare plastică a unui obiect sau a unui tablou din realitate prin mijloace artistice; reprezentare plastică a unei ființe etc. făcută prin fotografiere, prin desen etc.; reflectare artistică a unui obiect, a unui peisaj etc. făcută prin sunete, prin cuvinte, prin culori etc. [2].

*Imaginea artistică* este un produs al imaginației cu valoare estetică. *Imaginile artistice* pot fi: vizuale, auditive, tactile (la pipăire), olfactive, gustative, dinamice, chinestezice (senzație ce mișcă omul), cromatice etc.

*Imagologia* este o ramură a sociopsihologiei care cercetează sistematic reprezentările pe care le au popoarele sau clasele sociale despre ele însele [3, p. 475]. Aceasta ține de dialectica realului și a *imaginarului*.

Totodată, adjectivul *imagistic* (imagistică, imagistici) se utilizează privitor la imagini, de imagini, cu imagini. Iar la nivel substantivat înseamnă gen de poezie sau de proză în care predomină imaginile; sau semnifică ansamblul de *imagini* care există în asemenea creații.

Din aceste perspective am putea studia și anumite aspecte de dezvoltare a artelor și *imaginilor artistice*. Astfel, Fernand Léger considera că obiectul în pictura trebuie să devină *personajul principal* și să detroneze subiectul. El a observat că astfel personajul, figura, corpul uman pot deveni obiecte și pot conferi o libertate considerabilă artistului modern, care va fi capabil să folosească legea contrastelor. O trăsătură similară Fernand Léger a văzut și la Giotto, care, cu un simțământ decorativ, opunea personajele sale unor arhitecturi, iar în limbaj abstract, „Răpirea Sabelor” de Poussin, pentru el reprezintă o „bătălie a dreptelor și curbilor”. Totodată, în ultimele tablouri ale lui Fernand Léger, unde sunt chipuri legate de subiecte (seria „Les constructeurs”, 1950 sau „Les Loisirs”, 1948/1949, portrete etc.), se poate observa că figura umană, ca și cum ar avea tendința de a deveni un obiect major [4, p. 3-214]. Am putea să afirmăm că aceasta a caracterizat arta plastică din perioada modernismului.

În diverse perioade istorice atenție deosebită se atrăgea și dezvoltării coloritului sau culorii în imagini, evoluției compozițiilor etc., care diferă de la un autor la altul și, de asemenea, ocupa locuri importante în concepțiile artiștilor și teoreticienilor, și reflectă viziunile lor asupra lumii înconjurătoare. Astfel, în concepția lui Pierre Francastel, *operele* picturii erau definite ca *sisteme de semne* care pot fi cercetate prin metode riguroase, atrăgându-se atenția asupra faptului că nu anecdotică subiectului contează, cât mecanismul individual care l-a făcut lizibil și eficace. În privința imaginii

artistice Francastel considera: „Artistul ia valori din mediul ambiant. El le traduce, le transpune, le dă corp. Factura depinde de artist, semnificația de societatea care l-a format și instruit”. Problema obiectului figurativ și problema formei l-au condus spre luarea în considerare a problemei imagini. Drept false erau pentru dânsul teoriile care văd în imagine o copie a realului, fiind evident că asemănarea *operei* figurative cu anumite aspecte selecționate ale realității este produsul artei și nu efectul unui mecanism de transfer, implicând o viziune antropomorfică a naturii. Cu toate acestea, caracteristicile imaginii artistice sunt departe de a fi definite cu precizie. Nu este clar, dacă poate imaginea figurativă să fie confundată cu imaginea mintală sau dacă rolul ei este acela de a face absentul prezent. În acest context apare și problema *imaginarului*. Francastel se întreba: „...oare imaginea figurativă nu este, dimpotrivă, un fel de închipuire, o realitate strict *conceptuală*, distinctă atât de semnele fixate pe suport, cât și de reprezentările mintale ale creatorilor și ale spectatorilor?” [5, p. 159-160].

Orice imagine implică asocierea unui *concept* și a unui semn. Nu este corect să considerăm izolat semnul și *conceptul*. Redusă la semn, imaginea nu semnifică (Francastrel). Și nu există un al treilea termen între semnificant și semnificat.

Există și problema tratării imaginilor la nivel de amintiri sau chiar acelor situate în spirit. De fapt, în imagine se pot vedea combinații de conduite – gesturi – senzorio-motrice și reprezentări. Prin elementele sale, imaginea este un reflex al experienței comune unui anumit număr de indivizi. În concepția lui Francastel, imaginea prin esența ei este și o elaborare, o creație, a unei lumi, nu absolute, cum se spune mereu, ci ireale și în fiecare moment deformabile, suficient de *imaginare* pentru a fi maniabilă și prevăzută, astfel, cu conținuturi foarte variabile, cu singura condiție a respectării unora dintre elementele sale și, mai ales, a schemelor sale de asociere. Trebuie făcută distincția între obiectul figurativ și imagine, între medium și reprezentare. Dialectica percepțului, a realului și *imaginarului* implică noțiunea de *semn-relevu*. Mai există și multiple tratări asupra procedeelelor, mijloacelor și tehnicilor folosite pentru a materializa imaginea născută în spiritul său. Analiza imaginii este însăși reconstruirea schemelor de gândire care au condus pe creator la realizare, în spiritul său, a unui asamblaj nu de semne, ci de elemente extrase, în mod simultan, din amintirile sale, din amintirile altuia, din senzațiile de ordin diferit. Noțiunile de loc, de spațiu, de timp și de cauzalitate capătă astfel sensuri noi.

*Imaginea artistică* mai este tratată și drept categoria generală a creației artistice: forma proprie artelor de reflectare, de tratare și însușire a vieții prin crearea obiectelor de influență estetică. Prin *imagine artistică* adesea se subînțelege un element sau o parte a întregului, un fragment (detaliu) independent sau care are un conținut independent (spre exemplu, imagini simbolice).

Într-un sens mai general, *imaginea artistică* este un mod de existență a *operei* de artă, analizat din aspectul expresivității, energiei și semnificației expresive. Printre alte categorii estetice aceasta a apărut relativ mai târziu, cu toate că ea poate fi întâlnită în concepțiile lui Aristotel despre *mimesis* – despre imitarea liberă de către artist a vieții în posibilitatea ei de a crea obiecte cu un conținut interior și despre plăcerea estetică (catharsis).

În dezvoltarea lor artele, pornind de la tradiția antică, se apropiau de meșteșug, măiestrie, și astfel la începuturile artelor locul mai important aparținea *artelor plastice*. Atunci în științele estetice se utilizau noțiunile de *canon*, mai apoi de *stil* și *formă*, prin intermediul cărora se producea atitudinea artistului față de material.

Faptul că materialul prelucrat artistic reprezintă ceva ideal, ceva asemănător cu gândul s-a conștientizat doar atunci când pe prim-plan s-au evidențiat artele „spirituale”, literatura și muzica. În estetica hegeliană și post-hegeliană noțiunea de *imagine artistică* a fost utilizată drept produs al gândirii artistice în opoziție cu rezultatele gândirii abstracte, științifice – silogisme, deducția, concluzia, demonstrarea, formula. De atunci aspectul universal al imaginii artistice mereu a fost pus la îndoială.

La nivel de tematică, o atenție deosebită s-a acordat *imaginii artistice* în perioada sovietică (Ельшевская, Г.В. *Модель и образ: Концепции личности в русском и советском живописном портрете*. Москва: Советский художник, 1984; *Образ современника: Советский живописный портрет 1917-1976 /Альбом./* Сост. Зингер Л.С. и др. Москва: Советский художник, 1978; Сопоцинский, И. О. *Образ нашей Родины в советской живописи*. Москва: Издательство Академии художеств СССР, 1963; Ягодковская, А.Т. *От реальности к образу: Духовный мир и предметно-пространственная среда в живописи 60-70-х гг.* Москва: Советский художник, 1985 etc.).

Actualmente tema respectivă îi preocupă pe filosofi [6, p. 25] și cercetătorii contemporani [7, p. 72]. Estetica contemporană analizează teoria *imaginii artistice* drept cea mai progresistă și de perspectivă, care înlesnește descoperirea naturii originale a artefactului.

Pot fi evidențiate diverse aspecte ale imaginii artistice, care demonstrează apartenența ei mai multor sfere de cunoaștere și de existență umană.

În aspect ontologic imaginea este fapt de existență ideală, un fel de obiect schematic, cel care se află în afara substratului material. În aspect semiotic imaginea este un semn, adică mijloc de comunicare în cadrul unei culturi sau mai multor culturi. În aspect gnoseologic imaginea este invenție, ficțiune. Astfel, ea poate fi privită ca ceva relativ, admisibil, ipotetic despre existența căruia nu se poate să afirmăm nici „da”, nici „nu”, ceva nelocalizat concret, care nu se știe dacă a avut loc în realitate, dar care nu este exclus. În aspect estetic imaginea artistică se prezintă drept organism asemănător cu cel viu, care nu are nimic inutil, de prisos, întâmplător și care creează impresia de frumusețe în unitate perfectă și conștientizare finală a tuturor părților și elementelor. Ea reprezintă o existență autonomă a realității artistice, finisată, deci un „organism”. În calitate de „organism” imaginea artistică este autonomă și în calitate de obiect ideal este obiectivă (aidoma unui număr, unei formule), în calitate de admitere este subiectivă, iar în calitate de semn intersubiectivă și comunicativă, realizabilă în formă de „dialog” între autor-artist și destinatar-receptor, și în acest sens nu este nici obiect, nici gând, ci proces bilateral.

Drept rezultat al cercetărilor întreprinse, vom menționa faptul că, în principiu, în sens dialectic tratarea imaginii artistice în diferite aspecte a devenit deja o normă științifică. Este firesc faptul că dezvoltarea istoriei dictează anumite tendințe în vogă care servesc drept bază pentru tratări speciale ale fenomenelor ce se reflectă ideatic, prin imagini artistice, inclusiv. Însă predilecția artistului pentru o tratare mai idealistă sau materialistă, mai filosofică, mai afectivă, realistă, nonconformistă etc., de asemenea, rezidă din specificul individual al sferelor de cunoaștere și de atitudini și norme spirituale ale autorilor de imagini. Democratismul afirmat în cadrul perioadei actuale presupune și o atitudine loială față de diverse și uneori contradictorii aprecieri și tratări ale *operelor* și imaginilor artistice.

În concluzie, putem afirma că, de fapt, toate tratările și definițiile imaginii artistice susmenționate sunt acceptabile pentru studiul iconologic și iconografic, teoretic și istoriografic și pot servi drept metodă de analiză multilaterală a imaginii artistice în cadrul cercetării unei *opere de artă plastică* atât în plan național, cât și universal.

### Referințe bibliografice

1. ACHIM, I. și colectivul de autori. *Dicționar de estetică generală*. București, 1972.
2. <http://www.scribub.com/literatura-romana/IMAGINE-ARTISTICA1451421514.php> [citat la 10 dec. 2014].
3. COTEANU, I.; SECHE, L.; SECHE, M. *Dicționar explicativ al limbii române*. București: Univers enciclopedic, 1998.
4. LEGER, F. *Funcții ale picturii*. București: Meridiane, 1976.
5. FRANCASTEL, P. *Realitatea figurativă*. București: Meridiane, 1972.
6. БРАНСКИЙ, В. П. *Искусство и философия*. Калининград: Янтарный сказ, 1999.
7. БОРЕВ, Ю.Б. *Эстетика: Учебник*. Москва: Высшая школа, 2002.

## CĂMAȘA FEMEIASCĂ CU ALTIȚĂ – BRAND ROMÂNESC

## FEMALE DECORATED SHIRT – ROMANIAN BRAND GARMENT

VARVARA BUZILĂ,

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

*În articol este interpretat decorul cămășii românești pentru femei. În contextul strategiilor identitare această piesă este cea mai reprezentativă din perspectivă tehnică, artistică și mitologică, are și cea mai mare arie de răspândire. Datorită acestui sincretism tehnico-artistic, semantic și funcțional cămașa este foarte populară în spațiul cultural românesc și pe mapamond. Ea a suscitât interesul multor artiști plastici cunoscuți, este preferată de actrițe de film turnate de marile studiouri, este purtată și de top-modele în vogă, fiind un trend al renumitelor case de modă. Ea tinde să devină un brand al românilor.*

**Cuvinte-cheie:** cămașă românească, simbolism celest, simbolism terestru, lumea subpământeană, modelul cosmogonic al lumii.

*The paper interprets the tripartite decor of the sleeve of the Romanian female shirt. In the context of identity strategies, this sample is the most representative one from a technical, artistic or mythological perspective. It also has the greatest area of spreading. Due to this syncretism, technical and artistic, semantic and functional, the shirt becomes very popular in the Romanian cultural area, as well as all over the world. It has drawn the interest of many well-known artists, is worn by actresses in movies produced in great studios, likewise by outstanding top models, being a trend of famous fashion houses. It tends to be a brand of Romanians.*

**Keywords:** Romanian female shirt, sky symbolism, terrestrial symbolism, underground world, cosmogonic model of the world.

### 1. Preliminarii

În ultimele decenii, sub impactul unor procese mondiale, dar și în contextul afirmării identității culturale a sporit interesul societății noastre pentru costumul tradițional, dar și pentru anumite piese ale sale, puternic dozate simbolic. Cercetători, cadre didactice, designeri, studenți și meșteri populari focalizează acest domeniu din diferite perspective făcându-l mai accesibil publicului și descoperindu-i aspectele mai puțin cunoscute. A crescut substanțial numărul solicitanților costumului tradițional, între care au ponderea principală interpreții de folclor, membrii ansamblurilor etnofolclorice, concetățenii noștri plecați în afara țării la muncă împreună cu copii lor, personalul care deservește publicul în restaurante sau terase, pedagogii, angajați în sfera culturii etc. Tot mai mulți meșteri populari se specializează în confecționarea costumului tradițional. Și în prezent ca și acum sute de ani în urmă societatea caută modele culturale în care se regăsește experiența artistică de vârf a meșterilor, cele verificate de experiența estetică a multor generații. După suficiente încercări mai mult sau mai puțin reușite de a reactualiza modelele reprezentative ale costumului nostru popular, societatea continuă să caute sursele autentice ale costumului, exemplele ce exprimă specificul local. După mai bine de treizeci de ani de promovare consecventă a tradiției costumului autentic, pentru a scoate din uz costumele scenice, expresie a deformărilor regretabile, în prezent se face distincția dintre aceste două tipuri de costume și tot mai des sunt solicitate costumele populare adecvate unei tradiții. Această căutare a valorilor autentice impune cercetării noi obiective privind reconsiderarea domeniului, abordarea problematicei care ar face mai relevant universul costumului tradițional și proiectarea cercetărilor ulterioare, de mai mare complexitate și profunzime.

Pentru a aprofunda studierea domeniului am considerat util să abordăm doar o singură piesă a costumului femeiesc – *cămașa femeiască încrețită la gât ori cămașa cu altiță*. Rezervăm, în acest mod, mai mult spațiu de analiză pentru piesa cunoscută în sfera specialiștilor drept *cămașă românească, cămașă valahă, cămașă carpatină*. Este cămașa care concentrează cel mai mult identitatea noastră culturală. I se mai spune *cămașa cu altiță* sau *ie*. Prestigiul acestei piese este general recunoscut în lume. Cunoscutul pictor francez Henri Matisse a surprins-o în mai multe lucrări, cea mai cunoscută fiind numită *La blouse roumaine*. Ia românească a fost purtată de actrițe celebre în diferite filme, a căror listă nu o vom da aici din lipsă e spațiu. Au demonstrat-o cu multă mândrie la prestigioase prezentări de modă Camilla Belle, Kim Young-Sung, Adele, Carolina Herrera, Rosie Hntington



Whiteley, fiind produse ale caselor de modă Chanel, Jean Paul Gaultier, Yves Saint Laurent, Nili Lotan, Johnny Was Clothing etc. (Figurile 1-4). Această popularitate mondială demonstrează că este piesa vestimentară cu cel mai înalt prestigiu și cel mai mare impact cultural. Pentru a înțelege mai bine care este puterea ei de atracție, am decis că este util să studiem vechile tipare ale cămășii, cele ajunse până la noi, ca s-o percepem așa cum a fost gândită, perpetuată și perfecționată în timpurile când cultura tradițională era un sistem unitar. Structurile, sistemele, semnificațiile și modelele ei erau perpetuate prin intermediul tradiției și a sacralității. Cămașa este prima haină care se îmbracă pe corp și în virtutea acestei apropieri s-a conservat mult mai bine ca alte piese îmbrăcate pe deasupra ei și predispuse la asimilarea alterităților.

