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

ISSN 2345–1408
Categoria C

STUDIUL ARTELOR ȘI CULTUROLOGIE:
istorie, teorie, practică

Nr. 2 (31), 2017

NOTOGRAF PRIM
Chișinău

Revistă științifică, categoria C

COLEGIUL DE REDACȚIE:

Redactor-șef: Victoria MELNIC, prof. univ., dr. în studiul artelor
Redactor responsabil: Tatiana COMENDANT, conf. univ., dr. în sociologie
Redactor coordonator: Angela ROJNOVEANU, conf. univ., dr. în studiul artelor

Redactor responsabil *Arta muzicală*: Irina CIOBANU-SUHOMLIN, prof. univ., dr. în studiul artelor
Redactor responsabil *Arta teatrală*: Angelina ROȘCA, prof. univ., dr. în studiul artelor
Redactor responsabil *Arte plastice*: Ala STARȚEV, conf. univ., dr. în studiul artelor
Redactor responsabil *Științe socio-umanistice*: Tatiana COMENDANT, conf. univ., dr. în sociologie

MEMBRI:
Viorel MUNTEANU, prof. univ., dr. (Iași, România)
Enio BARTOS, prof. univ., dr. (Iași, România)
Miloš MISTRIK, dr. hab. (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)
Andriej MOSKWIN, conf. univ., dr. hab. (Varșovia, Polonia)
Tatiana BEREZOVICOVA, prof. univ. interimar, dr. în studiul artelor (Chișinău, Republica Moldova)
Rodica AVASILOAIE, lect. univ., director al Bibliotecii AMTAP (Chișinău, Republica Moldova)

Redactori literari:
Galina BUDEANU, membru al Uniunii Artiștilor Plastici din Republica Moldova
Eugenia BANARU, conf. univ.

Asistență computerizată: Angela ROJNOVEANU, conf. univ., dr.
Tehnoredactare: Igor CONDREA

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

Tiraj: 200 ex.

© Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Str. Alexei Mateevici, nr. 111,
Chișinău, MD 2009
E-mail: revista.amtap@gmail.com
Web: revista.amtap.md

ISSN 2345–1408

CUPRINS

Arta muzicală

GALINA COCEAROVA
ПРОБЛЕМА *КОМПОЗИТОР И ФОЛЬКЛОР*: СТИЛЕКОНСТРУКТИВНЫЕ ФАКТОРЫ **8**
THE *COMPOSER AND FOLKLORE* PROBLEM: FACTORS OF STYLISTIC STRUCTURE

NATALIA SVIRIDENKO
MUSIC IN THE MUSEUM (THE 70S-80S OF THE 20TH CENTURY, CHISINAU) **13**
MUZICA ÎN MUZEU (ANII '70-'80 AI SECOLULUI XX, CHIŞINĂU)

SVETLANA MOZGOT, VALERII MOZGOT
MUSICAL SPACE AS A WAY OF REFLECTING PUBLIC RELATIONS **17**
SPAŢIUL MUZICAL CA UN PROCEDEU DE REFLECTARE A RELAŢIILOR PUBLICE

GALINA COCEAROVA
СБОРНИК *CORURI DE CONSTANTIN RUSNAC*: ЕГО СТРУКТУРА И ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ НЕКОТОРЫХ МИНИАТЮР **21**
THE COLLECTION *CORURI BY CONSTANTIN RUSNAC:* ITS STRUCTURE AND GENRE FEATURES OF SOME MINIATURES

IURIE MAHOVICI, TAMARA SAVELIEVA
SERGHEI BESEADÂNSKII – PERSONALITATE MARCANTĂ ÎN ISTORIA FORMĂRII ŞCOLII PIANISTICE AUTOHTONE **28**
SERGHEI BESEADÂNSKII – OUTSTANDING PERSONALITY IN THE HISTORY OF CREATING THE NATIONAL PIANO SCHOOL

СВЕТЛАНА ЦИРКУНОВА, ДМИТРИЙ КАБАКОВ
ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЙ ДИАЛОГ В СОЧИНЕНИИ С. ПЫСЛАРЬ *INCANTATION* ДЛЯ ТЕНОР-САКСОФОНА (ИЛИ БАС-КЛАРНЕТА) И ФОРТЕПИАНО **34**
INSTRUMENTAL DIALOGUE IN THE COMPOSITION *INCANTATION* FOR TENOR-SAXOPHONE (OR BASS-CLARINET) AND PIANO BY S. PÂSLARI

ANNA LAPTEVA
DEVELOPMENT TRENDS OF THE CONCERTO FOR VIOLIN AND ORCHESTRA IN THE EUROPEAN MUSIC AND ITS EVOLUTION IN UKRAINE **41**
CĂILE DE DEZVOLTARE ALE CONCERTULUI PENTRU VIOARĂ ŞI ORCHESTRĂ ÎN MUZICA EUROPEANĂ ŞI EVOLUŢIA SA ÎN UCRAINA

MARGARITA BELÎH
СИМФОНИЯ *LEGENDA BUCIUMULUI* В. ЧОЛАКА: ДРАМАТУРГИЯ ЦИКЛА И ЕЕ ВЛИЯНИЕ НА ПРИЕМЫ РАЗВИТИЯ *QUASI*-ФОЛЬКЛОРНОГО ТЕМАТИЗМА **48**
THE SYMPHONY *THE LEGEND OF THE BUCIUM* BY V. CIOLAC: DRAMATURGY OF THE CYCLE AND ITS INFLUENCE ON THE METHODS OF DEVELOPMING THE *QUASI*-FOLCLORE THEMES

ADELA ANDRONOVICI-RUSU, ANGELA ROJNOVEANU
BAGATELA CA GEN MINIATURAL INSTRUMENTAL ÎN VIZIUNEA COMPOZITORULUI PAVEL RIVILIS **55**
THE BAGATELLE AS AN INSTRUMENTAL MINIATURE GENRE IN THE CONCEPTION OF COMPOSER PAVEL RIVILIS

CONSUELA RADU-ŢAGA
HAIDUCII – TIPOLOGIE DISTINCTIVĂ A DRAMATURGIEI MUZICALE ROMÂNEŞTI **59**
THE OUTLAWS – DISTINCTIVE TYPOLOGY OF ROMANIAN MUSICAL DRAMATURGY

ZINAIDA BOLBOCEANU, SVETLANA BADRAJAN
ASPECTE ALE CERCETĂRII FENOMENULUI DE INTERPRETARE A CREAŢIILOR VOCALE TRADIŢIONALE ÎN CONTEXT SCENIC CONTEMPORAN: *COLINDA* ŞI *DOINA* **64**
ASPECTS IN THE RESEARCH OF THE PHENOMENON RELATED TO PERFORMING TRADITIONAL VOCAL CREATIONS IN THE CONTEMPORARY STAGE CONTEXT: *COLINDA* AND *DOINA*

VALERIA BARBAS
VALORIFICAREA TENDINŢELOR (POST)AVANGARDISTE ÎN *RESPIRAŢIA FLORILOR* DE IULIAN GOGU **68**
VALORISATION TENDENCIES (POST)AVANGARDE IN *RESPIRATION OF FLOWERS* BY IULIAN GOGU

SERGHEI MUŞAT
CAPRICIUL NR. 24 DE NICCOLÓ PAGANINI ÎN VIZIUNEA COMPONISTICĂ A LUI OLEG NEGRUŢA **76**
OLEG NEGRUŢA'S COMPOSITIONAL VISION ON NICCOLÓ PAGANINI'S CAPRICE NO. 24

DUMITRU CALMÎŞ
TENDINŢE NEOCLASICISTE ÎN *SONATA IN C* PENTRU ACORDEON SOLO DE ERNST-LOTHAR VON KNORR **80**
NEOCLASSICAL TRENDS OF THE *SONATA IN C* FOR SOLO ACCORDION BY ERNST-LOTHAR VON KNORR

ANGELA CORJAN
INFLUENŢA LIMBAJULUI JAZZISTIC ASUPRA CÂNTECULUI *TE SALUT, CHIŞINĂU!* DE OLEG NEGRUŢA **90**
JAZZ LANGUAGE INFLUENCE ON THE SONG *TE SALUT, CHIŞINĂU!* BY OLEG NEGRUŢA

НАДЕЖДА КУЗНЕЦОВА
АРХИТЕКТОНИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ КАНТАТЫ *НАШИ ЗОРИ* С. ЛОБЕЛЯ **95**
ARCHITECTONICAL PECULIARITIES OF THE CANTATA *OUR DAWN* BY S. LOBEL

Arta teatrală

ANGELINA ROŞCA
SPECIFICUL ŞI FUNCŢIILE ACTULUI PROVOCATIV **101**
SPECIFICS AND FUNCTIONS OF THE PROVOCATIVE ACT

VIOLETA TIPA
METAMORFOZELE BASMULUI CRENGIAN DIN PERSPPECTIVA TEATRULUI DE PĂPUŞI **105**
METAMORPHOSES OF I.CREANGA`S TALES FROM THE PERSPECTIVE OF THE PUPPET THEATRE

ANGELINA ROŞCA
PERFORMANCE PROVOCATIV, TEATRU PROVOCATIV: INTERACŢIUNE ESTETICĂ **110**
PROVOCATIVE PERFORMANCE, PROVOCATIVE THEATER: AESTHETIC INTERACTION

CONSTANTIN ŞCHIOPU
DEZVOLTAREA COMPETENŢELOR LITERAR-ARTISTICE ALE STUDENŢILOR ÎN PROCESUL RECEPTĂRII LITERATURII **115**
STUDENT'S LITERARY-ARTISTIC COMPETENCES DEVELOPMENT DURING THE LITERATURE RECEPTION PROCESS

MARIANA STARCIUC
***MI(N)ORITY*– DE LA CREAREA TEXTULUI DRAMATIC LA REALIZAREA SPECTACOLULUI** **118**
MI(N)ORITY – FROM THE CREATION OF THE DRAMATIC TEXT TO THE THEATRICAL PRODUCTION

NADEJDA AXIONOVA
XIX МЕЖДУНАРОДНЫЙ ТЕАТРАЛЬНЫЙ ФЕСТИВАЛЬ *ВСТРЕЧИ В РОССИИ* В ЗЕРКАЛЕ КРИТИКИ **125**
THE 19TH INTERNATIONAL THEATER FESTIVAL *MEETINGS IN RUSSIA* UNDER CRITICAL ASPECT

ANGELA BEŢIŞOR
INTERPRETAREA OPERELOR LITERARE ÎN BALET: EPISOADE DIN EXPERIENŢA CREATIVĂ A LUI BORIS EIFMAN **130**
INTERPRETATION OF LITERARY CHARACTERS IN BALLET: EPISODES FROM THE CREATIVE EXPERIENCE OF BORIS EIFMAN

ELEONORA VARNACOVA
SPECTACOLUL *CARMEN TV* ÎN VIZIUNEA LUI RADU POCLITARU **133**
THE PLAY *CARMEN TV* IN RADU POCLITARU`S CONCEPTION

Arte plastice

ANA MARIAN
PORTRETUL CA PARTE COMPONENTĂ A COMPOZIŢIILOR CERAMISTELOR NELLY SAJINA ŞI LUIZA IANTZEN **137**
PORTRAIT AS A COMPONENT PART OF THE COMPOSITIONS OF CERAMISTS NELLY SAJINA AND LOUISE IANTZEN

ION JABINSCHI
IMAGINEA SCĂRII ÎN PICTURA BISERICEASCĂ MEDIEVALĂ DIN MOLDOVA **141**
IMAGE OF STAIRS IN THE MEDIEVAL CHURCH PAINTING FROM MOLDOVA

MARIANA CARP
DIVERSITATEA FORMELOR PLASTICE ÎN CERAMICĂ **148**
DIVERSITY OF PLASTIC FORMS IN CERAMICS

IULIANA BABIN
TEHNOLOGIA ŢESUTULUI TAPISERIEI MODERNE ÎN REPUBLICA MOLDOVA **153**
THE TECHNOLOGY OF WEAVING CONTEMPORARY TAPESTRY IN THE REPUBLIC OF MOLDOVA