Literatura de specialitate privind costumul popular românesc, inclusiv cel din Moldova, este destul de bogată și reprezentativă pentru abordările morfologice. Dar foarte puține studii au fost dedicate anumitor piese ale costumului popular, lucru firesc, pentru că sistemul format de costum este bine articulat și se pretează, întâi de toate, de a fi cercetat ca atare. În același timp, dacă acceptăm că întregul costum este un sistem, trebuie să facem pasul al doilea și să recunoaștem că și fiecare piesă a lui este sistemică – reprezintă un subsistem. Din acest considerent, precizăm că este o oportunitate să analizăm semiotic această cămașă, pentru a oferi și alte perspective pentru perceperea ei.

## 2. Constituirea structurilor

Cercetătorii Elena Secoșan și Paul Petrescu au dedicat analizei acestei cămăși un spațiu întins în cunoscuta lor lucrare *Portul popular de sărbătoare din România*, reconstituind evoluția ei de la formele mai simple, arhaice, până la cele mai complexe, devenite cunoscute. Acești autori au identificat prototipurile dacice ale cămășii în portul femeilor dace reprezentate pe metopa monumentului de la Adamclisi și pe Columna lui Traian. Au demonstrat, în baza analizei unor exemple reprezentative, evoluția cămășii din perspectiva croiului și a decorului [1].

Decorul cămășii cu altiță respectă vechi tipare, având la bază o mare varietate de motive ornamentale repetate și alternate cromatic, înscrise în registre ornamentale de tip brâu sau bandă. Predomină cele geometrice, valorificând principalele figuri geometrice redată în diferite ipostaze, relații și compoziții. Sunt impunătoare și grupurile alcătuite de motivele vegetale stilizate, reunind imagini de flori, frunze, ramuri și arbori stilizați etc. Se remarcă, vizibil, motivele zoomorfe, reprezentate de păsări stilizate. Într-un grup aparte se includ motivele greu de atribuit la unul din categoriile nominalizate deja, căpătând, în urma repetării mai puțin fidele a modelelor originale, o formă mai puțin definită. Amplasarea acestor brâie sau benzi ornamentale se face în locuri bine stabilite de către tradiție, încât vin să sublinieze și să pună în valoare principalele linii ale corpului uman. Poziționarea lor pe haină se face fie pe orizontală, fie pe verticală, ținându-se cont de rolul, inclusiv estetic, al fiecărui detaliu decorat, operându-se cu motivele, proporțiile acestora, inclusiv a benzilor, dar și cu posibilitățile artistice oferite de cromatică.

Problemată formulată de noi ca cercetare va dezvolta proiectul început de acești autori premergători în domeniu. În acest scop am studiat mai multe cămăși datând din secolul al XIX-lea și prima jumătate a sec. XX, păstrate în colecțiile muzeelor din Republica Moldova și România, cât și imagini ale acestor piese vestimentare publicate în diferite surse ale vremii ca să putem observa principalele ei trăsături.

Suntem de acord cu acești autori care susțin că prezența altiței este criteriul de bază în clasificarea acestei piese vestimentare. ”Pornind de la croiala inițială a mânecii, compusă din două unități distincte, umărul sau altița, și mâneca propriu-zisă, ornamentația adecvată acestei structuri se grupează în trei elemente principale: „altița”, „încrețul” și „râurile” pe mânecă” [1, p.52]. Pentru a descifra mai ușor semnificațiile fiecărei părți vom apela la lexicul tradițional de desemnare a acestora, el fiind primordial în formarea și perpetuarea semnificațiilor, inclusiv în raport cu imaginile sau obiectele. Partea superioară, care acoperă umărul și ține până la gât este *altița*, sub ea este dispus *încrețul*, *încrețeala*, *încreșitura* sau *creșisorii*, iar partea care începe din zona bicepsilor și ține până la *brățară*, *bentiță* sau

*marginea* de jos a mânecii revine *râurilor*. În felul aceasta mâneca reprezintă o structură tripartită de registre bine organizate și ierarhizate. Este important să elucidăm specificul fiecărui registru din perspectivă compozițională, ornamentală, cromatică și semantică. În acest scop vom pune în valoare câteva detalii foarte importante privind structurarea mânecii, privindu-le diacronic, așa cum au evoluat în timp.

### 3. Semnificațiile structurilor și ansamblurilor decorative

#### A) Alțița

Din punct de vedere constructiv, cele mai vechi piese ale *cămășii încrețite la gât/cămășii cu alțița* ajunse până la noi au mâneca formată din două pânze dreptunghiulare, unite pentru a întregi mărimea necesară. Alțița, fiind situată la umărul purtătoarei, este partea cea mai vizibilă a cămășii. Ea concentra un foarte bogat decor, executat uneori cu diverse materiale, inclusiv cu fire metalice. Înainte de spălarea cămășii alțița era descusută, iar după uscarea hainei era prinsă la loc. Despre acest tip de alțițe („o pereche de alțițe cu sârmă”) se amintește și într-un document din sec. XVII [2, p.710]. La o altă etapă a dezvoltării acestei piese de port alțița a început a fi prinsă nu deasupra, ci chiar de pânza mânecii, formând cu aceasta un tot întreg. Și această *cămașă este cu alțița cusută aparte*, veche și ea, fiind întâlnită pe un areal destul de întins, inclusiv în satele din jurul Camencii, Transnistria. În procesul adaptării alțiței, care era mai îngustă, la lățimea mai mare a mânecii, s-a recurs la încrêțirea alțiței, cu ajutorul unei tehnici străvechi de cusut, care după ce era executată pe fir, conform unor canoane prestabilite, i se trăgeau firele, până când marginea alțiței și cu cea de sus a mânecii se potriveau și erau prinse. Astfel a apărut *încrêțul*, registrul de mijloc al decorului tripartit, pe care îl vom analiza puțin mai încolo.

Așa cum precizăm puțin mai înainte, alțița ocupă partea de la umăr, formând o tăblie dreptunghiulară. Este important să observăm principalele particularități ale acestei tăblii. Laturile ei înguste continuă acest cadru până spre deschizătura gâtului cu mai mari, fără a avea latură lungă de deasupra, ceea ce creează impresia deschiderii ei în partea superioară. Au dreptate Paul Petrescu și Elena Secoșan atunci când susțin argumentat că „Decorul alțiței se supune unor reguli de compoziție, „canoane”, perpetuate din timpuri necunoscute” [1, p.53]. Cusăturile lineare formează inclusiv cadrul mare al alțiței. Acești autori, sunt singurii care au sesizat valoarea de document a alțiței care încorporează „imaginile unor vechi sensuri, astăzi ascunse, sau pierdute în tăcerea de nepătruns a trecutului. Motivele alțiței sunt cele mai elaborate, reprezentând efortul maxim pe care îl depune țărancă în împodobirea cămășii, încorporând în ea nu numai actul material ca atare, ci și o lume de conotații implicând ideile de prestigiu și reprezentare, pe plan social. De aceea, motivul alțiței – considerat sacru – nu se mai repetă în alt loc pe cămașă, după cum de exemplu se repetă cu ușurință „râurile de pe mânecă” pe fețele, sau spatelul cămășii” [1, p.53-54]. Aceste afirmații au o deosebită valoare științifică.

Dicționarele prezintă, cel mai frecvent, lexemul alțița cu sensul de partea superioară a decorului mânecii la cămașa femeiască [3, p.14; 4, p. 14]. Dar cuvântul are și un alt sens de largă circulație în spațiul Moldovei, sens ce se regăsește doar în „Dicționarul dialectal” [5, p.77]. Avem în vedere alțița – simbol mortuar, reprezentat printr-o pânză sau două pânze albe atârinate la streșina casei în care se află un defunct [6, p.109-114]. Conform unor vechi credințe pe această pânză stă sufletul mortului până la înmormântare. Cercetările întreprinse în centrul Basarabiei în perioada interbelică, au nuanțat și mai mult funcția simbolică a alțiței, ea fiind interpretată *ca aripile cu care sufletul zboară în lumea de dincolo* [7, p.172, 8, p.36]. Grație gândirii simbolice, era firesc să fie dezvoltate funcțiile acestei pânze. Ideea alțițelor-aripi apare destul de frecvent în aria studiată. Ambele funcții ale alțiței (de loc pentru odihna sufletului și de aripi cu ajutorul cărora acesta se urcă la cer) au conotații celeste. Spre același simbolism trimite și alțița, partea decorativă superioară a mânecii.

Urmărind această logică, ajungem să înțelegem de ce ornamentica alțiței este atât de bogată. La etapa constituirii structurii decorului ea putea reprezenta însemnele distincte ale purtătoarelor

respectivei cămăși. Apoi sensul acestor reprezentări s-a pierdut, dar structura tripartită a fost perpetuată în virtutea tradiției. Din punct de vedere tematic aceste motive ornamentale tind în mare parte către geometrism, fără a se regăsi în celelalte părți ale cămășii. Dar printre motivele geometrice apar distincte alte câteva grupuri de motive. Cel mai numeros este al păsărilor stilizate, care, conform raportului de parte și întreg, aflat la baza gândirii simbolice, exprimă cel mai clar ideea de spațiu celest (Figurile 5-9). Sunt apropiate ca semnificație și motivele astrilor, cele ce amintesc de diferite modelări ale „S-ului”, stilizat în diferite moduri (numit *calea ocolită*, *cârligul ciobanului*, *zăluțe*). Un alt grup de motive imită cifra opt, având o mică înclinare de la axa verticală. Ultimele două se regăsesc și între formele pâinii de ritual care se coace pentru pomenirea decedaților. Vom generaliza aceste informații prin ideea că altița corespunde nivelului celest al împărțirii lumii în trei registre pe verticală. Numele ei, motivele încorporate trimit către aceste semnificații. Către sfârșitul sec. al XIX-lea altița a suportat schimbări vizibile. Au fost înlocuite materialele vechi de execuție a decorului cu altele noi, s-au pierdut vechile semnificații ale motivelor și registrelor ornamentale.

### B) Încrețul

Sub altiță este situat *încrețul* (*crețișorii*, *încrețeala*), o bandă orizontală, de trei ori mai îngustă decât altița, formată din motive exclusiv geometrice. Încrețul păstrează un vechi tipar decorativ, format din motive predominant romboidale/triunghiulare [9, p.39], iar compoziția ornamentală este organizată după principiul negativ/pozitiv, fără a lăsa spații libere neincluse în structura compozițională. Această bandă ornamentală poate fi recunoscută ușor și în decorul cămășilor femeiești din alte culturi europene, inclusiv a slavilor [10, p.72]. Încrețul ridică suficiente întrebări și va putea fi explicat până la capăt după investigații ulterioare. Privind interpretarea motivelor dominante ale benzii ornamentale trebuie să amintim că pentru noi, ca și pentru ceilalți europeni, rombul ține de simbolismul feminin, fiind înțeles ca matrice a vieții, ca poartă a lumilor subterane [11, p.159-162], dar a reprezentat în cultura Cucuteni pământul însămânțat, gata de rod, iar mai târziu și prescura. Vom preciza că și triunghiul se înscrie în același context semantic, căci rombul constă din două triunghiuri alipite. Astfel că, *încrețul* sau *crețișorii* corespund registrului simbolic al pământului, reprezentat în culturile arhaice prin Zeița-mamă.

Comparând mai multe exemplare de cămăși vechi se observă că *încrețul* este cusut cu ațe de diferite nuanțe ale culorii galbene, cea mai întunecată tinzând către oranj. Deși aceste două registre sunt deferite, există, totuși, un raport clar între rândurile ornamentale care compun *altița* și cel care formează *încrețul*. Acest raport este subordonat întru totul legităților artistice. Atât prin motive, proporții, ritmicitate, alternanță cât și prin cromatică, *încrețul* ne ajută să distingem cât mai clar *altița* de restul cămășii.

### C) Râurile

Râurile sunt situate sub *încreț*, fiind alcătuite din benzi ornamentale mai înguste, mai dinamice, orientate vertical sau pieziș față de *încreț* și *altiță*. În vechile tipare râurile de pe mânecă aveau motive diferite de cele ale *altiței* și *încrețului*, dar asemănătoare cu cele de pe pieptul și spatele cămășii, care tot râuri se numesc. Elementele dominante ale râurilor sunt zigzagate, vălurate, foarte ritmate imitând undele, mersul apei. Tema acestor motive este foarte variată, ea incluzând motive geometrice, cosmomorfe și vegetale. Iar modul de etalare în compoziții este linear, sub formă de benzi diverse ca mărime. *Râurile*, numite și *șănătăie*, *șuvoaie* vin să imagineze partea subterană a pământului, apa fiind elementul care întreține viața tuturor semințelor, rădăcinilor și vietăților din sol. A fost sesizat faptul că acest registru este semnificativ. „Motivele ornamentale ale râurilor concordă în stil cu ornamentația *altiței*, dar sunt diferite de aceasta, ca o dovadă că originea acestora aparține unor epoci și unor concepții diferite” [1, p. 54]. Însă cercetările nu au avansat nici ca analize, nici ca interpretări în măsura în care să le facă suficient de relevante. Pentru studiul nostru este important să precizăm schema în cadrul căreia se înscriu *râurile*. Din perspectiva imaginarului popular ele formează al treilea registru, cel de jos, subpământean *al modelului lumii*.

#### 4. Concluzii

În final vom generaliza că pe mâneca cămășii femeiești/iei, prin cele trei registre: *altița*, *încrețul* și *râurile* sunt reprezentate cele trei părți ale lumii: celestă, terestră și subpământeană. Ele formează o structură cosmică. Prin vechimea sa impresionantă, prin importanța sa majoră în cultură (haină de sărbătoare, de ritual, expresie vizuală a miturilor, credințelor), prin faptul că atinge corpul și este o continuare a lui în spațiu această cămașă se înscrie perfect în *modelul cosmogonic al lumii* sau *tabloul mito-poetic al lumii*, specific culturii românești, înțeles ca un sistem al reprezentărilor corelate cosmogonic și social, și care este reactualizat permanent în cadrul obiceiurilor prin utilizarea obiectelor și gesturilor simbolice, ca expresie rituală a unui sistem coerent de credințe, mai degrabă figurat, decât verbalizat. *Cămașa cu altiță* sau *ia* este un simbol de mare capacitate semiotică. Este marca noastră identitară recunoscută la nivel mondial.

#### Referințe bibliografice

1. SECOȘAN, E.; PETRESCU, P. Portul popular de sărbătoare din România. București: Meridiane, 1984.
2. HAȘDEU, B.P., Etymologicum Magnum Romaniae. Dicționarul limbii istorice și poporane a românilor, I. București, 1998.
3. Dicționarul explicativ al limbii române. București: Editura Academiei Române, 1974.
4. STOICA, G.; PETRESCU, P.; BOCȘE, M. Dicționar de artă populară. București, 1985.
5. Dicționar dialectal, vol. I. Chișinău, 1985, I.
6. BUZILĂ, V. Simboluri ale doliului în Moldova. În: Revista de etnografie, vol.1. Chișinău, 2006, p. 109-114.
7. ARBORE, Z. Basarabia în sec. al XIX-lea. București, 1898.
8. Кишиневские епархиальные ведомости. 1878, nr.2.
9. FORMAGIU, H. -M., Portul popular din România. București, 1974.
10. VULCĂNESCU, R., Caractere înrudite între portul popular român și cel slovac. În: Studii și cercetări de istorie a artei, nr. 2. București, 1962.
11. CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A., Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere, vol. 3. București, 1995.



Fig.1 Henri Matisse, La blouse roumaine, 1940



Fig. 2 Adele în revista Vogue, 2012



Fig. 3 Creația lui Jean-Paul Gaultier



Fig. 4 Creația lui Nili Lotan

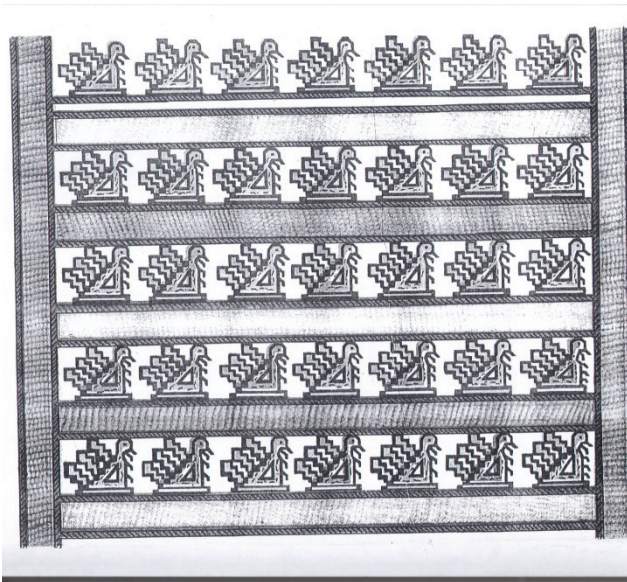


Fig. 5 Altiță cu păsări

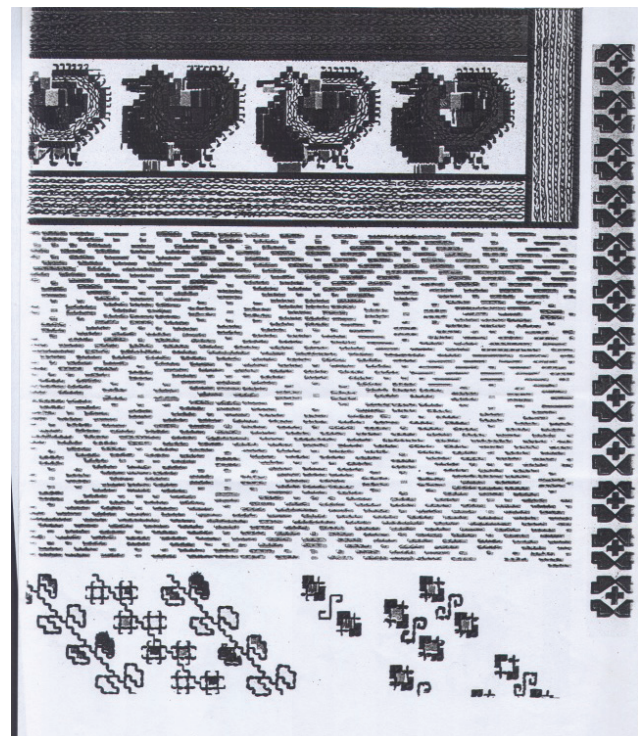


Fig. 6 Fragment de decor tripartit a)



Fig. 7 Fragment de decor tripartit b)



Fig. 8 Ie cu decor tripartit. Patrimoniul Muzeului Național de Etnografie și Istorie Naturală

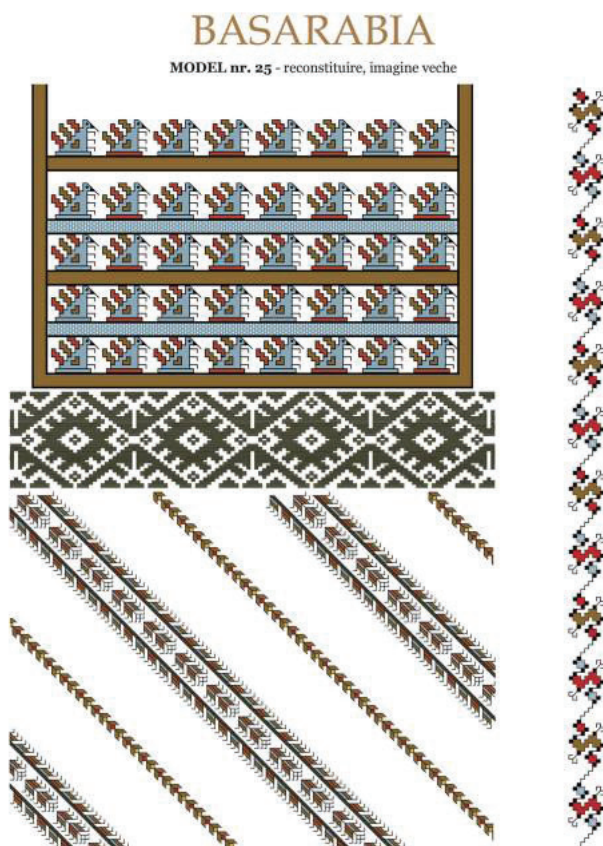


Fig. 9 Model de ie cu decor tripartit. Reconstituire și execuție în material, Ioana Corduneanu, arhitect, București.

## Științe socio-umane

### RAPORTUL CULTURĂ – ȘTIINȚĂ: FACTORI DE EDUCAȚIE PENTRU TINERET

#### THE CORRELATION BETWEEN CULTURE AND SCIENCE: EDUCATION FACTORS FOR THE YOUTH

TATIANA COMENDANT,

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

*Tema abordată în prezenta lucrare corelează exigențele înaintate de societate și concepția contemporană despre menirea universităților. Raportul cultură – știință este explicat de autor prin unghiul de vedere al științelor socio-umane, în special al științei sociologice. În lucrare se fac referințe asupra rolului activ al științei în educație. Este consemnată atribuția importantă a educatorului, ca purtător al mesajului științifico-cultural, în formarea științifico-morală a tineretului.*

**Cuvinte-cheie:** cultură, știință, gândire, educație, morală, educatori, tineret, om.

*The theme discussed in this article correlates the requirements presented by society and the modern conception about the mission of universities.*

*The correlation between culture and science is explained by the author from the point of view of social sciences, especially of the sociological science.*

*In the paper there are some references about the active role of science for the process of education. Emphasis is laid on the educator's important contribution, as bearer of the scientific – cultural message, to the scientific – moral formation of the youth.*

**Keywords:** culture, science, thinking, education, educator, youth, man.

Sistemele *culturale* sunt de o mare diversitate în timp și spațiu în raport de multitudinea grupurilor umane și a modurilor de combinare a elementelor *culturale*. E necesar să putem atinge cunoașterea structurii *culturale*. Includerea *științei* în conceptul de *cultură* mai rămâne și astăzi o problemă controversată.

Unghiul de vedere sociologic explică raportul *cultură-știință* prin raportul societate-*cultură* care este o relație de influență reciprocă, în care, în ultima instanță, starea *culturii* este determinată de legile sistemului social global. „*Cultura* nu poate fi înțeleasă decât ca element al ansamblului vieții sociale. Ea reprezintă o rezultată a schimbului realizat între procesele vieții sociale, în interconținerea lor reciprocă (de acumulare, cunoaștere, reflectare, creație și valorizare)” [1, p. 48].

Există un număr impresionant de definiții pentru conceptul de *cultură*. Aceasta întrucât cuvântul *cultură* are un conținut care variază cu timpul, locul și tipul de societate luat în considerare, implicând astfel o sociologie a *culturii* și apoi, dincolo de aceasta, o dinamică a fenomenului *cultural*.

În ce privește numărul mare de definiții ale conceptului de *cultură*, acesta se justifică prin complexitatea lui, fapt pentru care o simplă definiție exhaustivă nu se poate da, precum și prin deosebirile de conținut ale conceptului de *cultură* pe care le fac autorii acestora.

Prezentăm câteva definiții lapidare: „*Cultura* este ereditate socială a membrilor unei societăți” – Ralph Linton [2, p.154]; „*Cultura* este o totalitate de valori realizate” – Petre Andrei [3, p. 202]; „*Cultura* este un complex care include cunoștințele, credințele, arta, *morală*, legile și toate celelalte dispoziții, atitudini dobândite de om, în calitate de membru al societății” – Edward B. Tylor [4, p. 1]; „*Cultura* este moștenirea, transmisă social și învățată, a obiectelor, cunoștințelor, credințelor, valorilor și speranțelor normative care oferă membrilor unei anumite societăți instrumentele pentru rezolvarea problemelor frecvente” – Norman Goodman [5, p. 471] și altele (se consideră, peste 300). Se poate

spune că *cultura* apare ca principalul produs al *gândirii*, ca un bun, un conținut, un existent în raport cu viața spiritului. Ca produs al *gândirii*, *cultura* reprezintă ceea ce există, *gândirea* – ceea ce se face din ea: *gândirea* este devenirea *culturii*.

De ce un număr așa mare de definiții? Credem că răspunsul se găsește în afirmația lui Petre Andrei (1891-1940) în care se specifică: „Știința și *cultura* sunt democratice prin tendința lor, deoarece adevărurile la care ajung ele nu cunosc deosebiri de rang social sau avere, ele pot și vor să fie împărtășite tuturor; dar ele sunt autocratice prin esența lor, căci nu sunt accesibile decât celor aleși, celor bine înzestrați spiritualmente” [3, p.218].

Civilizația umană servește *omului* în totalitatea sa și înlănește sarcina revelației, creatoare de *cultură* a *omului* deplin. Natura umană este produsul unei anumite *culturi*. Și atunci este clar că relația între *cultură* și ființele *omenești* este reciprocă. Deși noi creăm *cultura*, noi la rândul nostru suntem umanizați de ea. Creșterea civilizației se bazează pe creșterea *culturii* și dacă creșterea *culturii* este proprie, civilizația este de natură istorică. Dar cum *știința* este bazată pe creație pentru revelarea misterului, rezultă, că și *știința* face parte din *cultură*.

„Știința este ultimul pas în dezvoltarea intelectuală a *omului* și ea poate fi privită ca realizarea cea mai înaltă și cea mai caracteristică a *culturii* umane. Ea este un produs foarte târziu și exact, care nu s-a putut dezvolta decât în condiții speciale. Chiar noțiunea de *știință*, în sensul ei specific, nu a existat înaintea perioadei marilor gânditori greci – înaintea pitagoreicilor și atomiștilor, a lui Platon și Aristotel” [6, p. 90]. Iar această noțiune de *știință* părea să fie din nou uitată și eclipsată după antichitate. Ea a fost întreținută de bizantini și arabi, fiind apoi reluată, de la aceștia, și de către occidentali, constituind însăși motorul principal care a declanșat Renașterea și Reforma. În continuare, progresul *științei*, prin creșterea pentru revelarea misterului, a determinat iluminismul și alte fenomene ce au influențat dezvoltarea societății umane.

După această redescoperire, triumful *științei* părea să fie complet și incontestabil. Nu există o altă putere în lumea noastră modernă care să poată să fie comparată cu cea a *gândirii* științifice. Ea este considerată a fi apogeul și desăvârșirea tuturor activităților *omenești*, ultimul capitol din istoria *omeneirii* și subiectul cel mai important al unei filosofii a *omului*.

Putem pune în discuție rezultatele *științei* sau primele ei principii, dar funcția ei generală pare a fi indiscutabilă. *Știința* este aceea care ne dă certitudinea unei lumi statornice. *Științei* îi putem aplica cuvintele rostite de Arhimede: Dați-mi un punct de sprijin și pun universul în mișcare. Parafrazându-l putem spune că, într-un univers în continuă schimbare, *gândirea* științifică fixează punctele de repaus, polii stabili. În limba greacă, chiar termenul „episteme” [7, p. 92] este, din punct de vedere etimologic, derivat dintr-o rădăcină care înseamnă soliditate și stabilitate. Dezvoltarea *științei* duce la un echilibru stabil, la o stabilizare și consolidare a universului percepțiilor și ideilor noastre.

*Omul* a trăit într-o lume obiectivă cu mult înainte de a trăi într-o lume științifică. Încă înainte de a fi aflat apropierea de *știință*, experiența lui nu era doar o masă amorfă de manifestări senzoriale. De aceea, nu se poate preciza corect când a început epoca activității științifice a *omului*, fie ea și empirică. Aproape toate științele naturii au trebuit să treacă printr-un stadiu mitic. În istoria *gândirii* științifice alchimia a precedat chimia, astrologia precede astronomia, etc. Trecerea la cunoașterea științifică se face treptat, într-o lungă perioadă istorică a umanității. Marcarea *științei* moderne apare destul de târziu în activitatea *omului*.

Inteligența *omenească* a depășit astăzi toate limitele posibilului, după ce a trecut, cu două milioane de ani în urmă, prin marcarea unei cunoașteri rudimentar științifice a fenomenelor naturii, bariera care îl desparte de animale, confrății lui pământeni. Atunci a realizat acel „salt calitativ” sau cea „mutație” [8, p. 47-55] care l-a transformat pe *om* în stăpânul planetei și în decursul ultimului secol al mileniului doi creștin să ajungă a se opune numai sieși, ne mai având alt adversar în natură. Natura în sine a fost înlocuită de natura văzută de *om*.

Facultatea de a abstractiza este atributul esențial al *omului* și se poate spune că toate celelalte calități depind de ea. Cu ajutorul capacității de abstractizare a fenomenelor s-a născut arta, religia și, în final, *știința*, adică tot ceea ce se numește *cultură*.



Cucerirea lumii exterioare de civilizația americană, a condus la realizarea a ceea ce se numește societatea de consum și a impus acest mod de viață ca un scop în sine și altor comunități umane, pe cale de realizare de întreaga civilizație occidentală. „Totuși, știința necesită un domeniu mai larg decât acela al agonisirii imediate a lucrurilor materiale [...] Nevoia de știință a omului a fost din start un efort continuu de a realiza ideea de umanitate. Nevoia de cunoaștere reflectă același efort. A servi omenirea ca un întreg a fost idealul științei chiar de la începutul civilizației” [9, p.195].

Progresul material înregistrat în istoria omenirii este evident, indiscutabil. Discutabil este progresul *moral*. Mulți oameni se întreabă, deseori, cum este posibil ca *omul* să facă, evident, salturi atât de mari în ceea ce privește progresul material, iar pe plan *moral* și spiritual să rămână aproape în era peșterilor. Dar progresul *moral* este mai ales la nivel colectiv, determinat de existența unor curente de opinie și a unei legislații adecvate pentru condamnarea celor care încalcă regulile *morale*, nu și la nivel individual, unde ar trebui marcat de un comportament *moral* adecvat, dictat de convingeri proprii.

La slăbirea convingerilor *morale* individuale a intervenit însă și organizarea socială, statală, a omenirii, politica desfășurată de reprezentanții națiunilor din organele de conducere ale acestora. „Dacă sfera științei s-a lărgit treptat până ce a ajuns să includă toate aspectele vieții umanității, atunci este evident că ea nu poate neglija problema *morală*” [9, p.196].

Filosofii și sociologii menționează rolul primordial a lui Socrate în definirea virtuții *morale*. Pentru Socrate, ținta întemeierii conștiinței raționale era aplicarea rațiunii în viața *morală*, subordonarea voinței lumii rațiunii. La Socrate virtutea este însăși rațiunea, virtuțile fiind activități ale rațiunii. În final Socrate susține că virtutea este știință. Socrate este cel dintâi gânditor care dă temelie științifică *moralei*, fiind considerat de savanți întemeietorul *moralei*.

Spiritul *moralei* socratice, bazată pe dictonul „Cunoaște-te pe tine însuși” se referă la posibilitatea de a obține într-o acțiune oarecare încrederea de sine. Această încredere de sine este absolut necesară pentru ca fiecare să-și dirijeze propria sa viață, dar trebuie aplicată corect în viața practică. *Morala* socratică este și mai necesară celor chemați să-i sfătuiască sau să-i conducă pe alții.

Se poate considera că rolul educativ al științei este rezultatul unui scop, tradus în realitate printr-o acțiune care întrece întotdeauna, prin anumite efecte secundare, scopul urmărit. Aceste efecte secundare devin apoi independente pentru noi acțiuni. Scopul fiind caracteristic numai acțiunii umane, se poate deduce simplu că realizarea acestuia este rezultatul activității creatoare, mintale, a *omului*, iar efectele secundare pot fi, într-o mare măsură, de natură spirituală, să creeze satisfacție și noi direcții de acțiune pentru *om*. *Omul* se definește prin spiritualitate, prin viața sa conștientă – viață creatoare de scopuri, el fiind înainte de toate o conștiință și tocmai această activitate creatoare, din domeniul științific, îi amplifică caracteristica de *om*.

La aprecierea rolului activ al științei în educația *morală* trebuie avută în vedere influența deosebită a științei în progresul general al societății umane. Legile descoperite în știință ne ajută, pe baza combinației lor, să devenim creatori ai tehnicii, ai civilizației umane.