Ştiinţe socio-umanistice

TATIANA COMENDANT, IURIE CARAMAN
RELAŢIILE INTERETNICE ÎN CONTEXTUL SOCIOCULTURAL DIN REPUBLICA MOLDOVA **159**
INTERETHNIC RELATIONS IN THE SOCIO-CULTURAL CONTEXT OF THE REPUBLIC OF MOLDOVA

LUDMILA LAZĂR
CULTURA EUROPEANĂ: O REEVALUARE A IDENTITĂŢII **167**
EUROPEAN CULTURE: A REASSESSMENT OF THE IDENTITY

MARINELA RUSU
METAMORFOZELE STIMEI DE SINE ÎNTR-O SOCIETATE INSTABILĂ ECONOMIC **172**
METAMORPHOSIS OF SELF-ESTEEM IN AN ECONOMICALLY INSTABILE SOCIETY

SERGHEI SPRINCEAN
COMPONENTA SOCIO-CULTUROLOGICĂ A SECURITĂŢII UMANE ÎN CONTEXTUL DEZVOLTĂRII SUSTENABILE A SOCIUMULUI **176**
SOCIAL–CULTUROLOGIC COMPONENT OF HUMAN SECURITY IN THE CONTEXT OF SUSTAINABLE DEVELOPMENT OF SOCIETY

EUGENIA POPA, LUCIA GALAC
TELEVIZIUNEA NAŢIONALĂ – FACTOR ESENŢIAL DE CREARE A OPINIEI PUBLICE **183**
NATIONAL TELEVISION – ESSENTIAL FACTOR FOR CREATING PUBLIC OPINION

Metodologii didactic-educaţionale

TAMARA SAVELIEVA, TATIANA BEREZOVICOVA
ВОКАЛЬНАЯ МУЗЫКА ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ КАК ПРЕДМЕТ ИЗУЧЕНИЯ В КЛАССЕ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКОГО МАСТЕРСТВА **188**
RENAISSANCE'S VOCAL MUSIC AS OBJECT OF STUDY IN THE CLASS OF ACCOMPANIMENT MASTERY

VICTORIA ROCACIUC
NARAŢIUNE ŞI SIMBOL ÎN GRAFICA DE CARTE DIN RSS MOLDOVENEASCĂ ÎN PERIOADA ANILOR 1953-1960 ..... **192**
NARRATIVE AND SYMBOL IN THE MOLDAVAN SSR BOOK GRAPHICS DURING OF THE 1953-1960 PERIOD

DANIELA ROŞCA-CEBAN, OLIMPIADA ARBUZ-SPATARI
PROBLEMELE IMAGINAŢIEI CREATIVE ŞI METODELE DE DEPĂŞIRE ALE ACESTORA 197
THE PROBLEMS OF CREATIVE IMAGINATION AND THE METHODS OF THEIR RESOLUTION

IURIE COLESNIC
CONSTANTIN STERE ŞI O TRAIECTORIE LITERARĂ IREPETABILĂ DE LA POVESTIREA *SCRIPCA* LA ROMANUL ÎN OPT VOLUME *ÎN PREAJMA REVOLUŢIEI* 201
CONSTANTIN STERE AND A UNIQUE LITERARY PATH FROM THE STORY *THE VIOLIN* TO THE NOVEL IN EIGHT VOLUMES *ON THE REVOLUTION EVE*

CONSUELA RADU-ŢAGA
SCENELE DE ANSAMBLU – PARADIGME ALE CULTURII ROMÂNEŞTI 209
ENSEMBLE SCENES – PARADIGMS OF ROMANIAN CULTURE

НАДЕЖДА ЗЕНКИНА
ИЗ ОПЫТА ПРЕПОДАВАНИЯ СОЛЬФЕДЖИО В МОСКОВСКОЙ СРЕДНЕЙ СПЕЦИАЛЬНОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ШКОЛЕ (КОЛЛЕДЖЕ) ИМЕНИ ГНЕСИНЫХ 213
FROM THE EXPIERENCE OF SOLFEGGIO TEACHING AT THE GNESSIN MOSCOW HIGH SPECIAL MUSIC SCHOOL (COLLEGE)

ELENA SAMBRIŞ
СТЕПЕНИ РОДСТВА ТОНАЛЬНОСТЕЙ В КУРСЕ ГАРМОНИИ: СОВРЕМЕННЫЕ АСПЕКТЫ ПРОБЛЕМЫ 217
DEGREES OF THE RELATIONSHIPOF TONALITIES IN THE HARMONY COURSE: MODERN ASPECTS OF THE PROBLEM

ION JABINSCHI
ROLUL EDUCAŢIEI ÎN DEZVOLTAREA PERSONALITĂŢII (DIN PERSPECTIVA PERCEPERII PICTURII MURALE) 225
THE ROLE OF EDUCATION IN PERSONALITY DEVELOPMENT (FROM THE PERSPECTIVE OF PERCEPTION OF MURAL PAINTING)

NATALIA CHICIUC
PROBLEMA FORMEI ÎN *CVARTETUL NR. 3 PENTRU INSTRUMENTE CU COARDE* DE GHEORGHE NEAGA 230
THE PROBLEM OF FORM IN GHEORGHE NEAGA'S STRING QUARTET NO. 3

DUMITRU CALMÎŞ
SONATA NR. 1 PENTRU ACORDEON CU BUTOANE DE NIKOLAI CEAIKIN: MORFOLOGIE, SINTAXĂ ŞI INTERPRETARE 234
SONATA NO. 1 FOR ACCORDION WITH BUTTONS BY NIKOLAI CEAIKIN: MORPHOLOGY, SYNTAX AND INTERPRETATION

VEACESLAV DAŞEVSCHII
IMPROVIZAŢIA DE JAZZ: SCURTĂ TRECERE ÎN REVISTĂ A GHIDURILOR TEORETICO-METODOLOGICE DE BAZĂ 244
JAZZ IMPROVIZATIONS: SHORT REVIEW OF THE MAIN THEORETICAL AND METHODOLOGICAL PUBLICATIONS

LUCIA GALAC
DEZVOLTAREA ABILITĂŢILOR DE COMUNICARE LA STUDENŢI PRIN EXERCIŢIUL ŞI JOCUL TEATRAL ÎN CADRUL ORELOR DE ARTA VORBIRII 248
DEVELOPMENT OF STUDENTS` COMMUNICATION SKILLS THROUGH EXERCISE AND THEATRICAL GAME IN THE CLASSES OF SPEAKING ART

NICOLAE SLABARI, MIHAI COTOS
ORNAMENTICA ÎN REPERTORIUL TRADIŢIONAL AL LĂUTARULUI A. BIDIREL ÎN CONTEXTUL PROBLEMELOR STILISTICE ŞI INTERPRETATIVE ÎN FOLCLORUL ROMÂNESC DIN SEC. XXI 253
ORNAMENTATION IN THE TRADITIONAL REPERTOIRE OF FIDDLER A. BIDIREL IN THE CONTEXT OF THE STYLISTIC AND INTERPRETATIVE PROBLEMS IN THE ROMANIAN FOLKLORE OF THE 21ST CENTURY

ANDREI DRUȚĂ
CONTRIBUȚIA MEȘTERULUI GR. COVALIU LA DEZVOLTAREA ARTEI DE CONSTRUCȚIE A NAIULUI ÎN SPAȚIUL ROMÂNESC **258**
THE CONTRIBUTION OF ARTIZAN GR. COVALIU TO THE DEVELOPMENT OF PANFLUTE HANDCRAFT

VEACESLAV DAŞEVSCHII
SPECIFIC FEATURES OF TEACHING JAZZ IN THE SYSTEM OF HIGHER EDUCATION **262**
SPECIFICUL PREDĂRII IMPROVIZAȚIEI JAZZISTICE ÎN CADRUL UNUI SISTEM DE ÎNVĂȚĂMÂNT MUZICAL SUPERIOR

SERGHEI PILIPEȚCHI
ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РЕПЕРТУАРА И ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО СТИЛЯ М. ЧЕБОТАРИ **265**
THE GENERAL CHARACTERISTICS OF M. CEBOTARI`S REPERTOIRE AND PERFORMING STYLE

ELEONORA VARNACOVA
SPECIFICUL MIJLOACELOR EXPRESIVE ALE DANSULUI SPORTIV MODERN **270**
PECULIARITIES OF EXPRESSIVE MEANS OF THE MODERN SPORTS DANCE

TATIANA JABINSCHI
FORMAREA COMPETENȚELOR ARTISTICO-PLASTICE LA ELEVI PRIN JOC. REPERE METODOLOGICE **275**
DEVELOPMENT OF ARTISTIC-PLASTIC SKILLS IN STUDENTS THROUGH GAMES. METHODOLOGIC OUTLINE

VERA STOIANOVA
GHITA STRAHILEVICI – PROMOTOAREA MUZICII MOLDOVENEȘTI **280**
GHITA STRAHILEVICH – THE PROMOTER OF MOLDOVAN MUSIC

Arta muzicală

ПРОБЛЕМА *КОМПОЗИТОР И ФОЛЬКЛОР*: СТИЛЕКОНСТРУКТИВНЫЕ ФАКТОРЫ

PROBLEMA *COMPOZITOR ȘI FOLCLOR*: FACTORII CONSTRUCTIVI AI STILULUI

THE *COMPOSER AND FOLKLORE* PROBLEM: FACTORS OF STYLISTIC STRUCTURE

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

CZU 781.7

В докладе продолжается ранее начатое автором рассмотрение проблемы Композитор и Фольклор в ракурсе стилеобразования. Отмечается, что в академической музыке, где на первый план выходит внимание не только к речевому или текстовому, но прежде всего к языково-стилистическому материалу фольклора, обращение к народным первоисточникам влечет за собой появление ряда стилеконструктивных факторов, как в области формирования национального стиля, так и в сфере этнокультуры в целом как целостной стабильной системы. Указано на роль фольклора как генетического кода этнокультуры, а также на другие факторы, действующие на уровне музыкальной речи и музыкального языка и способствующие формированию «гибкости языка» (А. Колмогоров) и, как результат, «гибкости стиля».

Ключевые слова: *композитор, фольклор, музыкальный стиль, язык, речь, этнокультура, генетический код, гибкость стиля*

Raportul autorului continuă abordarea problemei Compozitor și Folclor din perspectiva formării stilului. Se remarcă faptul că, în muzica academică, unde pe prim-plan atrag atenția nu numai elementele discursive și textuale, ci și, mai ales, materialul lingvistic și stilistic de folclor, apelarea la sursele primare ale artei tradiționale generează apariția unui șir de factori de constituire stilistică, atât în domeniul formării unui stil național cât și în sfera etnoculturii, privită ca un sistem stabil, integral. Se relevă rolul folclorului ca fiind un cod genetic al etnoculturii, precizând și alţi factori ce funcţionează la nivelurile discursului muzical și al limbajului muzical, contribuind la formarea „flexibilităţii limbajului" (A. Kolmogorov) și, ca urmare, a „flexibilităţii stilului".

Cuvinte-cheie: *compozitor, folclor, stil muzical, limbaj, discurs, etnocultură, cod genetic, flexibilitatea stilului*

This paper continues the author's earlier study of the Composer and Folklore problem from the stylistic point of view. It is noted that in academic music, where the attention is focused not only on the speech or text characteristics, but primarily on the linguistic and stylistic material of folklore, the appeal to folk sources leads to the emergence of a number of stylistic factors, both, in the formation of the national style, and in the field of ethnic culture as a whole and integral stable system. The research points to the role of folklore as the genetic code of ethnic culture, as well as to other factors acting at on the level of musical discourse and musical language, contributing to the formation of „language flexibility" (A. Kolmogorov) and, as a result, „flexibility of style".