Marele *om* de cultură Simion Mehedinți specifică ce înțelege prin educație: „Prin Educație, înțelegem suma tuturor acțiunilor prin care individul este pus în stare să moștenească tot ce este esențial (din tradiția de «civilizație» și de «cultură») a neamului din care face parte, precum și din patrimoniul obștesc al omenirii pentru a dezvolta cât mai complet însușirile sale creatoare, atât spre folosul său personal, cât și al națiunii, fără de care nu poate trăi deplin, după cum un organ nu se poate dezvolta, când îl despartă de corpul în care s-a născut și cu care împreună au crescut” [10, p.224].

Educația se face prin diverse sisteme de învățământ, în școli și universități, însă nu numai așa. Sistemele se modifică, dar interesul universal pentru educație crește, adesea independent de ele. „Învățarea e fără limite! Fie că este vorba de forme componente ale educației, stabilite în mod convențional (învățământul informațional, educațional, formațional, etc.), fie se afirmă individual, ca autoeducație, pregătirea persoanei umane pentru confruntarea ei cu restul universului e direcționată spre unul și același scop: determinarea rațiunii sale de a fi prezent și de a se dezvolta în viitor. Deci a participa și anticipa în mod conștient” [11, p. 72].

De obicei, în învățământ, disciplinele se divid în discipline instructive și educative sau discipline științifice cu rol preponderent instructiv și de *cultură* generală cu rol preponderent educativ.

Cum se poate transforma *știința* în factor de *educație morală*, astfel ca orice disciplină cu caracter științific, de specialitate, să fie instructiv-educativă? Răspunsul este simplu, dar greu de realizat pentru că el depinde de titularii acestor discipline, de purtătorii mesajului *științifico-cultural* transmis celor dornici de instruire.

În reflecțiile lui asupra vieții, Constantin Noica scrie: „Profesor nu e decât cel care te învață să înveți” [12, p. 119]. Adevărații profesori învață treptat, cu dragoste și cu devotament și numai așa pregătesc discipolii săi. Astfel fiind pregătiți, studenții pot privi actualitatea real, în mai de aproape și pot să-și organizeze sistematic ideile despre viață, profesie și lumea înconjurătoare. În așa mod studenții își formează orientarea intelectuală, iubesc adânc neamul în mijlocul căruia s-au născut și trăiesc.

Contribuția procesului didactic la educarea *științifico-morală* a *tineretului* este o problemă complexă. Se observă din însemnările lui Constantin Noica cum o simplă întrebare pusă cum trebuie și când trebuie poate influența, în mare măsură, destinul celui întrebător. În vestita lucrare *Trilogii: Știința – Școala – Viața, cu aplicări la poporul român*, Simion Mehedinți îi consideră pe cei de la catedră, cei care trebuie să asigure procesul instructiv-educativ, în trei categorii: belferi, profesori și *educatori*.

Cuvântul belfer provine din limba idiș și înseamnă „ajutor de învățător sau chiar servitorul școlii ... belferul stă pe treapta cea mai de jos a tagmei însărcinată cu pregătirea *tineretului*, iar belferismul este procedarea cea mai străină de concepțiile pedagogiei moderne” [10, p.140-141].

”Spre deosebire de șaman și de belfer, care se bizuie pe cuvinte și rituri deșarte, profesorul cunoaște exact o ramură a *științei* (sau chiar mai multe) și stăpânește metoda de a comunica cunoștințele sale altora, numai cu ajutorul raționamentului” [10, p. 185].

„Spre deosebire de belfer care crede în puterea vorbeii, și de profesorul bizuit numai pe tăria raționamentului, *educatorul* adaugă și iubirea care duce la fapta deplină. Activitatea *educatorului* depășește nu numai meșteșugul simplist al memorizării verbale (specific belferismului), dar și tehnica raționamentului (preocuparea de bază a profesorului). Prin iubire, *educatorul* devine cea mai înaltă manifestare de energie creatoare în latura învățământului... Pe când belferul rămâne strein (adică, străin - n.n.) de sufletul învățăceilor săi, iar profesorul le împrumută numai lumina rece a ideilor, *educatorul* îi modelează și prin căldura sentimentului dezvoltând la ei personalitatea. Pe calea acesta *educatorul* își împlinește și propria sa personalitate” [10, p. 212].

*Omul* continuă să fie toată viața subiect al procesului educativ. Însă, el este, în același timp, în funcție de scara ierarhică ocupată în societate și un *educator*. De aceea, absolventul de învățământ superior, devenind, prin pregătirea instructivă adecvată, conducători de colective umane, mai mari sau mai mici, au și un rol *educativ moral* deosebit. Ei vor face parte din elita profesiei pe care o vor practica.

Astăzi, învățământul superior ocupă un rol privilegiat în sistemul social, obiectul activității sale fiind *omul* cu înalte calități ale cunoașterii și creației, ale practicării unei profesii și a unei atitudini civice elevate.

Interacțiunea idealului uman al *culturii*, *științei* și idealul *moral* al *educatorului*, savantului, al cercetătorului, ca slujitor al adevărului, implică asimilarea acestora de către studenți.

Rezultă, așadar că transformarea *culturii* și *științei* în factori de *educație* revine celor de la catedră, care trebuie să fie mai mult decât belferi sau simpli profesori – să fie *educatori*.

În încheiere menționez că:

- unghiul de abordare sociologică este absolut necesar pentru a înțelege consecințele impactului *culturii* asupra *științei* și *științei* asupra destinului istoric al *omului*;
- *cultura* este un factor activ al transformării și evoluției sociale, un factor hotărâtor al *educației tineretului*;
- *știința* este un domeniu al subsistemului *culturii*;
- fenomenele nu pot fi explicate decât raportând *știința* la tipurile raporturilor sociale;

- știința se manifestă, cu o putere progresivă, ca factor creator de destin colectiv, ca o forță de producție, ca factor de educație;
- știința este considerată ca fiind forța fundamentală a gândirii și acțiunii omului;
- educația instituțională trebuie să dea studenților „știința de a fi”, adică un mod de a ști să-și trăiască viața;
- adevărații educatori trebuie să devină mediatori culturali și agenți ai schimbării calitative prin dezvoltarea cunoștințelor și creativității intelectuale la discipoli;
- profilul de personalitate a educatorului din școala superioară presupune capacitatea de valorificare a normelor, modelelor și trăirilor socio-culturale și de a le propune ca noi referințe și studenților, ca dimensiuni pasibile să determine formarea științifico-morală a tineretului.

### Referințe bibliografice

1. BONDREA, A. *Sociologia culturii*. București: Ed. Fundației „România de Mâine”, 1993.
2. LINTON, R. *Fundamentul cultural al personalității*. București: Ed. Științifică, 1968.
3. ANDREI, P. *Filosofia valorilor*. Iași: POLIROM, 1997.
4. TYLOR, E.B. *Primitive Culture*. London: See Ed., 1871.
5. GOODMAN, N. *Introducere în sociologie*. București: Ed. LIDER, 1992.
6. VERNANT, J-P. *Mit și gândire în Grecia Antică*. București: Ed. Meridiane, 1995.
7. PETERS, F.E. *Termenii filozofiei grecești*. București, Ed. Humanitas, 1993.
8. BLAGA, L. *Aspecte antropologice*. Cluj-Napoca: Ed. Facla, 1976.
9. PETRESCU, N. *Principiile sociologiei comparate*. Cluj: Editura științifică, 1994.
10. MEHEDINȚI, S. *Trilogii: Știința – Școala – Viața, cu aplicări la poporul român*. București: Editura Cugetarea-Georgescu Delafraș, 1940.
11. COMAN, GH. *Ecologie spirituală*. Iași: Casa de Editură Venus, 2002.
12. NOICA, C. *Carte de înțelepciune*. București: Editura Humanitas, 1993.

## МАССОВАЯ КУЛЬТУРА И СОЦИАЛЬНЫЕ ЦЕННОСТИ МОЛОДЕЖИ: ТЕНДЕНЦИИ ВЗАИМОВЛИЯНИЯ

### CULTURA DE MASĂ ȘI VALORILE SOCIALE ALE TINERETULUI: TENDINȚE ȘI INFLUENȚE RECIPROCE

#### MASS CULTURE AND SOCIAL VALUES OF YOUTH: TENDENCIES OF INTERINFLUENCES

**ВЛАДИМИР БЛАЖКО,**

доктор хабилитат социологии,

главный научный сотрудник,

Институт политических и правовых исследований АНМ

*Глобализация в сфере культуры предполагает свободное перемещение идей, норм, традиций, ценностей, форм социальных отношений, искусства «поверх» границ государств, что приводит к трансформациям национальных культур. В статье анализируются влияние массовой глобализующей культуры на ценностные ориентации молодежи.*

**Ключевые слова:** массовая культура, глобализация, ценности, ценностные ориентации, молодежь.

*Globalizarea în domeniul culturii presupune mișcarea liberă a persoanelor, ideilor, normelor, tradițiilor, valorilor, formelor de relații sociale, artei “în afara” frontierelor dintre țări, fapt care conduce la transformarea culturilor naționale. În articol este analizată influența culturii globalizatoare asupra orientărilor valorice ale tineretului.*

**Cuvinte-cheie:** cultură de masă, globalizare, valori, orientări valorice, tineret.

*Globalization in the area of culture intends free motion of ideas, norms, traditions, values, forms of social relations, art "over" states' frontiers, that leads to transformations of national cultures. In the article there is an analysis of the influence of the mass globalizing culture on the orientation of youth's social values.*

**Keywords:** mass culture, globalization, values, values orientations, youth.

Кризисные этапы в социальном прогрессе, которые переживают многие страны постсоветского пространства, принято называть эволюционными, революционными или просто социальными изменениями. В широком понимании термина, под социальными изменениями понимают переход какого-либо объекта из одного состояния в другое, или новую модификацию социальных отношений и структуры общества. В узком, социологическом представлении, – «социальные изменения – это совокупность многообразных перемен происходящих в обществе, в его социальной структуре, в социальных общностях, группах, институтах, организациях, в социальных статусах и ролях отдельных личностей и групп, в их взаимодействиях между собой и с любыми «структурами компонентами общества» [1, с.240].

Поскольку общество представляет собой целостную относительно устойчивую структуру, то происходящие изменения, в самых различных сферах деятельности, а также в отношениях людей взаимосвязаны друг с другом и в совокупности отражают характеристики общественного прогресса. Важно отметить, что особо значимые преобразования отражаются, прежде всего, в культуре. Ведь она представляет собой «специфический способ организации и развития человеческой деятельности, представленной в продуктах материального и духовного труда, в системе социальных норм и учреждений, в духовных ценностях, в совокупности отношений людей к природе, между собой и к самим себе» [2, с.442]. Культура имеет чрезвычайно важную функцию: сохранять и приумножать социальные и материальные ценности, способствовать духовной безопасности общества, развитию творческого потенциала народа. Именно она определяет уровень развития и формирования той социальной среды, в которой развивается новое поколение. Поэтому исследовать феномен молодежной субкультуры без учета влияния культуры не возможно.

В Молдове развитие социальной среды определяется некоторыми особенностями политико-экономических реформ, в целом. Во-первых, формирование модели современного общества в стране не имеет еще четких и определенных перспектив. Появление разнообразных форм собственности резко дезинтегрировало общество. Общациональная идея консолидации населения пока еще не сформирована. А всеобщий кризис разрушил традиционно устоявшиеся формы отношений в обществе, социальные ожидания различных групп снизил «до безразличия». Во-вторых, в обществе произошла деформация социального опыта старших поколений, процесс обучения молодежи традиционной культуре ослаб. В-третьих, политика государства мало ориентирована на будущее, вложения в развитие «молодежного капитала» пока минимальны. Все это определяет особенности молодежной субкультуры в стране, когда социальная среда «работает» неравномерно, «импульсивным» ритмом, причудливым переплетением нового и старого, в чрезвычайно подвижной и нестабильной действительности. Учитывая ранее написанное, мы бы хотели обратить особое внимание на процесс взаимодействия «личность – среда» или «свобода выбора – самореализация – воля». С одной стороны, общество (среда) «задает» образец необходимой ему личности в виде набора необходимых характеристик и требований предъявляемых к человеку (личности). То есть источником формирования ценностных ориентаций в данной ситуации выступает общественная необходимость. С другой стороны, высокоразвитая личность сама является «социальной необходимостью». А она может стать таковой лишь при обеспечении равенства возможностей в самореализации, свободном развитии человека, на основе собственных интересов, потребностей, ценностей, активного овладения необходимыми качествами, нормами и правилами поведения и т.п.

Сегодня, в условиях, перехода общества к рыночным отношениям, обе стороны этого процесса не имеют четко определенных границ, (требований, запросов, «социального заказа» и т.п.). Процесс формирования ценностных ориентаций молодежи не носит целенаправленный и эффективный характер, он опирается в значительной мере на сохранившиеся традиции нескольких социальных институтов, прежде всего, на семью, учреждения образования, средства массовой информации. Социальная и экономическая неустойчивость в нашем обществе сделала молодежь, как подтверждают социологические опросы, одной из наименее социально-защищенных групп общества. В Молдове в ней насчитывается 35% зарегистрированных безработных, среди мигрантов – более 60%, среди совершивших правонарушения более трети осужденных [3, с.241]. Проблемы физического выживания отодвигают на задний план реализацию потребностей поколения в сфере субкультуры. Причем экономическое положение напрямую влияет на выбор и формы ее проявления. В малых и средних населенных пунктах республики практически нет многообразия молодежных субкультур, т.к. реализовать свои потребности молодежь часто не имеет возможностей.

Мы будем рассматривать молодежь как «суверенное целостное образование внутри господствующей культуры, отличающееся собственным ценностным строем, обычаями, нормами» [4, с.450]. Это значит, что молодежная культура основывается на относительно отличительной, от доминирующей культуры общества, подсистеме ценностей и ценностных ориентаций. Ценностные ориентации в общепризнанном смысле – это важнейшие элементы внутренней структуры личности, закрепленные жизненным опытом индивида, всей совокупностью его переживаний и отграничивающие значимое, существенное для данного человека от незначимого, несущественного. Совокупность сложившихся, устоявшихся ценностных ориентаций образует своего рода ценностное ядро личности, ось сознания, обеспечивающую ее устойчивость, преемственность определенного типа поведения и деятельности, выраженную в направленности потребностей и интересов. В силу этого ценностные ориентации выступают важнейшим фактором, регулирующим, детерминирующим мотивацию деятельности людей. Ценностные ориентации рассматриваются как продукт социализации индивидов. Под этим понятием понимается процесс освоения общественно-политических, нравственных, эстетических идеалов и непреложных нормативных требований, предъявляемых к личности, как к определенной части социальной структуры (члену общества). В социологии ценностные ориентации, по мнению некоторых исследователей, представляют собой «разделяемые личностью социальные ценности, выступающие в качестве целей жизни и основных средств достижения этих целей и в силу этого приобретающие функцию важнейших регуляторов социального поведения индивидов [5, с.575].

Как показывают социологические исследования, в формировании системы ценностных ориентаций, к сожалению, молодежная субкультура испытывает значительное влияние с внутренней стороны – массовой культуры, с внешней – глобализирующей культуры. Массовая культура в социологии рассматривается как общедоступная, отвечающая разнообразным вкусам и запросам людей, рассчитанная на самую широкую аудиторию, обладающая меньшей художественной ценностью, чем другие виды, (элитарная, народная) форма культуры. По большому счету – это рыночная культура, т.к. она преподносит ценности потребительского характера: развлекательность, сентиментальность, натурализм насилия, культ силы и получения наживы, жажду обладания вещами, успех как богатство и т.п. И, как показывают опросы, именно такие ценности легко воспринимаются и усваиваются молодежью. Сложившиеся условия становления подрастающего поколения приводят к политизации, коммерциализации, выхода «из поля моральных оценок» социальных ценностей значительной части молодежи. Социологические исследования, проведенные нами в последние три года, показывают наиболее общие тенденции влияния массовой культуры на молодежь. В экономической сфере, например, значительно снизил-

ся рейтинг – высоких профессиональных знаний и умений (с 54,7% до 34,1%), упал престиж мастера своего дела, хорошего профессионала (49,1% до 30,6%), путь к профессиональному успеху стал определяться через «умение легко приспосабливаться к жизни» (число ответов возросло с 36,5% до 58,5%) и «наличие необходимых знакомств и связей» (с 21,3% до 45%) и т.д. Идеал для развития личности, «быть образованным, духовно-богатым человеком» постоянно теряет престижность (число ответов снизилось с 20,1% до 12,5%) и т.п. [6, с.5] Важно также отметить, что среди проблем, которые беспокоят молодежь, появились ранее не актуализированные: (беспокоят и очень беспокоят) возможность потерять работу (66%), деньги и материальная обеспеченность (76%), карьера, продвижение по службе (77%), жилищные проблемы (56%), материальная зависимость от родителей (59%) и т.д. Менее всего стали беспокоить молодежь проблемы нравственного характера (34%), проблемы религиозного характера (23%), взаимоотношения с родителями и родственниками (36%) и т.д. [6, с.7].