Keywords: *composer, folklore, musical style, language, discourse, genetic code, ethnic culture, flexibility of style*

Особая роль фольклора в наши дни – признак характерный не только для музыкальной культуры. Как указывают авторы вводной статьи к сборнику *Молдавский музыкальный фольклор и его претворение в композиторском творчестве*, «сущность фольклора проявляется

через многообразные (словесные, музыкальные, танцевальные и т.д.) формы художественной инициативы народа, но не исчерпывается ими» [1, с.3]. В музыке, однако, в большей степени обнаруживается индивидуальная способность автора при обращении к фольклорным первоисточникам преобразовывать их, органично вписывая в контекст собственного сочинения. Играют роль при этом и наследуемые либо переосмысляемые композитором традиции преломления фольклора, характерные для определенной эпохи. Все вместе составляет довольно сложную систему стилеобразующих факторов, действующих «многоканально» и способствующих новой жизни фольклора в композиторском творчестве.

Но что же, всё-таки, и в наши дни, когда стиль и язык, которым пользуются авторы, представляющие современное направление академического музыкального искусства, существенно усложнился, побуждает их черпать материал для своих исканий из сокровищницы народного творчества? В музыке, где на первый план выходит внимание не только к речевому или текстовому, но прежде всего к языково-стилистическому материалу фольклора, обращение к народным первоисточникам обусловлено не единственно «ностальгической грустью» по прошлому. Как известно, есть и иная, более материальная и существенная причина: здесь связь с фольклорным искусством – наиболее «осязаемый» и относительно устойчивый признак национального, хотя и всего лишь, как подчёркивает М. Михайлов, «одна из частных форм выражения национального в музыке» [2, с.231].

В этом сказывается и воздействие ещё одного влиятельного фактора. Каждый художник, необходимо выбирая для себя определённый жанр, стиль или художественное направление, одновременно выбирает и язык, на котором он собирается разговаривать со слушателем. Отмечая данное явление, Ю. Лотман оговаривает, что «в языке искусства с его двойной задачей одновременного моделирования объекта и субъекта происходит постоянная борьба между представлениями о единственности языка и о возможности выбора между, в какой-то мере, адекватными художественно-коммуникативными системами» [3, с. 231].

Автору предлагаемой статьи и ранее, в докладе *Проявления национального стиля в музыке в аспекте проблемы культурного этногенеза и музыкальной этнологии*, представленном на Международной интернет-конференции *Музыкальная наука на постсоветском пространстве*, организованной РАМ им. Гнесиных (Россия, Москва) с 15 ноября 2009 по 15 мая 2010, довелось затронуть проблемы стилеконструктивной роли фольклора в композиторском творчестве [4]. Добавим к этому, что расширение национально-стилевой информации активно идет ещё и по пути наследования традиций профессионально-композиторского национального творчества *внутри одной этнической культуры* – традиций, которые, в частности, также могут, в свою очередь, отражать фольклорные влияния. Не случайно тот же М. Михайлов указывает, что «именно таким косвенным путём осуществляется в ряде случаев связь композитора (даже целых направлений) с народными, фольклорными элементами, воспринимаемыми не из самого первоисточника, а через их преломление в профессиональной музыке» [2, с. 231].

Таким образом, соответственно, особенно важную роль играет и опора на объективно существующий национальный культурный фонд композиторских произведений более высокого индивидуально-стилевого уровня, создающих самостоятельные национально-стилевые ориентиры. Именно в силу действия подобных стилеконструктивных факторов, уже перечисленных выше, и складывается многослойность национального, порождённая не только фольклорностью, но и традиционалистскими веяниями более широкого плана. Да и сама фольклорность выявляется либо в форме непосредственного использования артефактов фольклора, заимствованных «из первых рук», либо на пути наследования национальной традиции через методы композиторской работы с ним.

Все это еще раз подтверждает известную мысль о том, что понятие «фольклорное» безусловно, *уже* «национального»; заведомо не эквивалентны и термины «народное» и «национальное». И всё же нельзя не учитывать и различную степень значимости тех или иных национальных

традиций, их потенциальную жизнеспособность. При всей многослойности национального в музыке, главным критерием национально-характерного, этнического в композиторском творчестве всё же остаётся отношение к музыкально-этнографическому народному элементу, выполняющему в системе национального стиля опорную функцию.

Автору этих строк уже приходилось отмечать ранее, что этнокультура есть не что иное, как полипарциальный (многочастичный) сложный объект, единая самоорганизующаяся система, развивающаяся по законам синергетики [5, с. 70]. Позволю себе процитировать также фрагмент из другой своей работы, где в конкретно-стилевом аспекте также затронута проблема неравновесности системы музыкальной этнокультуры: «неравновесность достигается в ней за счёт соотношения в первую очередь фольклора и композиторского творчества, и композиторский фольклоризм оказывается в этом смысле средством привнесения в неё элементов симметрии, способствующих установлению порядка и устойчивости. Особенно важной оказывается его роль для сохранения этноинформации в условиях социальных перемен – своего рода «катастроф» для системы, в условиях её „надлома", роста напряжений и числа флуктуаций»[1] [6, с. 181].

Анализ причин обращения композиторов к фольклору как к своего рода «генетическому коду», способствующему культурному выживанию этноса, позволяет раскрыть и некоторые другие закономерности. Дело в том, что использование фольклора – не только определённая форма пропаганды национальной традиции с целью стабилизации состояния этнокультуры. При изменении его социального носителя – то есть, смене коллективной, обезличенной формы бытования на индивидуальную, авторскую – видоизменяется и роль фольклора в общей системе искусства и в структуре национально-характерного: фольклор, явление *национально-исключительное*, придаёт композиторскому творчеству, ассимилировавшему его, значение явления *национально-своеобразного*.

С другой стороны, среди ранних форм наследования национальной традиции, опора на фольклор способствует особой *гибкости стиля*. В этом смысле, если ориентированность на конкретный индивидуальный стиль, играющий в данном контексте национальной культуры роль «сверхиндивидуального», создаст скорее «вторичность», эпигонство, то творческое освоение фольклора с его необозримыми, накопленными в течение многих веков богатствами интонационного фонда позволяет сохранить индивидуальность собственного стиля (или сформировать его самым выигрышным образом) в рамках типового и особенного.

Явление *гибкости стиля* находит отражение и конкретную реализацию в *гибкости языка*. Для того, чтобы подчеркнуть значение этого факта, напомним о том, что среди понятий, введённых А. Колмогоровым для оценки «*энтропии художественного текста*», наряду с понятиями смысловой ёмкости и нормативных ограничений речи, важную роль играет именно данное понятие *гибкости языка*[2]. Под ней, в частности, понимается в виду возможность одно и то же содержание передать некоторыми разными, но равноценными способами (в этом смысле, например, и в музыке воплощение фольклорных языковых элементов позволяет разнообразно реализовать сходную символику, заключённую в её образном содержании).

Гибкость языка в системе фольклора шире, к тому же, чем действие того же фактора в индивидуально-стилевой творческой системе отдельных авторов, и представляет в какой-то мере отношение общего к частному. При переходе на новый иерархический уровень, возникающий в результате синтеза фольклорных и индивидуально-стилевых качеств языка и, шире, фольклорных и композиторских языковых норм вообще, гибкость эта, безусловно,

1 Данная позиция автора несколько более развернуто изложена в п. 4 раздела «Примечания» монографии о видном молдавском композиторе Злате Ткач [6, с. 181], в связи с переоценкой её ориентиров при претворении многонационального фольклора в Республике Молдова в 90-е гг. XX века.

2 Перечень работ А. Колмогорова и его учеников см. в примечаниях к первой главе книги Ю. Лотмана [3, с.367-368]. На с. 87-88, там же, Ю. Лотман кратко описывает сущность его математического подхода к изучению лингво-статистическими методами советской поэтики тех дней.

возрастает, что приводит к своего рода «возгонке» художественной ценности рождающегося музыкального произведения.

Ещё одно объективно необходимое условие для «встраивания» фольклорного материала в систему музыкальной этнокультуры на новом уровне– узнаваемость фольклорных элементов в контексте авторского сочинения. Для этого необходим отбор наиболее типических для той или иной эпохи фольклорных артефактов, создающих определённые исторические ориентиры и перспективы. В ракурсе нашей проблемы данное положение чрезвычайно важно, поскольку оно объясняет, например, причину того, что результаты массового художественного творчества сегодняшних дней не способны оплодотворить творческую фантазию академических композиторов: прежде, чем вступить в художественное взаимодействие с профессиональным музыкальным искусством, они должны быть предварительно осознаны как традиционный фольклор, в его характерных формах бытования.

Основной слой фольклора, откуда черпают свои идеи композиторы – это всё-таки именно традиционный фольклор, иначе говоря – фольклорное наследие. В этом случае очевидно также, при входе в следующем цикле своего развития в качестве составного стилевого элемента в более высокую систему жанров, представляющих национальный «багаж» этнокультуры, происходит некий «жанровый трансфер»: онтологически фольклор утрачивает свою важнейшую особенность – устную традицию бытования.

Действительно, композиторское освоение фольклорных элементов, не считая отдельных исключений, преимущественно базируется на единичных образцах, зафиксированных в нотной записи собирателем – фольклористом-этнографом или самим композитором. Ещё один возможный источник – изучение описанных в фольклористике закономерностей традиционных фольклорных форм, способов развития, интонационных деталей или приёмов исполнения и.т.д. Письменная фиксация фольклорного прототипа, данные исследовательских наблюдений позволяют композитору использовать материал фольклора либо в неизменном виде, непосредственно, либо опосредованно, с большей или меньшей степенью трансформации, в зависимости от творческих намерений. Данная проблема переносит нас уже в область музыкальной герменевтики, связанной с интерпретацией уже созданных ранее артефактов, и потому заслуживает отдельного рассмотрения, достойного стать предметом самостоятельной статьи. В какой-то степени автор уже не раз касалась этих вопросов, по этой причине позволю себе вновь отослать читателя к наиболее доступным и уже упомянутым выше собственным работам [4; 5; 6].

Думается, однако, что, несмотря на различие методов, с помощью которых композитор работает с фольклорным первоисточником, в любом случае при смене способа изустной его передачи на сознательное индивидуальное переосмысление происходит серьёзное контекстуальное изменение семантики фольклорного прототипа. Фольклорные элементы, продолжая свою жизнь в композиторском творчестве, на новой стадии бытования обогащаются новым содержанием.

То, как происходит зарождение новой семантики фольклора при его жанровом трансфере, «перетранспонировании» его элементов в контекст профессионального композиторского сочинения, можно проиллюстрировать при помощи следующей схемы, которая помогает конкретизировать сам механизм переинтонирования, переосмысления фольклорного прототипа в процессе изменения условий его бытования на разных стадиях преобразования функций:

Способ бытования фольклорного прототипа	Уровень бытования фольклорного прототипа
Фольклорное бытование в форме целостного образца в разных исполнительских вариантах	Бытование на музыкально-речевом уровне, в условиях единичного авторского контекста
Бытование в условиях процесса композиторского творчества	Бытование на музыкально-языковом уровне, с вычленением и отбором фольклорных элементов, выступающих в роли «лексики» фольклора

Бытование в композиторском произведении	Вновь бытование на музыкально-речевом уровне, в условиях нового контекста, в семантически преобразованном виде

Итак, характер контакта композиторского творчества и фольклора раскрывается в индивидуальном стиле через многие стилеобразующие факторы, определяя одновременно и формы взаимодействия современного музыкального искусства с традиционным фольклорным наследием[3]. Все вместе они свидетельствуют об обновлении фольклорных традиций на пути индивидуальной композиторской реинтерпретации фольклора, но при сохранении принципа преемственности искусства.

Так мы выходим ещё на одну из общих проблем – соотношения традиций и новаторства в музыке. Здесь явление взаимосвязи композиторского творчества с фольклором воплощает еще и диалектику интернационального и национального. И в том, и в другом случае имеется в виду явление стилевой преемственности, причём обе тенденции обновления на первом плане опираются на принцип так называемого «традиционного новаторства»[4]. Эта оригинальная форма не только подчеркивает, таким образом, почвенность композиторских методов, но и способствует ускорению процесса стилевого обобщения «разнонациональных линий», период которого в обычных условиях может быть довольно длительным. Соответственно она порождает базу и для эволюции этнокультуры в целом, в свою очередь, давая материал и для дальнейшего рассмотрения проблем более высокого уровня.

Библиографические ссылки

1. Введение. В: *Молдавский музыкальный фольклор и его претворение в композиторском творчестве.* Кишинев: Штиинца, 1990, с. 3-5.
2. МИХАЙЛОВ, М. *Стиль в музыке.* Ленинград: Музыка, 1981.
3. ЛОТМАН, Ю. *Структура поэтического текста*. Москва: Искусство, 1970.
4. КОЧАРОВА, Г. Проявления национального стиля в музыке в аспекте проблемы культурного этногенеза и музыкальной этнологии. В: *Музыкальная наука на постсоветском пространстве*: междунар. интернет-конф. [online]. РАМ им. Гнесиных. 2010 [accesat 15.08.2017]. Disponibil: http://2010.gnesinstudy.ru/ index.html%3Fp=870.html
5. КОЧАРОВА, Г. Композиторский фольклоризм и проблема национального стиля: проблемы музыкальной этнологии: (на материале молдавской музыки) В: *Музично-історичні концепції в минулому та сучасності: Матеріали міжнар. конф.* Львів: Сполом, 1997, с. 65–73.
6. КОЧАРОВА, Г. *Злата Ткач: судьба и творчество. Монография о композиторе – нашей современнице и о её музыке.* Кишинэу: Pontos, 2000.
7. АКСЕНОВ, В. Связь музыкального фольклора и композиторского творчества (теоретический аспект). В: *Молдавский музыкальный фольклор и его претворение в композиторском творчестве*. Кишинев: Штиинца, 1990, с. 136–158.
8. ХОЛОПОВ, Ю. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления. В: *Проблемы традиций и новаторства в современной музыке*. Москва: Сов. композитор, 1982, с. 52–104.

3 Солидную теоретическую базу для исследования этих форм дает в своей статье *Связь музыкального фольклора и композиторского творчества (теоретический аспект)* В. Аксенов [7].

4 Термин этот введен Ю. Холоповым в статье *Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления* [8, с.54].

MUSIC IN THE MUSEUM (THE 70S-80S OF THE 20TH CENTURY, CHISINAU)

MUZICA ÎN MUZEU (ANII '70-'80 AI SECOLULUI XX, CHIȘINĂU)

NATALIA SVIRIDENKO,
Ph.D. in the History of Arts, Associate Professor,
Boris Grinchenko Institute of Arts, Kiev, Ukraine

CZU 78.091:069

The opening of the Organ Hall in Chisinau and the acquisition of musical instruments typical of the Baroque era in their modern performance stimulated interest in the ancient arts. There were enough performers who wished to perform the concert programs of ancient music in order to realize their creative projects not only in the Organ Hall, but also in other halls.

As shown by the practice of performing ancient music in the countries of Western Europe, the halls of museums and the halls of other ancient buildings turned out to be the most suitable for this purpose. The interest of listeners in the concerts of ancient music initiated the performers to create programs and expand the repertoire of baroque music, and improve their performing skills. Many outstanding Moldovan musicians, whose names are nowadays well-known, as well as those who left Moldova and became famous in other countries took part in the concerts. This process in the cultural life of the country promised to become traditional.

Keywords: *museum, ancient music, harpsichord, ensemble, painting, exposition, style*

Deschiderea Sălii cu Orgă la Chișinău și achiziționarea instrumentelor muzicale tipice epocii baroc, în aspectul lor modern, au stimulat interesul față de arta antică. Pentru a-și realiza proiectele de creație, care includeau muzică veche, mulți interpreți solicitau să-și prezinte programele de concert nu numai în Sala cu Orgă, dar și în alte localuri,care ar putea satisface cerințele solicitatorilor.

Reieșind din practica interpretării muzicale antice în țările Europei de vest, sălile de muzeu sau încăperile spațioase ale edificiilor mai vechi s-au dovedit a fi cele mai potrivite pentru acest scop. Interesul ascultătorilor pentru concertele de muzică antică i-a determinat pe interpreți ca aceștia să-și extindă repertoriul, să-și îmbunătățească stilul interpretativ și, desigur,să conceapă programe de muzică barocă noi. În virtutea împrejurărilor, foarte mulți muzicieni cu renume din Republica Moldova, atât dintre cei care activează în prezent în țară cât și dintre cei stabiliți peste hotare care au dus faima țării noastre pe alte meleaguri, au participat sau au asistat la asemenea concerte. Cu timpul, în viața culturală a republicii, acest proces s-a extins și a devenit tradiție.

Cuvinte-cheie: *muzeu, muzică antică, clavecin, ansamblu, pictură, expoziție, stil*

During the heyday of the aesthetic trend of romanticism in Western Europe, which was strengthened in the first half of the 19th century, due to the scientific discoveries in the field of culture of the Antiquity period, there appeared a desire to re-create the culture of the past – to revive the ancient art.

Despite the fact that the formation of a historical approach to the works of art, in general, and the musical art, in particular, it can be traced back to 1615 in the compositions of Michael Pretorius, but nevertheless the idea of the progressive development of art prevailed in the aesthetic thought of the 19th century. A new approach was formed in German classical aesthetics that was based on a thoughtful study of theory and art history.

The founder of this approach is Winchelmann Johann Joachim. In spite of the fact that he was an archaeologist, his theory was of key importance in the approach to the comprehension of the whole ancient art. His theory denied the idea of progress in art and it could be applied in another kind of arts [1].

The historical approach to works of art, the comprehension of the essence of their aesthetics as a set of the system of views inherent in this or that epoch, opened the way to their adequate understanding and interpretation in contemporary art.

Regarding this approach to the ancient art in Western Europe at the end of the 19th century, the

interest of musicians in the composers' works of the 16th-18th centuries, which used to be attributed to the baroque style has increased. The performance of baroque music on modern (the late 19th century) instruments and in large concert halls was not a success. The sound capabilities of musical instruments and large concert hall spaces collided with the musical material as well – it seemed to be lost in an unusual space and sound palette.

The study of the aesthetic principles and historical facts of the performance of music of the Baroque era completely rejected the attempts to „modernize" it. For the desired result, it was necessary to have the appropriate tools – if not original instruments, but, at least, their copies and perform music in small rooms, such as halls of palaces or salons of mansions that had a stage and where listeners were seated near the performer and could feel all the charm of the sounding of vintage instruments, *be* the participants of music making, as it is depicted similarly in the picture of Adolf von Menzel – „Flute Concert in Sanssouci".

In Western Europe, the concerts of the early music of the first half of the 20th century began to be held in halls, preserved palaces, manors and museums on original, as well as, on copies of musical instruments. Such concerts were a great success. Ancient music was used also as a sound background in historical films and theatrical performances to recreate the fullness of the picture of the epoch (England, France).

The efforts of musicians, who lived at that time on the territory of the Soviet Union, to study and perform ancient music, were restrained by state bodies that ran the development of culture in the country. Ancient art in the country of socialist realism was not encouraged, but nevertheless it gradually spread.

An important shift in this direction was the opening of Organ Halls in the Union Republics. With the opening of these concert institutions, there was a need for appropriate tools, as well as the systematization and expansion of the repertoire with works of ancient composers. Along with this, culture activists were able to travel abroad and share their impressions of the artistic life in Europe. Among other things, they spoke enthusiastically about visiting European art museums where musicians simply play or even study musical compositions and rehearse in museum halls among paintings and sculptures. It created a free atmosphere of the synthesis of arts that complemented each other.

The outstanding pianist Svyatoslav Richter became the pioneer of the *Concerts in the Museum* in the Soviet Union of the 70s of the 20th century, and the Pushkin Museum of Fine Arts in Moscow became the first museum which opened its doors to music. Concerts became sensational, but they were not associated only with ancient music. The main element of this event was the realization of the idea – *a concert in the museum*. The idea of the concert in the museum spread and the doors of many museums opened to music.

The centre of cultural life in Chisinau was the State Art Museum of the SSR of Moldova. The museum was located in one of the most attractive one-story buildings in the central street of the capital, it was differed from other buildings of this type with its luxurious decorative elements and the overall harmony of the structure. In such a building one wanted to go in and get to know its inner part. The exposition of the museum was small as compared with other museums of this type in other countries, it was small but interesting and maintained the declared exclusive facade of the building [2].

The musicians' offer to hold concerts in the museum was greeted positively by the directory and staff of the museum. The newspaper „The Soviet Culture" of 27.12.1986 informs: „A famous performer of ancient music, assistant of the Latvian State Conservatoire, named after I.Vitola, Natalia Sviridenko invited the lovers of the harpsichord to the hall of the Art Museum on the first evening of the cycle „Musical Sundays". The concert featured works by Bach, Handel, Scarlatti, Rameau, Russian music of the late 18th century. Similar evenings in the Art Museum, where painting seemed to complement the impressions of music, would henceforth become traditional in the capital of Moldova" [3].

The first concert in the museum gathered so many listeners that not everyone could be seated

in the small hall of the museum. Further concerts in the State Art Museum were held regularly. The flow of visitors wishing to combine visiting the museum expositions and listening to another program of ancient music with a planned concert repertoire obviously grew on Sunday.

The programs of ancient music included works of never-heard-before and hardly recognizable names of composers, but who were well-known abroad. Music material appeared on the shelves of music stores as a result of the all-European process of reviving ancient music (there was no Internet at that time) –these were well-known editions of Poland, Hungary, and the GDR.

Different works were performed in Chisinau for the first time: Royal concertos and trio-sonatas by François Couperin (1668-1733); Five concertos for the harpsichord, flute and violin by Jeanne Philippe Rameau (1683-1764) (which were recorded in the fund of the Moldovan radio); sonatas for violin and harpsichord, sonatas for flute and harpsichord, sonatas for viola da gamba and harpsichord, the trio sonata by Johann Sebastian Bach (1685-1750), chamber sonatas by George Philippe Telemann (1681-1767); and by many other German authors; sonatas for violin and harpsichord by Arkangelo Corelli (1653-1713); Sonatas for violin and harpsichord by Antonio Vivaldi (1678-1741); Czech ancient music, as well as works by Maxim Berezovsky (1741-1774) and Dmitry Bortnyansky (1751-1825). The performers were Svetlana Strezeva (soprano), Nikolay Paranyuk, Boris Nikitenko, Valeriu Bivol (violin), Alexander Chekilov (viola), Vasily Mazuryanov (double bass), Ion Zakhariya (flute), Natalia Sviridenko (harpsichord).

Subsequently, the geography of the halls for the „Musical Sundays" expanded due to the Exhibition Hall – the museum's branches [4]. Now that the religious buildings are returned to the ownership of the church, the idea of holding secular concerts there might have angered some people, but at that time it was not as bad as, for example, with many church buildings in other places where cathedrals served as warehouses, KGB archives, sports halls, etc. The exhibition halls were in the Cathedral, then beheaded, situated opposite the arch in the centre of Chisinau, as well as in the Greek Church which was not far from the city hall.

There were exhibitions of contemporary art in the exhibition halls and among the exhibits was placed the harpsichord and the music played there was pleasurable to everyone. The newspaper the „Soviet Moldavia" from 05.04.1987 writes: „On this day, under the arches of the ancient building, where the small exhibition hall of the State Art Museum of the MSSR (Greek Church) was located, the charming sounds of the harpsichord, cello, double bass were heard. There was a meeting that could be called a synthesis of two arts – „Musical Sunday". ... Its program included the best samples of Ukrainian and Czech music of the 18th century ... the director of the museum I. Taburtse said... – a concert of works by French and Italian composers is on the way ... " [5].