На формирование молодежной системы ценностей значительное влияние оказывает и глобальная культура. Ее влияние начинает определять и отношения молодежи к сегодняшней действительности. В ответах на вопросы стандартизированного интервью респонденты написали: «у нас нет советской наивности», «мы не приемлем коммунистическую уравниловку», «хорошо, что есть свобода выбора как жить». Многие социальные жизненные ориентиры молодежь предпочитает брать из кинофильмов и телепередач. Поэтому в числе «приоритетных целей» респонденты называют: «жизнь полную удовольствий» (76%), «жизнь материально обеспеченную», «жить в кайф» (без особых напряжений), (86%) и т.д. [6, с.6].

Следует отметить, что в наше время порог социального становления поколения повысился. Самостоятельную, независимую активную жизнь молодые люди начинают между 25-30 годами. В Молдове это наиболее активный период создания семей. И именно в это время у «молодых взрослых» в систему ценностей возвращаются традиционные ориентации: «иметь крепкую семью и хороших детей» (86% опрошенных), «быть энергичным, предприимчивым» (62%), «быть уважаемым профессионалом, мастером своего дела» (67%), «образованным духовно-богатым человеком» (48%). Хотя и «рецидивы юности» все же дают о себе знать: достичь всего упорным напряженным трудом согласны лишь 42% респондентов [6, с.8]. Настораживает, что молодежь «весьма терпимо» относится к таким способам реализации жизненных целей, как «торговать оружием, женщинами, наркотиками» (согласны 96%), «стать политическим деятелем и «извлекать из этого личную выгоду» (согласны 56%), «работать за большие деньги, пусть и в «сомнительной фирме» (согласны 90%) и т.д. [6, с.12].

Республика Молдова приняла политический курс на европейскую интеграцию. В Плане действий ЕС – Молдова (2004 г.) определены стратегические цели развития страны, поставлены задачи развития в соответствии с общеевропейскими стандартами социальных практик во всех сферах жизни общества. Какие ценностные ожидания и ориентиры определяет для себя молодежь в реализации этого процесса? Наш социологический опрос показал, что в значительной степени они носят потребительский характер, это «ценности выживания» Молодежь пока не готова создавать евростандарты у себя в стране. Со вступлением в ЕС она ожидает получить дополнительные рабочие места (51%), возможность свободного перемещения (72%), улучшение экономической ситуации в стране (82%). Очень настораживает, что более 86% опрошенных выпускников вузов планируют выехать на работу за рубеж, «в поисках лучшей жизни», «заработать деньги и обеспечить семью» и т.д. [6, с.10].

Интересно, что понятия «богатство» и «материальный достаток» отождествляют более 2/3 опрошенных. Богатство, по их мнению, это «материальное благополучие и хорошо обеспеченная жизнь», «достаток во всем», «широкие материальные возможности для самореализации» и ... «чрезмерный материальный достаток». Итак, «богатство» – это, прежде всего финансовые и материальные условия, достаточные для обретения определенного уровня свободы и разно-

образных путей удовлетворения различных потребностей. И, по мнению опрошенных, именно за таким богатством люди уезжают из страны. Ориентации и цели культурно-духовного развития в это понятие пока не включаются.

«Размытость» политических ориентаций в социальных реформах страны заставляет новое поколение искать ценностные ориентации в образцах вестернизированной глобальной культуры и на ее основе экспериментировать, формировать свой стиль жизни. Отсюда у молодежи появляется аномия, понижение «порога чувствительности» к социальным бедам, нарциссизм, эгоцентризм и т.д. В транзитивном обществе идет сложный процесс создания альтернативной, часто суррогатной системы ценностей, попадающей под влияние далеко не лучших образцов глобальной (вестернизированной, американской) культуры. Защитить молодежь от негативных последствий воздействия такой культуры – значит сохранить будущее своего народа, нации, государства. Молодежь – это та социальная группа, которая в ближайшем будущем станет активным действующим субъектом в различных сферах жизни общества. И от того, как она видит это будущее, на что ориентируется, к чему стремится уже сегодня, зависит эффективность социального прогресса общества.

### Библиографические ссылки

1. *Российская социологическая энциклопедия*. Москва: Норма-Инфра, 1998.
2. *Психология*. Словарь. Москва: Олма-Пресс, 1990.
3. *Статистический ежегодник Департамента статистики и социологических исследований РМ за 2012 г.* Chișinău: ISFER, „Tipografia Centrală”, 2013.
4. ГУРЕВИЧ, П. Субкультура. В: *Культурология XX век*. Словарь. СПб, Университетская Книга, 1997.
5. *Энциклопедический социологический словарь*. Москва: Норма-Инфра, 1995.
6. *Отчеты о социологических исследованиях за 2010-2013 гг.*, а также стандартизированных интервью студентов Молд. ГУ. Опрошено 1200 чел., интервью-100 чел.

## DISTINȚII ȘI INTERFERENȚE DINTRE CULTURĂ ȘI CIVILIZAȚIE

### DISTINCTIONS AND INTERFERENCES BETWEEN CULTURE AND CIVILIZATION

**VIORICA ADEROV,**

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

**LUCIA GALAC,**

lector superior,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

*Autoarele încearcă să surprindă multidimensionalitatea raportului dintre cultură și civilizație. Într-o lume, în plină criză axiologică, elucidarea acestui raport are o deosebită valoare pentru înțelegerea spiritualității secolului nostru. Accentul este pus pe distincția dintre cultură și civilizație în contextul unei atmosfere înăbușitoare de materialism grosolan în care se depreciază toate valorile și idealurile vieții.*

*Inversarea raportului firesc dintre mijloace și scopuri a dus la amplificarea discrepanței și a provocat dezechilibre îngrijorătoare între valorile civilizaționale și cele ale culturii spirituale. Valorile civilizaționale, exagerate astăzi, trebuie readuse în acord cu valorile culturii spirituale și subordonate idealurilor general-umane.*

**Cuvinte-cheie:** cultură, civilizație, valoare, ideal, bunuri, semnificații, fapte, om.

*The autor tries to find the multidimensionality of the relation between culture and civilization. In a world that finds itself in an axiological crisis, the elucidation of this relation is of great value for understanding the spirituality of our country. Emphasis is laid on the distinction between culture and civilization in the context of a crazy atmosphere of rough materialism where all the values and ideals of life are being depreciated.*

*The inversion of the natural relation between the means of doing something and the goals led to the amplification of discrepancy and caused alarming imbalance between the values of civilization and those of spiritual culture. The civilizational values, that are exaggerated at present, should be brought back in accordance with the values of spiritual culture and subordinated to general-human ideals.*

**Keywords:** culture, civilization, value, ideal, goods, significance, deeds, man.

Raportul dintre *cultură* și *civilizație* constituie una dintre temele importante abordate în cadrul științelor culturologice.

Acești doi termeni formează o pereche conceptuală în toate construcțiile teoretice dezvoltate în cadrul teoriei culturii.

De-a lungul timpului *cultura* și *civilizația* au fost privite fie în relațiile de opoziție, fie în relație de unitate, sau ca termeni sinonimi care se referă la această realitate. Astfel termenii de *cultură* și *civilizație* au fost utilizați cu sensuri diferite în spațiul francez și cel german. În Franța *civilizația* era considerată un termen cu o sferă mai amplă. În Germania, dimpotrivă, teoreticienii au acordat *culturii* o sferă mai largă și au văzut în *civilizație* doar componenta materială, tehnică și economică a *culturii*. În SUA termenii au fost utilizași multă vreme cu aceeași semnificație, desemnând în mod global ”modul de viață al unui popor”.

Termenul de *civilizație* a fost construit în epoca modernă prin derivarea lui din cuvintele latine: *civis*, *civitas*, *civilis*, *civilitas*, semnificând calitățile cetățeanului care trăiește într-o cetate-stat, cetățean care se conformează regulilor de conduită în relațiile sociale și publice, și înseamnă totalitatea mijloacelor cu ajutorul cărora *omul* se adaptează mediului (fizic și social), reușind mai mult sau mai puțin să-l supună, să-l transforme, să-l organizeze și să i se integreze. [1, p.27]. În sfera *civilizației* sunt incluse capitole ca: alimentația, locuința, vestimentația, construcțiile publice și mijloacele de comunicare, tehnologia, în general, activitățile economice și administrative, organizarea socială, politică, militară, juridică [2, p.5].

Opera, actul și *omul* de *cultură*, urmăresc satisfacerea nevoilor intelectuale și spirituale, precum și o relație de comunicare a *omului* cu natura și societatea. Astfel că, sferei *culturii* îi aparțin: datinile și obiceiurile, credințele religioase, ornamentele, operele de știință, filosofie, literatură și muzică, arhitectură, sculptură, pictură și artele decorative și aplicate [2, p.6].

Distincția dintre *cultură* și *civilizație* a fost realizată în sec.al XIX-lea, dar consacrarea ei a efectuat-o Osvald Spendler care definește *civilizația* ca fază de decădere a *culturii*. În lucrarea sa *Declinul Occidentului*, Spengler susține că pentru a înțelege adevăratele cauze ale crizei lumii moderne este nevoie de o logică a realității organice [3, p.38]. Conform acestei logici, o *cultură* este guvernată de același destin implacabil care planează asupra oricărui organism: naștere, creștere, maturizare, bătrânețe și moarte, ciclul ireversibil și de neabolit. Pe făgașul unei asemenea evoluții, *cultura* apuseană a alunecat fără putință de întoarcere spre vârsta bătrâneții, fază în care forțele spirituale istovite nu mai pot crea *valori culturale* autentice. *Cultura* se cristalizează în forme stilistice înghețate, se ofilește și se transformă în *civilizație*. În această fază se instalează suveranitatea tehnicii, goana după utilitar, spiritul mercantil și pragmatic, ireligiozitatea, lipsa de *ideal* spiritual, tranzacționarea *valorilor* moral, etc. Spengler a consacrat ideea opoziției dintre *cultură* și *civilizație*, acordând primei noțiuni sensul de configurație spirituală, iar termenului de *civilizație* sensul de domeniu material, utilitar, tehnic. În opinia lui Spengler, *culturile* evoluează în cicluri închise, paralele, fără comunicare între ele, iar *civilizația* ar reprezenta faza de declin a unei *culturi*. Raportul dintre *cultură* și *civilizație* este văzut ca unul de succesiune, nu de simultaneitate [3, p.60].

Această abordare este depășită azi, când majoritatea teoreticienilor critică raportul dintre *cultură* și *civilizație* ca fiind unul de succesiune, totodată ne renunțând la distincția respectivă. Ei examinează *cultura* și *civilizația* ca două componente simultane ale vieții umane, două compartimente diferite prin structură și funcții, dar totodată interdependente. Profesorul universitar G. Georgiu în notele de curs *Filosofia culturii* menționa că teoreticienii Max Weber, Ernst Cassirer, Fernard Braudel, Arnold Toynbee,



Edgar Morin ș.a. stăruiesc asupra necesității și importanței distincției dintre *cultură* și *civilizație*, cu diferențe și nuanțe în funcție de perspectivele abordării [1, p. 42]. Distincția este necesară mai ales în epoca noastră, epocă de mare confuzie culturală, care traversează o profundă criză a *valorilor*.

Acordând prioritate *valorilor civilizației* (economice, politice, juridice, vitale), societățile contemporane au realizat inversarea raportului firesc dintre mijloace și scopuri, au pierdut sensul ideii de progres, din motiv că evoluția lor nu mai e direcționată de scopuri clare, iar viitorul a devenit imprevizibil mai mult ca niciodată. *Valorile instrumentale* au dobândit supremație asupra *valorilor spirituale*. Ne aflăm în fața unei "răsturnări" de proporții istorice, care este pusă pe seama unor trăsături specifice a lumii moderne: supremația acordată *valorilor practice*, intereselor materiale și pasiunilor politice. Au fost abandonate și referințele la *valorile atemporale* și transcendente, cele care au ținut în frâu veacuri de-a rândul instinctele iraționale, și înclinația maselor spre dobândirea *bunurilor materiale*.

Distincția dintre spiritual și temporal, dintre cei care cultivau *valorile non-practice*, gratuite și dezinteresate (adevăr, frumos, bine, dreptate etc.) și cei care urmăresc interese imediate, temporale (succes, profit economic, realizare personală, putere politică), etc. a început la sfârșitul secolului al XIX-lea, când intelectualii s-au angajat masiv în serviciul unor cauze politice, conjuncturale, în loc să-și aștepte, ca înainte, bucuria în cultivarea artei, științei și filosofiei. Cei care aveau funcția de a fixa o tablă ideală de *valori*, de a întreține tensiunea spre un *ideal moral* și de a fi o stavilă în calea "realismului" maselor au ajuns să stimuleze acest "realism" și să organizeze ura și conflictele seculare, prin presă și angajări în disputele momentului" [1, p.96].

Necesitatea distincției dintre *cultură* și *civilizație* s-a dovedit a fi utilă atunci când sunt analizate și descifrate evenimentele și fenomenele lumii contemporane. Distincția ne ajută să evităm judecățile și concluziile eronate. M.Malișu în lucrarea sa *Zece mii de culturi, o singură civilizație* critică teza privind conflictul *civilizațiilor* promovată în lucrarea politologului american Samuel Huntington, considerând că dânsul face o confuzie între *cultură* și *civilizație*. De aici derivă alte concluzii eronate, privind conflictele actualității. Huntington consideră că epoca noastră este una multicivilizațională și utilizează sintagma conflictul *civilizațiilor*, în locul conflictelor *cultural-identitare* și proceselor de integrare regională [4, p.25-26].

Simion Mehedinți, referindu-se la elementele distincte și interferente ale *culturii* și *civilizației*, ne vorbește despre două categorii de *fapte*, unele aparținând *civilizației*, altele *culturii*. Dar ambele derivă din "dublul caracter-material și sufletesc-al muncii". În accepția lui S.Mehedinți și *cultura*, și *civilizația* constituie rezultatul muncii și, dincolo de diferențele structurale și funcționale, se află în raport de simultaneitate și interdependență [5, p.85].

Paralelismul este evident. *Civilizația* se măsoară pe coordonata tehnică, prin numărul, calitatea și originalitatea uneltelor; iar *cultura* se măsoară pe coordonata superioară a creațiunilor psihice, adică prin numărul, calitatea și originalitatea produselor sufletești.

S.Mehedinți ajunge la concluzia conform căreia *cultura* și *civilizația* pot crea evoluții independente, în cazul în care *civilizația* poate fi dezvoltată, iar *cultura* să ajungă în regres, sau în cazul în care o *civilizație* modestă se poate asocia cu o *cultură* bogată. „De aceea, rolul *civilizației* și rolul *culturii* rar coincid. Un grad mare de *civilizație* poate atinge oricine dacă împrumută rezultatele muncii altora. O *cultură* înaltă e însă un fenomen cu mult mai greu de realizat. Ea presupune nu numai muncă bogată și mare bogăție de cugetare, dar și o simțire fină, care se traduce printr-o atitudine etică și estetică la un nivel superior" [5, p.85].

Istoria umanității cunoaște perioade în care decalajul dintre *cultură* și *civilizație* a provocat sincope în evoluția societăților. Dar în nici o altă epocă această discrepanță nu a atins proporții atât de îngrijorătoare. Empirismul și materialismul timpului nostru îngustează enorm lumea *valorilor*, cultivă o atitudine nihilistă pentru adevăr, bine, frumos, contribuind la degradarea *omului* și la relativismul *valorilor culturale*. *Omul* "civilizat" se include din ce în ce mai mult în lupta pentru existența sa materială, iar idealurile lui se află sub incidența dictatului de interese, predominant orientate spre ameliorarea

propriilor condiții de existență. În asemenea situație *omul* își pierde libertatea, iar *idealurile culturii* sunt lipsite de claritate și armonie. Implicarea totală în muncă a *omului* contemporan, devenită normă, conduce la moartea începutului spiritual al acestuia.