Thanks to the cooperation with the specialists – the scientific staff of the museum and the musicians we have learned a lot of interesting things. Thus, the amazing life story of Smaragda-Catherine Cantemir, the daughter of Dmitry Cantemir, was opened; her graphic image sitting behind a two-manual harpsichord of the French type with a small dog on her lap could be seen at the exposition in the Exhibition Hall. And so, in this regard, there was an idea to put a harpsichord and under an engraving and at the opening ceremony to perform a piece befitting the occasion, that significantly strengthened the impression of the exhibition. (The original painting of the French artist Van Loo painted in oil is kept in the hall of the Pushkin Museum of Fine Arts in Moscow).

At the end of the 1986-1987 season, a long article, called „Music in the Museum" written by the scientific secretary of the State Art Museum Larissa Mikhailo, was published in the newspaper the „The Soviet Moldova". The article gave a deep analysis of the museum's cooperation with musicians: „It seems that many of those, who came to the museum on one of the Sundays of last year, were present for the first time at an amazing concert, the stage of which was one of the halls where the works of the West European masters of the 16th-18th centuries were exhibited – F. Frans, J. Bruegel, J. Gober, P. Grolleron, G. Rougendas, J. Robert ... the future of these concerts, to a great extent, depends on the non-indifference, insight, spiritual potential of their organizers, on the awareness that

the creative fancy is a must in any creative business ... a modern man ... can not and should not exist without music, fine arts" [6].

In the same year, the building of the State Art Museum was closed for repairs that is still (30 years) expected to be accomplished.

The life river has carried away and brought different things, but it is obvious that the concerts in the museum:

– suggested a new form of concerts;

– raised and studied a new layer of musical culture;

– performance of ancient music gave the musicians new experience in performing previously unknown literature;

– Moldova turned out in the European movement of the revival of ancient music.

Later this process was continued in Ukraine and other countries of the former USSR and it is continuing at present. It is natural to continue giving concerts by the Organ Hall staff in the halls of the State Art Museum, but already in another building, and the concerts probably have not lost their relevance and charm of the unification of cultures – music and art.

„Duminică muzicală" în sălile muzeului *„Dimanche musical" dans les salles du musée*
«Музыкальное воскресенье» в залах музея

Bibliographic references

1. ШЕСТАКОВ, В. П. *От этоса к аффекту: История музыкальной эстетики от античного до XVIII века.* Москва: Музыка, 1975. 350 с.
2. STĂVILĂ, T. *Muzeul de Stat de Arte Plastice al R.S.S. Moldova = Государственный художественный музей ССР Молдова= Le Musée d'État des Beaux-Arts de la R.S.S. de Moldavie*. Chișinău: S.n., 1990. 104p.
3. *Советская культура*, 1986, 27 дек.
4. *Молдова*, 1988, №.3.
5. *Советская Молдавия*, 1987, 5 апр.
6. *Советская Молдавия*, 1987, 28 авг.

MUSICAL SPACE AS A WAY OF REFLECTING PUBLIC RELATIONS

SPAŢIUL MUZICAL CA UN PROCEDEU DE REFLECTARE A RELAŢIILOR PUBLICE

SVETLANA MOZGOT,
Associate Professor,
Institute of Arts of Adyghe State University, Russia

VALERII MOZGOT,
Doctor of Pedagogy and Aesthetics, Professor,
Institute of Arts of Adyghe State University, Russia

CZU 78.01

The semantic universality of the space category and its relationship with the extra musical experience of the person provides composers an opportunity to model various forms of public relations in music. Being guided by E. Hall's theory and the four models of communicative space identified by him – intimate, personal, social and public – we make an attempt to define the specific features of these spatial models in music. In this paper, the principles of E. Hall's theory are for the first time projected on music. The research methods include hermeneutics, inter-disciplinary approach and musicological analysis.

The research of the samples of instrumental music written by Scarlatti, Mozart, Beethoven, Chopin and Liszt showed the specific features of the intimate space model as the basic isolation of its structure, hierarchy and a special toponymy of the man's inner world including the invariant steady presence of certain subjects and objects. The research of other spatial models in music shows prospects of conceiving the evolution of music as a special spatial form of reflecting the patterns of public consciousness and society arrangement.

***Keywords**: musical hermeneutics, musical space, musical meaning, musical aesthetics*

Universalitatea semantică a categoriei spațiu și relațiile cu experiența extramuzicală a persoanei oferă compozitorilor o bogată oportunitate pentru modelarea în muzică a diferitor forme de relații sociale. Bazându-ne pe teoria lui E. Hall ce se referă la cele patru modele ale spațiului comunicativ identificate de el – intim, personal, social și public – noi încercăm să definim trăsăturile specifice ale acestor modele spațiale în muzică. În acest articol, principiile teoriei a lui E. Hall sunt pentru prima dată proiectate în muzică. Metodele de cercetare include: hermeneutica, abordare interdisciplinară and analiza muzicologică.

Cercetarea exemplelor de muzică instrumentală scrisă de Scarlatti, Mozart, Beethoven, Chopin și Liszt a demonstrat trăsături specifice ale modelului de spațiu intim ca bază principală a structurii sale, ierarhia și o toponomie specială a lumii interioare a omului, incluzând prezența invariantă a anumitor subiecte și obiecte. Studierea altor modele spațiale în muzică demonstrează perspectivele de percepere a evoluției muzicii ca o formă specială spațială de reflectare a paternelor de conștiință publică și organizarea societății.

***Cuvinte-cheie:** hermeneutică muzicală, spațiu muzical, sens muzical, estetică muzicală*

The theory of the American anthropologist E. Hall investigating processes of communication in different communities is taken as the basis of this research. The types of spaces revealed by E. Hall – intimate, personal, social and public – are quite clearly felt in music. Perceiving music consciously, we understand that at one moment it reminds the lyrical confession of the hero, and at another – a performance of the speaker. However, the features of each of these spaces, immanently existing in music, remain unexplored to the right degree.

E. Hall characterizes the intimate space as the space differing in psychological proximity between people [1, p. 116]. Intimate from Latin Intimus denotes the deepest, internal, and intimate. The intimate space (radius from 0 to 45 cm) is used in the communication with the closest people: wife –husband, mother –child [2, p. 243].

In our research the concept of "intimate space" is identified with the person's inner world, excepting all possible contacts with the social environment. This is its fundamental difference from the

personal "space" caused by various ways of representation and impact of the Person on the world around and the reflections of these processes in music.

In psychology the person's inner world is characterized in terms of the psycho-physiological properties of an organism: inclinations, abilities, touch functions; cognitive processes: perceptions, memories, thinking and speech. Proceeding from the reflections of psychologists and the observations over the music history course, the intimate space is something closed, protected from the outside world. The intimate space "stores" the innermost core of the personality where there is the ideal and real I, shown in external space as "ability to maintain close relations with others, to share their emotions, to trust others or to assume liabilities" [3, p. 17-18].

Largely, the features of intimate space are revealed in the confession model. The confession phenomenon is considerably associated in ordinary life with religious practice in the context of which it is considered as a sacrament connected with relief and clarification of the person's soul. However, the confession can also be carried out at home, in privacy, with the purpose of understanding the soul, by addressing the Divine in search for forgiveness of the broken norms and rules established in the society's life. The leading form of expression of a lyrical confession in music is the monologue which is typical of the main character of the work and is designed to express a variety of feelings experienced by him.

According to the observations of the literary critic B. Uspensky, a monologue portrays the hero „from within", „but the whole narration is directed so that the reader could look at him with the eyes of others …". This is carried out due to double perspective and change of the points of view which in „the novel, corresponds to big pieces of narration". In a lyrical confession this „happens over a small period and the rhythms of compositional transitions are accelerated here". This pressing of rhythms, on the one hand, corresponds to what occurs in the hero's soul, and on the other hand, the choice of the position of the description "from within" leads to compression of time [4, p. 119], to filling it by his internal life, to the emergence of a peculiar psychological stretta which plays the culmination role in the work, compressing the contents and events of the whole „novel" into one scene of the hero's internal life. Unlike time, the intimate space of the hero extends, opens inside since it becomes that form on which the boundless transformations of the person's soul are shown.

The expression of the complex experience of feelings and emotions of the personality in music is quite often associated with the love figurative sphere, creating some scenes according to the confession model. Modern psychology proves several manifestations of feeling of love. These are love passion, love mood, love avoiding, love expectation, love conflict, love reminiscence and others [see in more detail: 5, p. 276-284].

Musical literature is extremely rich in solo forms of expression of the feeling of love. The swift-passing love passion which is developed within several days is peculiar to Lisa and Herman from the opera „The Queen of Spades", and Tatyana from the opera „Eugene Onegin" by P. Tchaikovsky. The long love-avoiding is inherent in Leonore from „The Destiny Force" by G. Verdi; and the love-expectation characterizes the image of Chio-chio-san from the opera „Madame Butterfly" by G. Puccini. Knyazhich and Kuma in the opera „Charodeyka" and Iolanthe in the opera of the same name by P. Tchaikovsky, and the heroes from the opera „Ruslan and Lyudmila" by M. Glinka experience a love-mood going on for a long time. The rapid love conflict, love contradiction are felt by Aida in the opera of the same name by J. Verdi. A terminating, peculiar post-stage of love – love reminiscence makes related the images of the Countess from „The Queen of Spades" and Mazepa from the opera of the same name by P.I. Tchaikovsky.

The central image in the lyrical confessions of the main hero is an object of love or the life situation which is regarded in mental space from different aspects. The spatial position of the hero and the author is caused by double perspective. The position of the hero's companion gives an opportunity of alternating its external display and fixation of the course of the main stages of the hero's internal mental life, taking situations of different scale, meaning transitions from one situational field to another. The

love object is that purpose which gives integrity to such situational construction and to all actions.

While considering Aida's monologue from act 1 of the opera by G. Verdi, the scene of Tatyana's letter from picture 2 of the opera „Eugene Onegin" by P.I. Tchaikovsky, and Leonora's aria from act 1 of the opera „Fidelio" by L. Beethoven it has been found that the situational construct is typical of the confession model. This construct means division into several differently organized toposes. They can interact not only across, but also vertically as a reflection of the real and ideal life of the psychological I. The structure of intimate space of the personality can arbitrarily be presented in the form of a three-level model. The lower level is occupied by the real I. The existence of I in the present time with the use of a monological form of the statement is characteristic of this level.

The second level of intimate space of the personality belongs to the mental reality and its separate area – the ideal. This level is noted for the description of the life of the ideal I hero through modeling psycho-physiological states of affect, dream, fancy, day-dream, and fantasy.

The third level is presented by the ideal eternal and is implemented in music in images of the ideal assistant (an angel, the beloved, god), and images of the eternal – prayer, and addresses to gods.

The transition of the I hero from level to level or the functional relationship between them happens not successively, but in leaps. It is connected with the nature of auto-communication or development of the internal dialogue between the various I of the personality, being at different levels of intimate space.

The definition of „personal space" in psychology is from 45 to 120 cm and is used in ordinary communication with familiar people [1, p. 119]. In our research it is based on the signs of one of the collective unconscious archetypes proved by K. Jung – an archetype of the Person which belongs to the collective, but not to the personal „I" of the person. The person, according to the scientist, reflects a social human face [6, p. 310-311]. Hence, it is possible to assume that the personal space of the personality in music is caused by modeling the activity of the person in which the person can distinguish his interests, temperament, abilities, and character; it has an opened structure which is shaped because of the person`s desire to influence the outside world. This occurs by means of the expressional tone of the statement, a powerful message, destroying habitual norms of the spatial organization of musical forms, genres and styles.

One of the striking signs marking the hero`s personal space is his extraordinary „behavior". An example of this is the second part of the sonata by W.A. Mozart No. 8 a-moll K 310, where the personal space is created by means of the individual „solution" of cadences. In developing the subject of the second part, the hero never comes to the problem solution in a „notorious" way. He approaches the cadence, through *grupetto* in combination with a trill, by means of moving away of the desirable solution by including additional harmonies in the developing middle section, or thanks to the refinement of developing the melodic line in a repeat.

Such quantity of the nonconventional in the forms and means of expression in music emphasizes the „playful wit" as the leading quality of the hero`s individuality influencing the organization of the musical form. The development of the second part is constructed in the form of alternative change of the intonations of the main subject. They flash here and there, easily moving over the whole register range, at the same time not deprived of comic lines. The melodic descent can be followed in leaps, thanks to long grace notes (bar 9), gallant „shuffling" in the form of trills coloring weak fractions of a measure (bar 12), and by register roll-calls (bars 15-18, 26-27). The composer tries to overcome the „attraction" of squaring and symmetry, offering direct dependence of space organization on the „activity" of the subject. In this context, V.N. Kholopova's remark is pertinent that classics developed in instrumental genres the richest arsenal of comic means among which there were articulation, pauses, and contrasting changes of dynamics. But Mozart carried out a radical harmonious breaking for comic purposes [7, p.168].

One more way of marking personal space in music is the reproduction of the character of speech. In this aspect, of interest is the nocturne F-dur 15th No. 1 by F. Chopin, in which the hero and

the interlocutor are disclosed through contrasting articulation. In the first part of the nocturne, the composer models the landscape space. In the middle section there is a „modulation" from the landscape to the personal space of the hero. The tonality changes and becomes the minor of the same name, the note of *con fuoco* is entered (from Italian: „with great feeling, ardently, passionately"), and the slowly developed lyrical monologue of the first part turns in the middle section into a dialogue.

Phrases in *ff* in the upper register „answer" a strong-willed, vigorous flow of the sixteenths in *f* and short affirmative phrases in a dotted rhythm in the low register. However the statements of the hero, we have just heard, are repeated in these phrases. This makes it possible to assume that the interlocutor supports the hero's thoughts, and the personal space is formed by means of an emotional dialogue-consent. The composition method of repeating the hero's phrases deprives the interlocutor of the individual intonation characteristic of the formation of a certain uniform intonation space. The repetition of intonations with heavy harmonious movement that is expressed in a chain of deviations: from *f-moll, b-moll, Des-dur, Es-dur, f-moll, c-moll, d-moll, es, Des, b-moll* and *F-dur* show the hero's attempts to influence the world surrounding him. The repeat returns the landscape coloring of the first part. Thus, the structure of personal space is discrete and depends on the hero's behavior and the events taking place in it. The personal space is opened since it incorporates characteristics of another musical character which is entered, for example, by means of dramaturgy of intonation contrast.

The understanding of spatial representations of the person and of another person in music creates a voluminous, many-sided live artistic image of the world in the musical composition. „Perceiving" and „guessing" the person in the piece of music through a variety of characters and events is one of the most fascinating and attractive sides of music. The self-identification of the personality and understanding the piece of music as the keeper of the live history of human communities transferred in musical soundings occur through understanding the hero.

Bibliographic references

1. HALL, E. *The Hidden Dimension*. N.Y.: Doubleday, 1966.
2. РЕБЕР, А. *Большой толковый психологический словарь*: В 2 т. ″Т. 1. Москва: Вече, 2000.
3. GOLUBEVA, E. *Abilities. Personality. Identity*. Dubna: Phoenix +, 2005.
4. УСПЕНСКИЙ, Б. *Семиотика искусства*. СПб.: Академический проект, 2002.
5. СИМОНОВ, П. Информационная теория эмоций. В: *Психология эмоций*: Хрестоматия. Сост. В. Вилюнас. СПб: Питер, 2008.
6. ЮНГ, К. *Алхимия снов*. СПб.: Timothy, 1997.
7. ХОЛОПОВА В. *Музыкальные эмоции*. Москва: Мультипринт, 2010.

СБОРНИК *CORURI DE CONSTANTIN RUSNAC*: ЕГО СТРУКТУРА И ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ НЕКОТОРЫХ МИНИАТЮР

CULEGEREA *CORURI DE CONSTANTIN RUSNAC:* STRUCTURA ŞI SPECIFICUL DE GEN ALE UNOR MINIATURI

THE COLLECTION *CORURI BY CONSTANTIN RUSNAC:* ITS STRUCTURE AND GENRE FEATURES OF SOME MINIATURES

GALINA COCEAROVA,
profesor universitar, doctor în studiul artelor,
Academia de Muzică, Teatru şi Arte Plastice

CZU 784.087.68(478)

Статья посвящена обзору изданного в 2013 году в Кишиневе сборника хоров видного молдавского музыкального деятеля и композитора Константина Руснака. Оцениваемый как результат многолетних творческих усилий в этом жанре, этот сборник под одной обложкой соединил две разные коллекции хоровых миниатюр – a cappell'ных или с фортепианным сопровождением. Одна из них – „Luminați-vă", включила в себя 17 сочинений для смешанного и однородного хора, другая подборка – „Ghiocelul", из 24 номеров – существенно расширяет репертуар музыки для детского хора. Внутри каждой из этих групп сосредоточены разные по жанру и по музыкальному языку образцы, что представляет определенный интерес не только для дирижеров хора, отбирающих материал для собственных концертных программ, но и для музыковедов.

***Ключевые слова**: хоровые миниатюры, Константин Руснак, сборник Coruri, жанровые особенности, дирижер, поэтическая основа, ритмика, гимн, ода, молитва, игра, танцевальность*

În articol se propune o trecere în revistă a culegerii de piese pentru cor semnate de compozitorul Constantin Rusnac, cunoscut maestru al culturii muzicale moldovenești. Editată la Chișinău, în anul 2013, culegerea poate fi apreciată ca un rezultat al muncii creative a compozitorului în acest gen pe parcursul mai multor ani. Culegerea, de fapt, a unit într-o singură copertă două colecții diferite de miniaturi corale – a cappella și cu acompaniament de pian. Prima din ele – „Luminați-vă", cuprinde 17 creații pentru cor mixt și omogen, Cealaltă – „Ghiocelul", conține 24 de miniaturi care lărgesc esențial repertoriul muzicii pentru corul de copii. În fiecare din aceste compartimente găsim piese corale diferite atât ca gen cât și ca limbaj muzical, miniaturi ce prezintă un interes deosebit nu numai pentru dirijorii de cor, care selectează material pentru programele lor concertistice, dar și pentru muzicologi.

***Cuvinte-cheie**: miniaturi corale, Constantin Rusnac, culegerea Coruri, specific de gen, dirijor, bază poetică, ritmică, imn, odă, rugăciune, joc, caracter dansant*

This paper is devoted to the collection of choirs by Constantin Rusnac, a prominent musical figure and composer from the Republic of Moldova. Ranked as a result of many years of creative efforts in this genre and published in 2013 in Chisinau, this collection under one cover combines two different sets of choral miniatures — a cappella or with piano accompaniment. One of them — „Luminati-va (Enlighten Your)", has included 17 works for mixed and homogeneous choir, the other section — „Ghiocelul (The Snowdrop)", which has embraced 24 miniatures — significantly expands and enriches the repertoire of music for the children's choir. Within each of these groups there are samples of different genres and musical language that are of interest not only to the choir conductors who select material for their own concert programs, but also for musicologists.

***Keywords**: choral miniatures, Constantin Rusnac, the collection „Coruri", genre features, conductor, poetical basis, rythmics, hymn, ode, prayer, play, dancing style*

Константин Руснак – известный в Молдове и за ее пределами музыкальный и общественный деятель, направивший все свои усилия на развитие культуры страны, в которой он родился и живет, и на пропаганду ее достижений за рубежом. Трудно перечислить все его регалии, дипломы и почетные звания, полученные на протяжении многих лет труда на этом поприще. Приведу только относительно небольшой список, составленный журналист-

кой Еленой Кудрявцевой, автором интервью, помещенного на городском информационном портале Кишинева www.free-time.md 14 февраля 2014 года: композитор, музыковед-фольклорист, профессор, лауреат Премии Ленинского Комсомола СССР, лауреат Государственной премии Республики Молдова, *Doctor Honoris Causa* Академии музыки имени Георге Дима (Клуж-Напока, Румыния), Действительный член Международной Академии о Природе и Обществе (Армянский филиал), почетный член Интернациональной Академии Наук *Арарат*, Париж, Франция, Генеральный Секретарь Национальной Комиссии Республики Молдова по делам ЮНЕСКО, Председатель Национального Дельфийского Совета Республики Молдова. Сюда можно еще добавить, что он – кавалер ордена *Gloria Muncii, Maestru în Artă*, Почетный гражданин района Бричень и, кроме того– коммуны Джордже Энеску, уезда Ботошань (Румыния), где он был подобным образом отмечен за музыкальные произведения, посвященные Джордже Энеску и созданные в области детской, а также легкой и симфонической музыки. В 2015 году он был удостоен почетной степени *Doctor Honoris Causa*, присужденной ему Академией наук Республики Молдова.

Как композитор Константин Руснак получил всеобщее признание в Молдове и за ее пределами – во многом, в силу демократичности и широкой доступности его музыки. Круг его интересов, однако, не ограничен пределами чисто музыкального творчества: помимо всего прочего, он пишет стихи, причем его сборник *101 poeme* даже вошел в коллекцию *Ideal*, опубликованную издательством *BIODOVA* [1]. Выходящие из-под его пера литературные опусы он часто адресует своим многочисленным друзьям и родным, деятелям молдавской культуры, поэтам и писателям – живым либо ушедшим из жизни[1]. В подобном духе, в частности, решен и том его акростихов *Portrete în timp* [3], который в 2012 году получил премию *Книга года* (*Cartea anului*) за свою оригинальность, а в 2015 году в Яссах был удостоен золотой медали и диплома на Международной Европейской Выставке творчества и инноваций (*European Exibition of creativity and innovations*) *Euroinvent-2015*. Символизирует признание заслуг Руснака в области литературной деятельности и знаменательный для него факт приема в такие писательские организации, как *APIA/МАПП (Autors&Publicists International Association*– Международная Ассоциация Писателей и Публицистов), в 2013 году, и Европейский Союз Писателей, в 2016 году.

Связь с поэтическим словом определяет и самостоятельную группу произведений Руснака – романсов, песен, хоров. Их он пишет на протяжении всей жизни, наряду с инструментальной музыкой, обзор которой может составить предмет отдельной статьи. В ряду его изданных вокальных сочинений – сборник романсов, удостоенный в 2008 году премии Международного Книжного Салона в Яссах (Румыния). Нас же на сей раз заинтересовал относительно новый, вышедший в Кишиневе в 2013 году сборник, озаглавленный *Coruri de Constantin Rusnac* [4]. Оцениваемый как результат многолетних творческих усилий в этом жанре, этот сборник под одной обложкой соединил две разные коллекции хоровых миниатюр – *a cappell*'ных или с фортепианным сопровождением. Одна из них – *Luminați-vă*, включила в себя 17 сочинений для смешанного и однородного хора, другая – *Ghiocelul*, из 24 номеров – существенно расширяет репертуар музыки для детского хора.

Внутри каждой из этих групп сосредоточены разные по жанру и по музыкальному языку образцы, что представляет определенный интерес не только для дирижеров хора, отбирающих материал для собственных концертных программ, но и для музыковедов, до сих пор, к сожалению, обходивших творчество Руснака своим вниманием. Исполнительская судьба всех этих произведений сложилась вполне счастливо: они были представлены публике в разные годы в Молдове хоровыми коллективами под управлением таких дирижеров, как Вероника Гарштя,

1 К. Руснаку также принадлежит благородная инициатива и помощь в издании небольшого румынско-русского и русско-румынского словаря для охотников и рыболовов, составленного его покойным другом Сергеем Лункевичем [2].