Educată din generație în generație în așa mod, o asemenea ființă nu mai depune efort spiritual pentru înnobilarea sa, ci doar pentru distracții, pentru confort și comoditate absolută. Oamenii acestei societăți se distanțează unul de altul tot mai mult. Mărginirea lor devine un obstacol psihologic și pericolul degradării *culturii* crește.

Lucian Blaga în lucrarea sa *Trilogia culturii* afirmă că *omul* nu poate evada din sfera *culturii* fără a înceta să fie *om*. „Exodul din *cultură* ar duce la abolirea umanității ca regn” [6, p.510].

În aceeași lucrare autorul menționează, că prin *cultură*, existența se îmbogățește cu cea mai profundă variantă a sa. „*Cultura* este semnul vizibil, expresia, figura, trupul acestei variante. *Cultura* ține deci mai strâns de definiția *omului* decât conformația sa fizică sau cel puțin tot așa de strâns” [7, p.443].

Subliniind funcția metaforică și revelatoare a *culturii*, ca fiind dimensiuni definitorii ale *omului* sub raport antropologic și istoric, L. Blaga, scoate în evidență relația de opoziție dintre *cultură* și *civilizație*. Pentru Blaga, temeiul distincției îl reprezintă dualitatea existențială a *culturii* și *civilizației*. *Omul* cunoaște două moduri fundamentale de existență: existența în cadrul imediat al lumii reale și existența în orizontul spiritualului. Toate creațiile care îi asigură securitatea și confortul material alcătuiesc ceea ce numim *civilizație*. Iar toate creațiile care îl ajută pe om să se înalțe pe scara omenescului, să dezvăluie misterul și esența lumii alcătuiesc *cultura*. Între aceste două realități, atitudini există o distincție ontologică. „*Cultura* răspunde existenței umane într-un mister și revelație, iar *civilizația* răspunde existenței într-o autoconservare și securitate. Între ele se cascadează, deci, o deosebire profundă de natură ontologică” [7, p.402].

O abordare vastă a cunoscut în ultimul timp teoria politologului american Samuel Huntington. Teorie care a șocat și a scandalizat cercurile științifice contemporane. Huntington ne vorbește despre importanța și rolul *culturii* în modelarea și evoluția lumii contemporane, contrazicând teoriile globalizante și integraționiste. „În ipoteza mea, sursa fundamentală de conflict în noua lume nu va mai fi în principal ideologică sau economică. Marile diviziuni dintre *oameni* și sursa dominantă de conflict vor fi de natură *culturală*. Statele naționale vor rămâne cei mai puternici actori în relațiile naționale, dar principalele conflicte se vor ivi între națiuni și grupuri ale diferitelor *civilizații*. Conflictul *civilizațiilor* va domina politica mondială. Linia de demarcație dintre *civilizații* va fi linia confruntărilor în viitor” [8, p.11].

Tema centrală a lucrării lui Huntington *Ciocnirea civilizațiilor și refacerea ordinii mondiale* o constituie faptul că identitatea *culturală* și *cultura* care, la nivel uzual, sunt identități ale *civilizației*, modelează tendințele de integrare și conflict în lumea contemporană. Pentru prima dată în istorie, politica globală este, în același timp, multipolară și multicivilizațională. Modernizarea, nu este neapărat occidentalizare și nu produce nici o *civilizație* universală. Dânsul consideră că *civilizația* este cea mai largă grupare *culturală* de *oameni* căreia i se pot găsi elemente comune de identitate *culturală*. Pentru Huntington *civilizațiile* sunt totalități durabile istoric, care cuprind state, naționalități, popoare, grupuri religioase, fundamentul pe care se altoiesc *culturile* distincte, dar și elementele comune care le integrează într-o *civilizație* distinctă.

Chiar dacă teoreticienii vorbesc despre confuzia pe care o face Huntington între *cultură* și *civilizație*, importantă este ideea privind renașterea interesului pentru identitățile culturale și civilizaționale, care în accepția autorului va duce la reconfigurarea geopolitică a lumii.

În dezacord cu teoreticienii susținători ai proceselor de modernizare prin occidentalizare Huntington vorbește despre diminuarea importanței pe care a avut-o *civilizația* occidentală până în prezent în afirmarea și dezvoltarea popoarelor non occidentale prin indigenizare. În concluzie Huntington menționează: „În această lume nouă, politica locală este politica etnicității, iar politica globală este politica *civilizațiilor*. Rivalitatea dintre superputeri este înlocuită cu ciocnirea *civilizațiilor*. În lumea posterioară Războiului Rece, *cultura* este o forță ce deopotrivă divide și unifică” [8, p.36].

Dincolo de abordările distincte privind raportul dintre *cultură* și *civilizație*, gândirea socială

din spațiul european abordează dualitatea *cultură – civilizație* ca fiind două componente simultane constitutive ale existenței umane, care pot fi delimitate după criteriul funcției lor predominante simbolice sau instrumentale.

Sunt două tipuri de activități, atitudini, opere și finalități, două dimensiuni ale existenței umane. *Cultura* este orientată spre *ideal, valori, semnificații*, viață spirituală interioară, *civilizația* spre real, *bunuri, fapte*, confort material exterior. Facem referință la distincția clasică, elaborată de T.Vianu, aceea dintre *valori* și *bunuri*, dintre un *ideal* sau o semnificație și suportul lor fizic concret. T.Vianu face o disociere între termenii de *valori* și *bunuri*, care corespunde distincției dintre *cultură* și *civilizație*. *Cultura* presupune crearea a *valorilor*, iar *civilizația* – producerea *bunurilor* în care se întruchipează *valorile* [9, p.158].

În rezultatul cercetării concluzionăm că:

- Între *cultură* și *civilizație* există o distincție funcțională;
- *Civilizația* este realizarea *valorilor culturale* în *bunuri* materiale menite să îmbunătățească condițiile de viață ale *omului*;
- Între *cultură* și *civilizație* trebuie să existe un raport de sinteză, care ar anula ruptura dintre *ideal* și real, *valori* și *bunuri*, semnificații și *fapte*, dintre viața interioară, spirituală și confortul material exterior.
- *Valorile civilizaționale*, exagerate astăzi, trebuie readuse în acord cu *valorile culturii* spirituale și subordonate *idealurilor* general-umane.

#### Referințe bibliografice

1. GEORGIU, G. *Filosofia culturii*. București: SNSPA, 2001.
2. DRÎMBA, O. *Istoria culturii și civilizației*. Vol.I. București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1985.
3. SPENGLER, O. *Declinul Occidentului*, vol. I-II, traducere I. Lascu, Craiova: Beladi, 1996.
4. MALIȚA, M. *Zece mii de culturi, o singură civilizație*. București: Nemira, 1998.
5. MEHEDINȚI, S. *Civilizație și cultură*. București: Trei, 1999.
6. BLAGA, L. Trilogia valorilor. *În: Opere*, vol. 10. București: Minerva, 1987.
7. BLAGA, L. Trilogia valorilor. *În: Opere*, vol. 10. București: Minerva, 1985.
8. HUNGTINTON, S. *Ciocnirea civilizațiilor și refacerea ordinii mondiale*. București: Antet, 1998.
9. VIANU, T. *Opere*, vol.VIII. București: Minerva, 1979.

## ОСОБЕННОСТИ ЭПАТАЖА КАК ЭСТЕТИЧЕСКОГО ЯВЛЕНИЯ В ИСКУССТВЕ

EPATAREA ȘI PARTICULARITĂȚILE EI CA FENOMEN ESTETIC ÎN ARTĂ

THE PECULIARITIES OF EPATAGE AS AN AESTHETIC PHENOMINON IN ART

**ECATERINA IUDINA,**

lector superior,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

**TATIANA COMENDANT,**

conferențiar universitar, doctor în sociologie,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

*В настоящем материале рассматриваются некоторые особенности такого художественно-эстетического явления как эпатаж. Авторы дают краткий анализ возникновения термина, его использование в интеллектуально-художественной среде и семантическую эволюцию. Значительное место отводится осмыслению диалектической сущности эпатажа, как одной из характерных особенностей современного художественного процесса. В статье*

предпринимается попытка, определив характерные особенности эпатажа, выделить его особую роль по сравнению с провокацией, сенсацией, скандалом, с китчем.

**Ключевые слова:** эпатаж, искусство, художник, эстетическое явление, эстетическое сознание, провокация, сенсация, скандал, китч.

*În lucrare sunt examinate unele particularități ale fenomenului artistico-estetic numit epatare. Autorii prezintă o analiză scurtă a originii acestui termen, folosirea lui în mediul artistic și evoluția sa semantică. O atenție deosebită se acordă înțelegerii esenței dialectice a fenomenului epatare, ca una din particularitățile caracteristice ale procesului artistic contemporan. Determinând particularitățile caracteristice ale fenomenului epatare, în articol se face o încercare de a evidenția rolul deosebit al acestui fenomen în comparație cu provocația, senzația, scandalul, kitsch-ul.*

**Cuvinte-cheie:** epatare, artă, fenomen artistic, conștiință estetică, provocație, senzație, scandal, kitsch.

*In this paper there is an analysis of some peculiarities of such an artistic – aesthetic phenomenon as epatage. The authors give a short analysis of the origin of this term, its use in the intellectual – artistic environment and its semantic evolution. Great attention is drawn to understanding the dialectical essence of epatage as one of the characteristic peculiarities of the modern artistic process. Determining the characteristic features of the phenomenon epatage, in the article there is an attempt to bring out its role in comparison with provocation, sensation, scandal, kitsch.*

**Keywords:** epatage, art, artistic, artistic phenomenon, aesthetic consciousness, provocation, sensation, scandal, kitsch.

Художественно-эстетическая жизнь общества находится в постоянном развитии и поиске. Восприятие нового слова в *искусстве* характеризуют сложные процессы, которые могут вызвать первоначально его неприятие, отрицание и враждебность, но затем распространение среди передовой части интеллектуального общества и все более широких его слоёв пока их постоянного присутствия в общественной жизни не становятся, стандартными проявлениями, обыденными и привычными. Те же представители культуры, которые напрямую связаны с ними, проходят путь своеобразной адаптации, который в конечном счете становится нормой в обществе. Одним из таких своеобразных явлений становится *эпатаж*, как *эстетическое явление* в художественной жизни общества.

В данном материале авторы предпринимает попытку определить историко-философские причины возникновения такого явления как *эпатаж* или попытки *художников* своими произведениями создать «прецедент новизны» в *искусстве*. «В отличие от других сфер общественного сознания и деятельности (науки, политики, морали и т.д.) *искусство* удовлетворяет универсальной потребности человека – восприятию окружающей действительности в развитых формах человеческой чувственности. Речь идет о специфически человеческой способности *эстетического* восприятия *явлений*, фактов, событий объективного мира как живого конкретного целого, предполагающей развитое творческое воображение» [1, с. 118].

Термин *эпатаж* возник в интеллектуально – художественной среде. Значительный интерес для ученых представляют причины его появления в современном *искусстве*. Многие отмечают связь его прихода и проявления с модернизмом. Другие исследователи высказывают мысль о проявлении *эпатажа* уже в античной культуре. В искусствознании устоялось мнение, что для классического *искусства* *эпатаж* не характерен.

Обращаясь к истокам термина и появлению его во французском языке, приблизительно в 1830 году, в значении «отколотой ножки рюмки», современный исследователь толкует это значение как нарушение общепринятых правил, выход за рамки приличия этических норм французского общества того периода. Материалы справочных изданий и словарей отмечают появление этого слова в русском языке в 19 веке в значении «поразить – поражать необычным поведением, скандальными выходками, нарушающими общепринятые нормы и правила. Эпатировать публику, зрителя, общество излишней раскованностью» [2, с. 310-311].

Семантическая эволюция термина сказалась на мнении некоторых авторов, рассматривающих *эпатаж* как значимый элемент современного *искусства*. «В авангардном *искусстве* прагматика выходит на первый план. Главным становится действенность *искусства* – оно призвано поразить, растормошить, взбудоражить» – предлагает исследователь М.И. Шапиро [3, с. 5].

Своеобразие *эпатажа*, как психологического состояния художника, рассматривает исследователь Е.А. Роголёва. Автор приходит к мысли, что *эпатаж* для современного художника является сигналом неустойчивого эклективно – неопределенного состояния, спровоцированного отсутствием в его *эстетическом сознании*, так называемой автором «культурной матрицы» возможных вариантов решений, а также самоидентификации творческой личности в современной эстетико – художественной обстановке поликультур [4, с. 38].

Достаточно близкую точку зрения Е.А. Роголёвой позицию занимает С. Даниель, подчеркивая единство жизненной позиции и творчества художника «...авангардное поведение есть...ролевое девиантное поведение [где]...скрыта граница, разделяющая художественно-эстетическое творчество и жизнестроение» [5, с. 43].

Исследователи проводят черту между поведением художника и проявлениями *эстетического сознания* в эпатирующем *искусстве*. Так например, И.В Вовчаренко определяет этот процесс формирования своеобразного сознания художника, используя категорию – эпатажной эстетики [6, 17]. Третьи авторы, как например, А. Флакер заменяют термин *эпатаж* терминами «эстетическая провокация» и «эстетический вызов» [7, с. 96].

Вторая половина 19 века – это значимый период развития в истории человечества, в который не только происходили значительные изменения и открытия как в материальной, так и духовной сфере человечества. Это период когда наука идет семимильными шагами, показывая силу человеческого разума. В это же время *искусство* как бы отказывается и отходит от этого выверенного разумом академического взгляда на мир и в последние десятилетия века вносят в мировидение новое не рациональное, а иррациональное в широком смысле слова *искусство*. В *искусстве*, как бы из глубоких коридоров сознания или даже подсознания, непривычно эпатируя, появляются новые или уже известные образы, но не просто в непривычном, а в вызывающе эпатирующем видении.

В сознании эпатажных художников зрела потребность в новых средствах и методах подачи материала, обретения нового языка *искусства*. Обилие школ и направлений в *искусстве* конца XIX начала XX века дает этому достаточно подтверждений. Философские идеи того времени внесли свою лепту в осмысление понятия *эпатаж* или тех явлений, которые ему приписывались. О диалектической сущности *эпатажа*, как одной из характерных особенностей *эстетического сознания* современного художника, высказались такие философы конца XIX – начала XX века как А.Шопенгауэр и Ф. Ницше.

Особое место в рассмотрении *эпатажа* как своеобразного процесса в формировании *эстетического сознания* художника занимают идеи Альбера Камю, который считал, что *эпатаж* — это проявляющееся в реальности «метафизический бунт» (восстание «человека против своего удела и против всей вселенной»). *Эпатаж*, по мысли писателя, это бесполезный бунт художника, который «замыкается в абсолютном отрицании» [8, с. 52].

*Эпатажу* приписывалась крайняя степень «протестности» и «дерзости». Уже в документе, *Первый Манифест футуризма* (1909), утверждалось: «Пора избавить Италию от всей этой заразы – историков, археологов, антикваров. Слишком долго Италия была свалкой всякого старья. Надо расчистить ее от бесчисленного музейного хлама — он превращает страну в одно огромное кладбище... Для хилых, калек – это еще куда ни шло, будущее-то все равно заказано. А нам все это ни к чему! Мы молоды, сильны, живем в полную силу, мы футуристы!» [9, с. 159].

Теоретик итальянского футуризма Маринетти подчеркивал свое видение нового *искусства* и роли в нем художника – «без наглости нет шедевров», потому «главными элементами нашей поэзии будут храбрость, дерзость и бунт», в ходе реализации которых следует «плевать на алтарь *искусства*», «разрушать музеи, библиотеки, сражаться с морализмом» [9, с. 161]. Матисс, Дерен, Вламинк, входившие в состав группа фовистов, отрицали эстетические каноны и отказывались от принятых моральных норм. Это была трактовка свободы близкая к трактовке Фридриха Ницше.