Анатолий Жар, Теодор Згуряну, Валентин Будилевский, Штефан Андроник, Илона Степан, Валентина Болдурат, Людмила Продан, Виктор Крянгэ, Евгений Мамот, Штефан Каранфил, Наталья Барабанщикова и мн. др.[2]

И слушателей, и исполнителей привлекает в этой музыке ее яркая образность, простота и доступность музыкального языка, живость и разнообразие ритма, обусловленного тесной связью с поэтическим текстом и жанровым замыслом. В данной статье, в связи с ограниченным ее объемом, мы попытаемся затронуть лишь некоторые вопросы, касающиеся отдельных номеров из этого сборника. Сразу же заметим, что их объединяет то, как очень искренне и полнокровно выражается композитором главная идея каждой миниатюры, легко воспринимаемая, независимо от масштабности формы. Это ощущается уже с открывающей раздел *Luminați-vă* молитвы на канонический текст *Tatăl nostru* (*Preghiera* – уточняет автор с помощью итальянского слова жанр своей хоровой миниатюры). Полнокровно звучащее в начале эквиритмическое четырехголосие сразу создает эффект дружного единения душ, взывающих к Господу в консонантно-гармоничном сочетании голосов, в переменном метре свободной псалмодии. Постепенно в ее развитии появляются и более острые гармонические штрихи, голоса временами обретают автономность или попарно координируют свои усилия. Форма номера выстраивается постепенно, включая в себя и элементы рецитации слов молитвы, и имитационные приемы (вроде стретты на с.7 на словах *precum încer*), и неоднократную смену тонального колорита при развертывании музыкального движения, начиная с исходного *f-moll* и приводя к конечному *F-dur*.

Признаки ритуального действа отчетливо очерчены в эпизоде концертирования с участием как хора, так и солистов, где тенор, сопрано, альт и бас вступают поочередно со своими соло на фоне хорового звучания. Движение этих голосов индивидуализировано: у тенора манера рецитации обозначена ремаркой *parlando come preghiera*, с подъёмом динамики до *tutto voce*, с последующей остановкой на фермате; партии сопрано, альта и баса выдержаны в духе, близких византийской традиции юбиляции на *Pietoso* с просьбой о всепрощении. Возвращение хорального склада вновь объединяет всю массу молящихся, на фоне которой выделяется речитатив баса, скороговоркой произносящего строки о даровании хлеба насущного и, вновь, о прощении грехов.

Перепад тонального колорита после установления *As-dur* связан с ярким показом тональности *e-moll*, открывающей движение в круге диезных тональностей. Здесь также затрагиваются *h-moll, fis-moll* с его параллельным *A-dur* и возвращением обратно в *fis-moll,*в котором и начинается раздел *Osanna*, о провозглашении царства Божия на земле. После этого, путем традиционной энгармонической модуляции через доминантсептаккорд, автор на тексте о славлении Святой Троицы, вводит развитие в русло исходной тональности *f-moll* (*festivamente*), завершая весь номер эффектом просветления, подчеркнутым переходом в одноименный мажор (*F-dur, soave*). Весь этот ряд тональных перекрасок позволяет воссоздать картину свободно льющейся молитвы, постоянно меняющихся эмоций верующих, сердца которых постепенно все более переполняются надеждой на Всевышнего.

В том же сборнике дальше есть и другие молитвы – например, написанная на стихи Григоре Виеру оригинальная композиторская версия знаменитой католической *Ave, Maria*. Текст ее дан также в переводе на итальянский язык, выполненном Вероникой Постолаке – во многом в расчете на исполнение этого сочинения великолепной Марией Биешу, которой оно и посвящено. Видимо, по той же причине произведение, помимо партии смешанного хора, включает и сольную сопрановую партию (правда, с самого начала, в ней затронут и меццо-сопрановый нижний регистр, с экспрессивным *ля* малой октавы), и фортепианный аккомпанемент, и, в начале, дан удар колокола, устанавливающий светлую тональность – гармонический *Фа мажор*.

Такая форма изложения молитвы – голос, хор, колокола и фортепиано – представлена в

2 Подробней см. там же [4, p. 2], в авторской аннотации, предпосланной всему сборнику.

этом сборнике впервые. Исходный вариант ее предусматривал оркестровое сопровождение, и именно в такой версии – версии концертной арии – ее трижды в гала-концертах фестивалей *Vă invită Maria Bieşu* исполняла сама Мария Биешу, а позже эстафету от нее переняли Анастасия Кушнир, Наталья Танасийчук и Марианна Буликану. Что же касается жанровых черт и особенностей музыкального языка, *Ave, Maria* Руснака по своему стилю не просто молитва, но молитва-восхваление, славословие Божьей Матери в духе *Magnificat*, и музыка соответственно обретает здесь одические черты.

В развитии общей композиции этой коллективной молитвы вырисовывается насколько волн, хотя присутствует и объединяющий фактор: постоянно удерживаемый принцип эквиритмического, хорального движения хоровых голосов. Это позволяет обособить вокальную партию, обладающую более индивидуальным ритмическим обликом. Зачины солирующего голоса определяют и грани разделов куплетно-вариантной формы первой части, как и кадансовые обороты в хоровой партии. Очень выразителен и эпизод *Ascultă-ne* (*a tempo dolce*), где появляются имитационные переклички реплик у солистки и хора и происходит яркий подъем динамики к кульминации, после которой голоса солирующего сопрано и хора словно объединяются в едином порыве, провозглашая фразу *Ave, Maria, maica tuturor* вначале громко, а затем на *ppp*.

Третий номер сборника, давший заголовок всему первому его разделу – *Luminaţi-vă* на стихи Григоре Виеру – еще одна молитва-славление, очень помпезная и торжественная, выдержанная в одическом стиле. Здесь автор достигает эффекта праздника за счет колокольных звучаний в партии фортепиано. Помимо имитации колокольного трезвона, это масштабное, развернутое сочинение снабжено и другими элементами ритуального действа: так, например, речитатив, произносимый кем-то из исполнителей во время выдерживания у фортепиано четырехоктавной педали, словно воспроизводит прием антифона в старинном стиле. Простота и ясность гармоний, складывающихся в хоровом многоголосии, контрастирует с изобилующей диссонантными (секундовыми и тритоновыми) призвуками в «колокольной» аккордике у пианиста, включая и завершающее миниатюру диссонантное тоническое созвучие.

В том же духе праздничной оды – на этот раз прославляющей Родину – решены композитором и созданная на его собственные стихи *Odă Moldovei*, и *Patrie, de ziua ta* на текст Георгия Водэ. А рядом с жанрами молитвы и оды в этом сборнике стоят ещё и гимны, также посвященные все той же теме славления. Их много, и они представлены миниатюрой *Steaua limbii noastre* на стихи Григоре Виеру (вполне достойной, на мой взгляд, того, чтобы быть принятой в качестве официального гимна писателей Молдовы), *Гимном мира* в духе английского антема (*Anthem to peace)*, текст которого (соответственно, написанный на английском языке) принадлежит Сорену Тейно (Soren Tejno), *Дельфиадой* на стихи Людмилы Собецки (автор английского перевода –*Delphicanthem*– Лариса Выртосу), французским *Nous sommes la jeunesse qui chante,*с пояснением заголовка: *Suntem tineri şi cântăm (Imn*), на стихи Светланы Мануил, и, в завершение первой, «взрослой» коллекции хоров – гимном родной земле, *Pământ al gloriei, Briceni*, также на стихи Людмилы Собецки.

Искренней теплотой дышат страницы остальных миниатюр первой части сборника хоров Руснака. В них, посвященных родному краю, его природе, людям, его культурному наследию, по большей части царят лирические нотки. Таков хор *Tu, floare mixandră* на стихи Анатола Кодру, с традиционным для народных текстов троекратным обращением к прекрасному цветку. Левкой в данном случае выступает как символ любви и надежды на взаимность, и в итоге, соответственно теме, композитор избирает для выражения чувств своего героя (или героини?) распевную и очень выразительную мелодию широкого дыхания, чередуя ее мотивы с восходящими квартовыми интонациями зова. По сути, это позволяет определить неординарный жанр данного сочинения, которое сам автор трактует как *хоровой романс*. Присутствуют в нем и концертные черты, обнаруживаемые в перекличках хоровых партий, в переменности их функций.

Изменения или выявление общности тонального строя – вот еще один прием, позволяющий организовать три куплета этого романса по принципу трехчастной репризной формы, со сдвигом из исходного *фа минора* на полтона вверх, в *фа-диез минор* второго куплета, за счет приравнивания трезвучия VI ступени, подвергнутого энгармонической его замене, к доминанте новой тональности. Возврат в третьем куплете опять в *фа минор*, создающий эффект репризы, выполнен на основе модуляции через уменьшенное трезвучие *до-диез–ми–соль-бекар*, энгармонически равное неполному уменьшенному вводному секундаккорду (без квинты) *фа минора*.

Развитая фактура, приемы *divisi* хоровых партий также помогают добиться разнообразия звучания. Вся эта миниатюра довольно развернута по масштабам и изобилует тонкими деталями, свидетельствующими о прекрасном знании композитором возможностей хора. Песенно-романсовый колорит делает эту музыку легко и надолго запоминающейся. Добавим, что успех ее у исполнителей побудил автора в дальнейшем сделать вариант партии сопровождения для народного оркестра – именно в таком виде выглядела в итоге сольно-романсовая версия, исполнявшаяся Ольгой Чолаку.

Еще один жанр, затронутый в первом разделе сборника – колыбельная, представленная двухголосной обработкой народной песни *Nani, nani, puişor*. Очень лаконичная, она привлекает естественной мелизматикой, характерной для стиля молдавских фольклорных мелодий. Другой образец колыбельной, решенный как мастерская многоголосная обработка авторского напева в народном духе, с постепенным накоплением голосов от одного до четырех – *Puiul mamei, puişor*. По ритму отдаленно напоминая танец – в данном случае, в чем-то ассоциируясь с очень медленной лирической хорой, он вновь демонстрирует интерес композитора к полифоническим приемам развития и его творческий подход к задаче фактурного обогащения исходной монодийной модели-прототипа. На этой основе автору удалось создать индивидуально задуманную и решенную хоровую миниатюру.

Картины сельской жизни представлены в первой части сборника тремя очень образными и удачными по замыслу и его воплощению хорами. *Ce secetă, ce foc* на стихи Василе Александри из феерии *Sânzeana şi Pepelea*– очень краткая и выполненная необычайно лаконичными средствами музыкальная зарисовка – отличается выбором коротких вариантно повторяемых попевок, с остинатной ритмоформулой и постепенным нарастанием динамики. Хор этот обогащен концертным, по сути, приемом ввода солистов – альта и тенора, которые, несмотря на приговор, вынесенный природой по отношению к людям – свидетелям гибели урожая из-за засухи, пытаются шутить друг над другом (крестьяне уверены, что юмор помогает им выжить). Для большей убедительности композитор использует здесь отголосок известнейшей народной песни *Trandafir de la Moldova*. Далее весь ужас случившегося выражен в обессиленном шепоте, лишенном музыкальной интонации, который заканчивает всю эту небольшую, но насыщенную глубоко трагическим содержанием зарисовку.

Иной атмосферой полна хоровая миниатюра *Urătorii* на стихи Юлиана Филипа, довольно развернутая по масштабам и близкая по жанру к восхвалениям, о которых шла речь выше, с тем отличием, что здесь воспроизводятся народно-жанровые черты новогоднего поздравительного ритуала, с восклицаниями *Hăi, hăi!*, *La mulţi ani!* и т.д. Радость, энергия, заключенная в этой музыке, одухотворяют и исполнителей, и слушателей позитивным настроением. Еще одна, более лаконичная музыкальная картинка бытового характера, предназначенная для четырехголосного хора *Lângă-un bucium, lângă-un nai,* также продолжает национально-фольклорную линию в творчестве Руснака, связанную на этот раз с упоминанием народных инструментов, родных румынам Карпатских гор, цветов подсолнуха. Светлый ее колорит обусловлен обращением к простым тональностям – в этой хоровой пьесе преобладает «белоклавишный» *До мажор*, с отклонениями в близкие тональности – *Фа мажор* и *Соль мажор*. Свобода ритмического движения, скованного, казалось бы, повтором однотипных фигур, достигается в

этой миниатюре за счет выполнения авторского указания *Rubato*, фермат и даже появления в контексте размера 6/8 такого необычного метра, как 2/8.