Широко использовал понятие *эпатаж*, как художественный элемент своего творчества и как стиль поведения *художник* – сюрреалист Сальвадор Дали. В своем *Дневнике одного гения* он часто использует *эпатаж*, рассказывая об особенностях и подробностях жизнедеятельности собственного организма [10].

Давая анализ процессам происходящим в литературе сегодня, российский писатель Виктор Ерофеев в своем произведении *Русские цветы зла*, пишет – «Разрушилась хорошо охранявшаяся в классической литературе стена [...] между агентами жизни и смерти (положительными и отрицательными героями). Каждый может неожиданно и немотивированно стать носителем разрушительного начала; обратное движение затруднено. [...] Красота сменяется выразительными картинами безобразия. Развивается эстетика *эпатажа* и шока, усиливается интерес к „грязному“ слову, мату как детонатору текста. Новая литература колеблется между „черным“ отчаянием и вполне циничным равнодушием. В литературе, некогда пахнувшей полными цветами и сеном, возникают новые запахи — это вонь» [11].

С последним утверждением трудно не согласиться – настолько верно оно передает суть проблемы. Абстрагируясь от фактов проявления *эпатажа* в реальной жизненной ситуации, и подходя к анализу проявления *эпатажа* в *искусстве*, попытаемся вычленить те основные положения, которые отличают его, как элемент *эстетического явления* в *искусстве*.

Некоторые авторы отмечают в *эпатаже* такой элемент, как игра. Более полно мы можем определить этот элемент, как способность зрителя воспринять тот стиль и определенную адресность, в которой *художник* приглашает поучаствовать или привлекает вас к совместному видению и анализу до сих пор невиданного и несколько необычного. Поэтому своеобразное предложение *художника* вместе с ним совершить интеллектуально-художественные действия, нестандартные до сих пор, неизвестные зрителю, погружают его в новую атмосферу – атмосферу игры.

Главное в *эпатаже* – представление *художника* о настоятельной необходимости отразить то или иное явление, которое до сих пор не нашло отражения в *искусстве*. Пример тому пластическая подвижность морской волны и других природных форм в архитектурном мышлении испанского архитектора Антонио Гауди. Основной задачей *художника*, в данный момент, является гармония содержания и формы, воплощенная им в его архитектурных произведениях. Деревья, цветы, морские волны становятся элементами архитектуры, приобретают архитектурную самостоятельность, но по природе своей они гармоничны и неотделимы от видимого и ощущаемого нами мира. В его творчестве оторванности от окружающего мира, нет искусственности. Все гармонично, нераздельно и поэтому не шокирует или скандализует зрителя, а именно эпатирует, предлагая отказаться от прежних архитектурных канонов и принять новое в *искусстве* архитектуры.

В данном срезе актуализируется и условие, способствующее эффективному использованию *эпатажа* – это присутствие целевой аудитории, которая поймет и воспримет *эпатажное* действие. Так в итоге и было воспринято современниками творчество Антонио Гауди, которого еще при жизни почитали как гения. В любом ином случае мы бы имели дело с таким понятием как обычный деструктивный *скандал*.

Здесь необходимо определить, что с понятием *эпатаж* связаны некоторые родственные ему понятия, которые характеризуются терминами – *провокация, сенсация, скандал, китч*.

*Провокацию* и *эпатаж* отличает такая общая черта как локальность. Они, по времени непродолжительны, и отличаются демонстративностью акций. Различия между *провокацией* и *эпатажем* состоят в следующем: *провокация*, которая переводится с английского как вызов, возбуждение, раздражение, нацелена не на само действие, а на его последствия. Действо, при этом, нацелено на обратную связь, отдачу и реакцию со стороны зрителя. Только в этом случае оно может считаться *провокацией*.

*Провокацию* отличает высокая доля агрессии по отношению к аудитории. В сравнении с ней – *эпатаж* инструмент другого порядка, предлагающий принять или не принять источник *эпатажа*. *Эпатаж* – это способ самоидентификации. Значение «обратной связи» при этом не является главной целью.

Для *провокации* характерны бесцеремонность и откровенное попираание общепринятых норм. *Эпатаж* в основном играет на «табуированных» темах, при этом не оскверняя их, не опошляя – он ставит целью изменить к ним отношение. *Эпатаж*, предлагает пересмотреть свое мировоззрение. *Провокация* же, напротив, давит на индивидуума, предлагая ему незамедлительно принять какое-либо решение.

*Сенсация* представляет собой новость, некую новую информацию. «*Сенсация* – сильное, ошеломляющее впечатление от какого-либо события, известия (от лат. *sensus* – чувство, ощущение). Сообщение, производящее такое впечатление» [12, с.77].

Обязательное условие *сенсации* – воздействие на чувственную сторону восприятия. *Эпатаж* же, требует осмысления. *Сенсация* располагает односторонней связью, так как стремится исключительно к воздействию на массы. *Эпатаж* находит своё раскрытие в источнике, который передает свое внутреннее состояние, мироощущение и удовлетворение, тем что аудитория воспринимает его идеи.

*Скандал* часто маскируется под *эпатаж*, но также имеет с ним существенные отличия. *Скандал* характеризуется как явление внезапное и потрясающее. Сёрен Кьеркегор, определял *скандал* как шок [13, с. 39]. *Эпатаж*, в отличие от *скандала*, рассматривается как инструмент связей с общественностью.

*Китч* и его особенности состоят в том, что он подражает высоким художественным образцам, низводя их к банальности и пошлости, содержит заранее подготовленные клише и не вызывает духовных исканий подобно *эпатажу*, упрощая при этом до карикатуры образцы высокой культуры. *Китч* старается опустить их на более низкий уровень сделать не предметом эстетического наслаждения, а предметом потребления. Так, *Сотворение Адама* Микеланджело, помещается на пакете соленых сухариков, а изображение *Мона Лиза* Леонардо да Винчи размещается на упаковочных пакетах иди используются для рекламы женской косметики.

*Эпатаж* – сам является *искусством*. Он нарушает стандарты и стереотипы, подвергает сомнению существующие нормы в *искусстве*, побуждает к поиску новых его форм. *Китч* – это карикатурный популяризатор *искусства*. «Этимология слова *Китч* имеет несколько версий: 1) от немецкого музыкального жаргона начало XX века «*Kitsch*» – по смыслу «халтура», 2) от немецкого «*verkitschen*» – удешевлять, 3) от английского «*for the kitchen*» – для кухни, подразумеваются предметы плохого вкуса, недостойные лучшего употребления. *Китч* – специфическое явление, относящееся к самым нижним пластам массовой культуры; синоним стереотипного псевдоискусства, лишённого художественно-эстетической ценности и перегруженного примитивными, рассчитанными на внешний эффект деталями» [1, с.147]. В отличии от него *эпатаж* созидательно трансформирует сознание, заставляет сомневаться в незыблемости принятых норм и побуждает к поиску других вариантов выражения *искусства* и самосознания художника. Такого рода эффект дает публике тему для серьезных и обстоятельных бесед, споров, высказывания нестандартны точек зрения. Используя *эпатаж*, художник выносит более существенных темы на обсуждение, тем самым, добиваясь более полной, живой и действенной реакции зрителя.

Особенность *эпатажа*, как приема художественного видения, состоит в его индивидуализированности, своего рода авторизованности в эстетическом осмыслении событий и явлений. Если мы обратимся к таким представителям барокко, как Бернини и Караваджо, то можем заметить, что оба художника в своем эстетическом осмыслении религиозных сюжетов вполне последовательно и логично используют *эпатаж*, как преодоление традиционных и незыблемых канонов характерных для *искусства* 17 века.

Эстетическое сознание художников было нацелено донести до зрителя человеческую сущность святых, их земную реальность конкретность, а не отвлеченность и отстраненность образов. Создавая такие произведения, как *Успение девы Марии* Караваджо, *Экстаз святой Терезы* Бернини, художники подчеркивали чувственность, гуманистичность библейских и евангелистских образов, что являлось недопустимым и достаточно *эпатажным* в оценке современников.

Основы этому были заложены еще древними мыслителями и деятелями *искусства*. В изображении богов зритель видел себя – человека. И это было начало пути по совершенствованию его духовной природы. Высшей точкой стали достижения великих мастеров античности, которые и по сей день служат образцами высокого *искусства*.

К сожалению, вслед за этим начался процесс своеобразного сползания вниз. Роль духовного водителя взяла на себя новая религия и церковь. Соответственно этому *искусство* и художественная деятельность человека поменяли свой вектор. Вплоть до эпохи Возрождения происходил процесс утраты достижений античной культуры, которая обожествляла человека, любовалась им как совершенным творением, создавая образцы вызывавших катарсис – духовное очищение.

Целью *эпатажа*, как приема эстетического осмысления художником реальности, явилась настоятельная необходимость сделать религиозные образы близкими понятными человеку, сподвигнуть зрителя воспринимать библейские, евангелистские сюжеты и образы не как что-то мистическое, а как реальность и конкретность. Понятно, что в этих и других работах художников встречается этот созидательный и утверждающий взгляд на человека и *искусство*. *Эпатаж* здесь используется как закономерный и логичный прием.

Создание произведения, в котором проявляется прием *эпатажа*, всегда отмечен своеобразным скачком в мировосприятии художника. И в то же время в *эпатаже* все соразмерно. Он ненавязчив по своей природе и лишь предлагает адресату поразмыслить, самостоятельно сделать определенный выбор. Можно назвать этот процесс «индивидуальным поиском внутренней гармонии», где все представляется взаимосвязанным и взаимно уравновешенным.

В рамках настоящего материала мы можем вычленить *эпатаж* как своеобразный прием *искусстве* и культуре, представляющий собой своеобразный скачок через привычное, размеренное, общепринятое. В заключении работы мы считаем необходимым подчеркнуть следующее:

- *эпатаж* является своеобразным явлением в эстетической среде общества;

- вся история мировой культуры и *искусства* представляет собой длительный процесс, в котором, наряду с постепенностью художественно – эстетических процессов, присутствуют определенные скачки своеобразные «впрыскивания» не только новых идей или образов, но и новых психо-эмоциональных состояний. Эти процессы способствуют организации новых культурных и эстетических целей или задач, на которые ориентируется общество;

- современные исследователи с различных позиций рассматривают *эпатаж* как культурное и эстетическое явление. Однако при всей пестроте оценок и характеристик они сходятся на мысли об уникальности и значимости данного явления, как процесса индивидуального поиска художником новых средств выражения эстетических взглядов, с одной стороны, а с другой – влияния этого поиска на преодоление культурно-эстетических канонов тормозящих развитие художественной жизни.

Таким образом, *эпатаж* выполняет созидательную функцию в культурной и художественной жизни общества. Это определяет его особое место в среде эстетических явлений и *искусства* в целом.

### Библиографические ссылки

1. *Эстетика*: Словарь. Под общ. Ред. А.А. Беляева и др. Москва: ПОЛИТИЗДАТ, 1989.
2. *Универсальный иллюстрированный словарь русского языка в 18 томах*. Москва: Издательство Vector, 2012, т.18, с. 310-311.
3. ШАПИРО, М.И. Что такое авангард? В: *Даугава*, Рига, 1990, № 10, с. 3-6.
4. РОГАЛЁВА, Е. А. Эпатаж в XX веке: теория игры в анализе эпатажа. В: *Вестник Самарского государственного университета. Социология*, 2001, № 3, с. 37-39.



5. ДАНИЭЛЬ, С. Авангард и девиантное поведение. В: *Авангардное поведение*. СПб, 2013. Изд-во Европейского университета. Статьи разных лет, с. 41- 46.
6. ВОВЧАРЕНКО, И. В. Эпатаж как эстетическая характеристика авангарда. В: *Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика*, 2010, №2.
7. ФЛАКЕР, А. Эстетический вызов и эстетическая провокация. В: *Живописная литература и литературная живопись*. Москва, 2008, с. 88-99.
8. КАМЮ, А. *Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство*. Москва: Политиздат, 1990.
9. МАРИНЕТТИ, Т. Ф. Называть вещи своими именами. В: *Первый манифест футуризма*. Про- граммы выступления мастеров западноевропейской литературы. М.: Прогресс, 1986, с.158 -162.
10. ДАЛИ, С. *Дневник одного гения*. <http://www.livelib.ru/book/1000039584>
11. ЕРОФЕЕВ, В. *Русские цветы зла*. [http://royallib.ru/book/erofeev\\_viktor/russkie\\_tsveti\\_zla.html](http://royallib.ru/book/erofeev_viktor/russkie_tsveti_zla.html)
12. *Словарь русского языка*. Том IV, изд. Третье, стереотипное. Москва: «Русский язык», 1988.
13. КБЕРКЕГОР, С. *Болезнь к смерти*. Москва: Академический проект. Серия: Философские технологии, 2012.

## ABSOLVENȚII CATEDREI REGIE AMȚAR ȘI AMPLASAREA LOR ÎN CÂMPUL MUNCII

### GRADUATES OF DIRECTOR DEPARTMENT AND THEIR LOCATION EMPLOYED

IURIE CARAMAN,

conferențiar cercetător AȘM,

doctor în sociologie, cercetător științific coordonator,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

*Articolul reprezintă o fațetă mai rar întâlnită în cercetarea stratificării socioculturale din Republica Moldova – specialiștii responsabili de oferirea produsului cultural, care și este consumul cultural oferit populației din Republica Moldova.*

*Stratificarea culturală presupune studierea consumului cultural al populației, studiază stilul de viață, prestigiul social al consumatorului, abilitatea cunoașterii limbii materne și a limbilor străine. În prezentul articol a fost analizată amplasarea în câmpul muncii a șase grupe de absolvenți ai catedrei Regie a Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Republica Moldova.*

**Cuvinte-cheie:** cultură, absolvenți, catedra Regie, promoție, câmpul muncii.

*This paper is only a facet that is seldom met in the study of social – cultural stratifications in the Republic of Moldova – the specialists responsible for offering the cultural product that is namely the cultural consumption offered to the population from the Republic of Moldova. The stratification of culture presupposes to make a study of the population's cultural consumption, of the style of life, the consumer's social prestige and the ability of speaking the native and foreign languages. The article pointed out the problem of employing six groups of graduates of the Direction Department of the Academy of Music, Theatre and Fine Arts from the Republic of Moldova.*

**Keywords:** culture, graduate, Direction Department, series of graduates, field of activity.

În cadrul unui proiect instituțional al Institutului de Cercetări Juridice și Politice al AȘM [1], am început să lucrez asupra stratificării culturale rurale și urbane din Republica Moldova. Unul din principalii indicatori după care se studiază stratificarea culturală este consumul cultural, în care se ia în calcul preocupările omului în afara orelor de muncă – lecturare, programe TV, activitate artistică, spectacole, activități sportive, hobby și altele [2, p.199-217].

În mare parte, când se vorbește despre consumul cultural, se ia în calcul doar aceea ce omul, individual, consumă pentru întregirea potențialului creator și spiritual al său. Dar nu se vorbește despre acei care oferă aceste servicii culturale – specialiștii, profesioniștii din acest spectru de activitate atât de important pentru societate și fără de care este imposibilă existența nu numai a personalității umane, dar și a vieții sociale. Ne-am pus ca scop să facem o mică analiză a specialiștilor din domeniul *culturii*, și anume, a celei mai controversate activități culturale – a celor din domeniul activității teatrale. Am luat

ca timp de referință perioada anilor 1977 – 2003, care reprezintă ca timp aproximativ trei decenii (26 de ani). Pentru aceasta, am găsit reprezentanți din cele șase grupe de *absolvenți*, luate ca obiecte de studiu și cu ajutorul lor am făcut un tablou general, veridic, chiar dacă și subiectiv al *absolvenților catedrei Regie* a Academiei de Muzică, Teatru și arte Plastice din Republica Moldova. S-a cercetat numărul de studenți înmatriculați și amplasarea *absolvenților* în *câmpul muncii* până în anii '90; devotamentul față de profesia aleasă, abandonul acesteia ori reprofilarea specialistului, după anii '90 și până în zilele noastre.

Prima grupă analizată sunt *absolvenții* catedrei Regie, promoția anului 1977, grupă academică unde au învățat așa nume notorii, precum: Lidia Panfil – Artistă a Poporului din Republica Moldova (actualmente șefa catedrei *Manifestări Teatru-chow și Manifestări publice* la AMTAP), Veta Munteanu-Ghimpu – Maestru în arte din Republica Moldova (actualmente – redactor – crainic la Compania *Tele-radio Moldova*), Svetlana Fotescu-Târțău, doctor în studiul artelor, decan la facultatea *Teatru, Film, Dans* al AMTAP.

**Tabelul 1. Promoția 1977** (informatori Lidia Panfil și Veaceslav Florea)

Nr.	Numele, prenumele	Până în 1990	După 1990
1	Ouș Alexandru	Taximetrist	Taximetrist
2	Chiriac Svetlana	Actriță	Italia
3	Cobzaru Victor	Teatrul Nat „M Eminescu”	Germania
4	Mocanu Larisa	Germania	Germania
5	Munteanu Constantin	Abandonat	-
6	Marian Dumitru	Muzeu	Romania
7	Romandaș Eleonora	Direcția parcurilor Chișinău	Italia
8	Jucov Vitalie	Moldova Film	Taximetrist
9	Țurcanu Galina	S.R.C. Glodeni	S.R.C. Glodeni
10	Țurcanu Maria	S.R.C.Liova	S.R.C. Liova
11	Panfil Lidia	Regizor	Regizor. pedagog AMTAP
12	Soltan Veronica	UTM	Teatrul Naț. „M. Eminescu”
13	VolcovValentina	Actriță	Actriță, Romania
14	MunteanuVeta	Tele-Radio Moldova	Tele-Radio Moldova
15	Fotescu Svetlana	Ministerul Culturii RM	Pedagog AMTAP
16	Florea Veaceslav	Tele-Radio Moldova	Tele-Radio Moldova

După cum ne relatează datele din *Tabelul 1* furnizate de informatori (L. Panfil, V. Florea), în primul an de studii au fost înmatriculate 16 persoane, dintre care au absolvit 15 persoane. În *câmpul muncii*, conform specialității alese, au activat până în anul 1990 zece specialiști, ceea ce în procente ar fi 75% din numărul absolvenților (15). Actualmente activează în domeniul *culturii* opt persoane.

Acest număr de specialiști (8 persoane) ar constitui ceva mai mult de 50% din numărul total de *absolvenți* ai *promoției* anului 1977 de la *catedra Regie*.

Următoarea grupă de *absolvenți*, anul 1978 (*Tabelul 2*) ai *catedrei Regie* poate fi caracterizată din informațiile parvenite de la informatorul grupei – Tatiana Cebotari-Comendant, de unde aflăm că au fost înmatriculați la anul întâi 17 studenți, dintre care au absolvit 14 persoane.

**Tabelul 2. Promoția 1978** (anii de studii 1974-1978)

Nr.	Numele, prenumele	Până la 1990	După 1990
1	Cebotari Tatiana	Cultură, educație	Prorector AMTAP
2	Cercavscaia Olimpia	Secția raională de Cultură, Grigoriopol	Grecia
3	Ciuhrii Tamara	USM, AMTAP	SUA (în domeniu)

4	Danu Iulia	Teatrul Luceafărul	Federația Rusă
5	Pascari Galina	Cultur, educ.	Peste hotare
6	Harjau Tatiana	În cultură	Director Școala Arte, Cojușna
7	Budu Grigore	Șef secție Cultură, Fălești	Șef secție Cultură, Fălești
8	Revenco Alexei	Tele-Radio Moldova, dictator	Tele-Radio Moldova, dictator-prezentator
9	Grinciuc Dumitru	Regizor, Bălți	Regizor, Bălți
10	Dociu Elena	Abandon.	-
11	ArionValentin	Abandon.	-
12	Paiu Ludmila	Abandon.	-
13	Stasieva Olga	In cultură	Reprofilat, învățământ
14	Prohoreancu Vera	Tele Radio Moldova	Tele Radio Moldova
15	Berghii Feodosii	Șef secție cultură	Decedat
16	Gabura Serghei	Incultură	Reprofilat
17	Crudu Ion	Actor	Decedat
Total:			
Înmatriculați - 17; Absolviți - 14; Au activat în domeniu până în 1990 - 14, după 1990 - 9.			

Noutatea pozitivă a acestei *promoții* este că până în anul 1990 în domeniul *culturii* au activat toți *absolvenții*, adică o sută de procente. Actualmente activează în domeniu nouă *absolvenți* ai *promoției* anului 1978, care în procente ar constitui circa 70% din numărul total de *absolvenți* (14). Dintre personalități notorii ai acestei grupe pot fi numiți: Tatiana Cebotari-Comendant, doctor în sociologie, timp de 15 ani este prorector activitate științifică la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Tamara Ciuhrii – Moraru, doctor în filosofie, actualmente activează în SUA, Alexei Revenco, crainic la Tele-Radio Moldova, Dumitru Griuciuc, regizor la Teatrul Național *Vasile Alecsandri* din Bălți, Maestru în Artă.

O altă grupă de *absolvenți* ai *catedrei Regie* este *promoția* anului 1980 (*Tabelul 3*), informatorul căruia este autorul acestui studiu. La anul întâi au fost înmatriculați 21 de studenți, dintre care au absolviți 18. În *câmpul muncii*, conform specialității, au activat până în anul 1990 doar 15 persoane, care în procente constituie circa 80%. Actualmente activează în domeniul *culturii* opt *absolvenți* ai *catedrei Regie*, care în procente ar constitui ceva mai puțin de 50%. Printre cei mai reprezentativi pot fi numiți: Silvia Focșa-Scutaru, doctor în istorie, profesoară la liceul “Nicolae Iorga” din Chișinău și lector la AMTAP, Iurie Caraman, doctor în sociologie, cercetător conferențiar la Academia de Științe a Moldovei, specialist coordonator la AMTAP, Vasile Cașu, actor la Teatrul Național *Satiricus* „*Ion Luca Caragiale*”, Maestru în Arte, Efrosinia Ureche – actriță la *Teatrul Național Vasile Alecsandri* din Bălți.

**Tabelul 3. Absolvenții promoției 1980**

Anii de studii 1976-1980			
Nr.	Numele, prenumele	Până la 1990	După 1990
1	Alici Rodica	Actriță	Reprofilat
2	Alexandrov Boris	Regizor	Decedat
3	Botoroga Eugenia	Regizor TV	Italia
4	Banari Galina	Palatul sindicatelor	Palatul de creație a cop.
5	Bodiu Valerian	Ansamblul „Joc”	Parlamentul RM
6	Bodian Elizaveta	Actriță, t. M. Eminescu	Actriță (România)
7	Buzdugan Valentina	Actriță (Bălți)	Italia
8	Bîrsa Veronica	Abandonat	-
9	Cenușa Mircea	Abandonat	-
10	Cîrciumaru Eugen	Abandonat	-
11	Cașu Vasile	Actor	Actor

12	Caraman Iurie	Director CC, Lector	AMTAP, AȘM
13	Marcu Lidia	Regizor TV	Reprofilare
14	Mîndu Lina	Actriță	Pedagog
15	Melnic Vladimir	Direcția cultură mun.	Școala de arte, Criuleni
16	Mahu Raisa	Biblioteca Națională	Biblioteca Națională
17	Terenti Vladimir	Inginer	Inginer
18	Zaharescu Iulita	Pedagog	Portugalia
19	Ureche Efrosinia	Actriță (Bălți)	Actriță (Bălți)
20	Slonovschi Anatol	UTM	Decedat
21	Focșa Silvia	Profesoară	Profesoară

Următoarea grupă care se înscrie în prezentul studiu este *promoția* anului 1985, informatorii căreia au fost Lucia Galac și Svetlana Spataru. Din informațiile lor, la primul an de studii au fost înmatriculați 17 persoane, care au învățat și absolvit Institutul de Arte *Gavriil Musicescu* în aceeași componență, fără a pierde nici o persoană înmatriculată la primul an de studii 1981.

Analizând datele din *Tabelul 4*, observăm că din cei 17 *absolvenți* s-au încadrat în *câmpul muncii*, conform profesiei obținute ori înrudite, 14 persoane, iar după anii 90 au rămas fideli până azi profesiei alese 10 persoane, care în procente ar constitui ceva mai mult de 60%.

Printre persoanele notorii ale acestei *promoții* am putea menționa pe Lucia Haret-Galac, lector superior la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Vitalie Carauș, directorul Teatrului *Ion Creangă*, Popa Andrei, rectorul Universității pedagogice din Cahul, doctor habilitat, Sandu Vasilache, director la *Moldova-film*, Constantin Stavrat, actor la Teatrul Național *Vasile Alecsandri* din Bălți, Russu Stela, specialist la Direcția Municipală de *Cultură*, interpretă de muzică ușoară și alții ce sunt în lista din tabelul de mai jos.

**Tabelul 4. Promoția 1981** (informatorii Lucia Galac, Svetlana Bevziuc)

Nr.	Numele, Prenumele	Până în 1990	După 1990
1	Babaia Ala	CC Ungheni	CC Ungheni
2	Bevziuc Svetlana	Dir. parc, cult. odihnă	Firmă privată
3	Carauș Vitalie	Actor	Teatrul "I. Creangă"
4	Graur Vasile	Moldova Film	Moldova Film
5	Musteata Sv.	Conf.Sindic.R.M.	Comerț
6	Mardari Ala	Reprofilat	Profesoară
7	Pinzaru Ludmila	CC Ungheni	CC Ungheni
8	Popa Andrei	Actor	Rector Univ. Cahul
9	Grosu Inesa	Realizator TV	Interpretă
10	Gruscean Sofia	Actriță	Actriță
11	Haret Lucia	Lector AMTAP	Lector AMTAP
12	Russu Stela	Dir. Mun. Cultură	Dir. Mun. Cultură
13	Vasilache Alex.	Regizor	Moldova-film
14	Turcan Aurelia	Actriță	Actriță
15	Turcan Ala	CC Taul	Primar
16	Stavrat Constantin	Actor	Actor
17	Zaiat Vasile	Liber cugetător	-

A cincea grupă de *absolvenți* ai *catedrei Regie* din demersul nostru este *promoția* anului 1989, informatorul căreia a fost Elena Tioibaș. După cum vedem din *Tabelul 5*, la primul an de studii au fost înmatriculați 18 studenți, dintre care, mergând printre toate încercările anilor de studenție, au finalizat studiile doar 11 absolvenți ai acestei grupe.

Printre personalitățile notorii ai acestei grupe am putea menționa pe Galina Lazarenco, actualmente actriță la teatrul Centrul de Cultură și Artă *Ginta Latină*, a cărei voce sonoră i-a mângâiat la povestea de

seară pe micuții din țara noastră la televiziunea națională, Elena Tioibaș, cunoscută prin aparițiile ei pe ecranele TV, în cadrul unor suporturi publicitare, actualmente încadrată în activitatea studioului *Moldova-Film*, Igor Cornienco, care este angajatul unui teatru profesionist din orașul Moscova.

**Tabelul 5. Absolvenții promoției 1989 – 1992** (informator Elena Tioibaș)

Nr.	Numele, prenumele	Până în 1990	După 1990
1	Adam Ilie	Reprofilare	Reprofilare
2	Banc Lilia	Actriță	Actriță
3	Ciapă Lidia	Reprofilare	SUA, translator
4	Glicu Dumitru	Tele-Radio Moldova	Tele-Radio Moldova
5	Grigoriu Octavian	abandonat	-
6	Cornienco Igor	Teatru	Moscova
7	Lazarenco Galina	Actriță	Actriță
8	Nazarie Ghenadie	Abandonat	-
9	Nestor Margarita	Abandonat	-
10	Prisacaru Maria	CC Ungheni	CC Ungheni
11	Russu Angela	Actriță	Comerț
12	Tofan Ion	Abandonat	-
13	Tioibaș Elena	Actriță	Moldova Film
14	Tirchea Ludmila	Abandonat	-
15	Turcanu Marina	Abandonat	-
16	Suiu Iurie	Abandonat	-
17	Vatavu Vasile	CC Chișinău	Reprofilat
18	Ungureanu Valerii	Actor	Reprofilat

Și ultima grupă din cadrul acestei cercetări sunt *absolvenții* regizori, conducătorul cărora a fost Lidia Panfil, Artistă a Poporului din Republica Moldova, *promoția* anului 2003. Informatoare a fost Elena Guțu, Artistă Emerită din Republica Moldova. Aceasta este o grupă mai deosebită, prin faptul că a fost selectată de cunoscutul om de *cultură* Lidia Panfil, mai puțini la număr, dar cu mai multe abilități calitative. Conducătorului acestei grupe de studenți, nu numai că a insistat asupra pregătirii lor profesionale, ia format ca specialiști în domeniu, dar le-a insuflat și o mare dragoste și optimism pentru profesia aleasă. Ca rezultat, din cei 12 *absolvenți* ai acestei grupe, 10 specialiști continuă să activeze în diverse activități, care se înscriu în paleta profesională a diplomei de studii obținute.

Faptul că una dintre discipolii acestei grupe – Elena Guțu, într-un timp atât de scurt după absolvirea instituției de profil, s-a învrednicit de titlul onorific de Artistă emerită din Republica Moldova, ne vorbește de la sine despre integritatea, profesionalismul și dăruirea de sine profesiei alese, a dragostei față de arta și *cultura* plaiului mioritic, cu frumosul nume Moldova.

**Tabelul 6. Absolvenții promoției 1995 – 2000** (informator Elena Guțu)

Anii de studii 1995-2000		
1	Elena Guțu	Artist Emerit — lector superior (catedra Regie AMTAP), regizor (Chișinău, Moldova)

2	Vadim Rusu	Actor, regizor (București, România)
3	Sergiu Cristea	Actor (Teatrul s Uliți Roz)
4	Eduard Zănoagă	Organizator (Media Show Group)
5	Ludmila Zănoagă	Regizor (Media Show Group)
6	Olga Cernei	Organizator (Media Show Group)
	Octavian Volcu	Prezentator știri (Radio "Plai"); reporter (Publika TV)
8	Victor Baițoi	Manager (Agenție de Publicitate)
9	Rodica Gămuraru	Regizor de emisie (Moldova 1); specialist principal (Centrul National de Creație Populară)
10	Dorina Ghețu	Manager (Agenție de Publicitate)
11	Natalia Turtă-Gorgos	Antrenor (Unica Shaping)
12	Elena Scutaru	Din 2001 plecată și stabilită în Italia

În rezultatul cercetării date, putem conchide că din cele șase grupe de absolvenți ai *Catedrei de Regie* analizate, cu un număr total de 88 absolvenți, sau implementat în *câmpul muncii* și au activat până în anul 1990 doar 62 de absolvenți. Actualmente din acele șase promoții ( 88 de absolvenți) ai *Catedrei de Regie* activează în domeniul culturii 61 de specialiști.

**În concluzie** am putea spune că după anii '90, timp de treizeci de ani, statul nu a avut o politică constructivă de dezvoltare și reorganizare a edificiilor culturale, îndeosebi ale celor rurale. Unele reforme rău administrate și lipsa finanțelor au dus la distrugerea multora dintre ele. Comparativ cu anul 1990, numărul edificiilor culturale s-a redus cu o treime, de la 1790 la 1231, dintre care astăzi activează doar 476 (37%) și care efectiv și-au pus amprenta pe integrarea absolvenților în *câmpul muncii*.

Lipsa atenției și a grijii din partea puterii de guvernământ din ultimele două decenii față de întreg domeniul culturii din Republica Moldova au afectat întregul sistem cultural. Ca rezultat, o mare parte a specialiștilor din cultura au migrat masiv în alte domenii de activitate sau în alte țări.

În virtutea faptului că instituția de profil, *catedra Regie* altoiesc și educă o bună *cultură* a comunicării, *absolvenții* catedrei date relativ mai ușor își găsesc servicii alternative specialității și se încadrează în *câmpul muncii*.

În momentul când Constituția Republicii Moldova garantează fiecărui om dreptul la studii, mai este nevoie și de garantarea angajării lui în *câmpul muncii*.

### Referințe bibliografice

1. *Evoluția stratificării sociale în condițiile transformării societății și perspectivei de integrare europeană a Republicii Moldova, perioada anilor 2011-2014*. Proiect instituțional al Institutului de Cercetări Juridice și Politice al AȘM (director de proiect dr. V. Mocanu).
2. CARAMAN, Iu. Transformarea spațiului sociocultural și influența lui asupra stratificării societății contemporane. **În:** *Stratificarea socială în condițiile transformării societății din Republica Moldova monografie colectivă*. Chișinău, 2014, p. 199-217.