Обзор произведений для детского хора, вошедших во второй раздел сборника –*Ghiocelul* – начнем с номера *Copiii planetei Pământ*, на стихи Аурела Чокану[3]. Этот веселый двухголосный хор дополняет фортепианная партия, разработанная Олегом Негруцей в духе легкой танцевальной музыки, с элементами джазовой лексики. Привлекает внимание обращение к приему изобразительности во вступлении и заключении, где использовано звукоподражание перезвону высоких колоколов. Атмосфера игры поддерживается еще и игровыми эффектами, которые достигаются как в партиях детских голосов, поющих на слог «ля, ля, ля» или воспроизводящих речевые интонации, так и в инструментальном сопровождении, с задающими активный импульс пунктирными и синкопированными ритмами. Появление же триольных фигур сопряжено с более распевными мелодическими фразами широкого дыхания.

В духе народного танца выдержан следующий хор – *Dragă-mi este țaramea*, на стихи Григоре Виеру, ярко демонстрирующий фольклорную почвенность как в обрамляющих быстрых разделах – *Allegro con moto,* с его ритмикой цимбальных соло на фоне тарафного аккомпанемента, и *Allegro giocoso*, в танцевально-игровом стиле, так и в среднем, более медленном и плавном – *Tempo di hora*.

Эти номера открывают ряд хоров, рассчитанных на исполнение детьми. В этом плане своеобразно решена миниатюра-игра *Часы* (*Ceasul)*, на стихи СимионаГимпу[4]. Звонкая игра рифм продиктовала композитору и музыкальный замысел, где сразу, начиная со вступления, у фортепиано привлекают внимание «перезвоны» кластеров, обозначающие одновременно и тиканье часов, и их удары. Продолжаясь и далее, этот остинатный и, в то же время, постепенно все более активный и измельчаемый ритм дополняется затем темповым ускорением при более оживленной фигурации аккомпанемента. Остановка в конце движения («упали вдруг часы») выполнена очень оригинально: у фортепиано на фоне беззвучно нажатого в басу, но создающего эффект резонанса аккорда, в правой руке продолжается вращение одной и той же интонационно-ритмической формулы «бега стрелки». У хора же в конце этой зарисовки введен эффект *Sprechstimme*, с«выключением» музыкально-определенного интонирования, но при сохранении высотно-речевых обозначений.

На протяжении всей этой миниатюры в партии хора также очень изобретательно использованы и разные приемы, имитирующие то раскачку маятника, то отдельные удары, отсчитывающие время, то «звуковые кляксы» – кластеры, складывающиеся в результате сочетания голосов, постепенно включающихся в музыкальную ткань, то «зовы кукушки», из которых прорастают новые попевки, основанные на ходах по аккордовым звукам.

Одноголосный хор с двухголосным припевом и с аккомпанементом фортепиано *Drag învățător* на слова Георге Водэ очень прост и доступен в исполнении даже самым маленьким школьникам и наверняка найдет свое место в репертуаре детских хоровых коллективов. *Á-cappell*'ная колыбельная, на стихи Константина Драгомира, обозначенная также и как колядка (*Colind*), и, по-французски – как «песня для детей» –*Cantique pour les enfants* (перевод Тамары Коня), допускает исполнение не только детьми старшего возраста, но и взрослыми, а также вокальным ансамблем, поскольку она требует особой чистоты интонации и гармоничности слияния голосов. Это скорее песня матери, адресованная маленькому ребенку.

И здесь хочется подробней сказать еще об одном произведении, лишь упомянутом ранее в разговоре о первом разделе сборника – о предназначенном для джазового ансамбля хоре *The Spring (Primăvara)*, автор стихов Сорен Тейно (*Soren Tejno*), партию фортепиано в стиле свинга разработал Илие Руснак. Развернутое по композиции, сочинение это, созданное в 2002 г., насыщено аккордикой диссонантного типа, с преобладанием красочных созвучий, «блоковых»

3 Большинство стихотворных текстов в этом разделе сборника перевел на русский язык Виталие Балтаг.

4 В переводе Виталие Балтага она озаглавлена как *Стрелка* (видимо, имеются в виду стрелки часов).

их перемещений, отражающих специфику голосоведения, характерного для джазовых импровизаций. Прихотливая ритмика, стильные исполнительские штрихи, длительное пребывание в однотипной динамике, с эффектным *f* и с подъёмом в конце к яркой каденции, с остановкой на тонике с секстой дорийского *фа* дополняют общее впечатление об этом хоре как о номере, особняком стоящем во всем сборнике.

Возвращаясь к обзору миниатюр из второй части сборника хоров К. Руснака, заметим, что в структуру сборника органично вписались два своего рода музыкально-поэтических цикла, хотя и не обозначенные автором как таковые. В первый из них, основанный на музыкальном претворении детской поэзии ГригореВиеру, вошли такие песни, как *Ghiocelul, Lună, lună nouă, Cântă ţapul la ţambal, Cum se spală ariciorii, Urechilă-iepuraş, Pisicul la şcoală, Pomul*. Все они рассчитаны на самых маленьких ребят и отражают в музыке их очень чистый и по-детски свежий взгляд на мир, точно угаданный поэтом. Причем, по крайней мере в четырех из них, очень простых –*Cântă ţapul la ţambal, Urechilă-iepuraş, Pisicul la şcoală, Pomul* – царит дух столь естественной для детской натуры игры, что подчеркнуто авторской ремаркой *Giocoso* и, соответственно, необходимыми атрибутами игрового жанра – вплоть до припевов «ля-ля-ля» в *Pomul,* слого-ритмических обозначений в хоре *Cântă ţapul la ţambal* или подражания кошачьему мяуканью в *Pisicul la şcoală* (где, кстати, есть и французский текст, в переводе Тамары Коня – *Le petit chat à l'école*).

На более высокий, школьный или даже взрослый возраст рассчитан хор *Ghiocelul* – четырехголосный, но при *divisi* доходящий до восьмиголосия. Автор не случайно избирает его как титульный номер, давший название целому разделу, придавая ему тем самым особое значение. Здесь на относительно коротком промежутке времени сосредоточены разнообразные приемы, привносящие в музыкальную ткань игровой оттенок. Поначалу это свободная имитация исходного мотива (как бы «отставший от ведущего голоса» подголосок), создающая эффект эха, с ферматными остановками в конце реплик первых и вторых голосов. Так определяется по ассоциации характер изложения в духе рождающейся где-то на альпийских лугах Кодр переклички-импровизации, что вполне соответствует содержанию текста: «Оглядел подснежник луг: „есть на этом свете друг?"». Замирающие на ферматах голоса способствуют осознанию простора и объемности звучания, погружают в созерцательное состояние. Пасторальный оттенок придает и сольная фраза сопрано, вступающего с вопросом «Нет на свете никого?», и последующая затем танцевально-игровая хоровая сценка, где параллельно со звукоподражанием звону колокольчика в нижних голосах, в партиях первого и второго голоса повествуется о цветке и звездах, разогнавших туман. Возникшая в заключение сольная фраза «Я совсем не одинок! Хэй!» радостно подытоживает весь этот рассказ о весеннем цветке-колокольчике.

Особняком в цикле песен на стихи Григоре Виеру стоит не названная в приведенном выше списке миниатюра *Anişoara*– особенно, думается, близкая композитору по причине сугубо личной: его дочь зовут именно так, и становится понятным, как и когда родилась в его душе та особая, очень искренняя музыкальная атмосфера, что отличает его детские песни. Здесь также присутствует и пейзажный мотив, обозначенный с помощью звукоизобразительного приема – воспроизведения зовов кукушки, органично завершающих этот диалог девочки и птички.

Еще один поэт, привлекший внимание композитора и подаривший своими стихами поэтическую основу для другого, по сути, цикла детских песен – Влад Кодицэ. На его тексты К. Руснак написал десять миниатюр для детского хора *à cappella* (1994), лаконичных и, в то же время, изобилующих тонкими и очень уместными деталями. Хоры эти в основном двух- и трехголосные, с редким выходом в четырехголосные аккордовые комплексы. Более сложные среди них и исполнительски более ответственные – *Ploaia, Satul,* мелодически и ритмически ярко индивидуализированный *Privighetoarea, Turturica.*

Из детского фольклора вырос завершающий весь сборник хор *Trenul* – лаконичный, образный, с постоянно пульсирующим ритмом восьмых, с подражанием стуку колес («така-така»)

и удаляющемуся гудку паровоза (здесь применен своеобразный экмелический прием: во всех трех голосах «ползет по высоте» неполный доминантсекундаккорд, для чего хор на *diminuendo* выполняет нисходящие и восходящие *glissandi*, с остановкой на конечном аккорде).

Подводя итог обзору столь разных по лексике и образному строю хоров, вошедших в сборник К. Руснака, отметим, что композитор, отбирая хоровые миниатюры для своей итоговой коллекции, руководствовался не только надеждой на широкое исполнение в будущем его музыки. Он подытожил в этом издании свой труд на протяжении большого жизненного и творческого периода, предложив читателю и исполнителям только самые удачные и нашедшие всеобщее признание свои произведения. Тем самым он еще раз подтвердил свой профессионализм в области хоровой музыки, выразив свою четкую эстетическую позицию, унаследованную по жизни от его отца, советовавшего ему всегда закладывать лишь «здоровые зерна в добротную землю»[5].

Библиографические ссылки

1. RUSNAC, C. *101 poeme*. Bucureşti: Biodova, 2013. ISBN 978-606-8384-05-05.
2. LUNCHEVICI, S. *Mic dicţionar român-rus, rus-român:* pentru vânători şi pescari. Chişinău, 2001. ISBN 978-9975-9509-3-0.
3. RUSNAC, C. *Acrostihuri: Portrete în timp*. Chişinău: Magna-Princeps, 2011. ISBN 978-9975-4203-7-2.
4. RUSNAC, C. *Coruri*. Chişinău: [s. n.], 2013. ISBN 978-9975-4399-811.

SERGHEI BESEADÂNSKII – PERSONALITATE MARCANTĂ ÎN ISTORIA FORMĂRII ŞCOLII PIANISTICE AUTOHTONE

SERGHEI BESEADÂNSKII – OUTSTANDING PERSONALITY IN THE HISTORY OF CREATING THE NATIONAL PIANO SCHOOL

IURIE MAHOVICI,
profesor universitar,
Academia de Muzică, Teatru şi Arte Plastice

TAMARA SAVELIEVA,
conferenţiar universitar interimar,
Academia de Muzică, Teatru şi Arte Plastice

CZU 780.8:780.616.432.071.2(478)
780.8:780.616.432.071.4(478)

Serghei Ferapontovici Beseadânskii este unul dintre reprezentanţii străluciţi ai şcolii pianistice autohtone. Aportul personal în formarea cadrelor didactice şi a pianiştilor din Republica Moldova este considerabil. Discipolii săi activează cu succes atât în republică cât şi peste hotarele ei.

Despre personalitatea domnului Beseadânskii, practic, nu s-a scris nimic. Materialele expuse în articol au fost selectate din dosarul personal aflat în arhiva AMTAP, din amintirile colegilor, prietenilor şi discipolilor săi. Articolul conţine date biografice, restabilite conform carnetului de muncă. De asemenea, sunt reflectate activităţile sale: pedagogică, metodico-didactică şi interpretativă. Materialul prezentat selectiv menţionează discipolii importanţi, continuatori ai tradiţiilor profesionale, promovate de Serghei Beseadânskii.

***Cuvinte-cheie**: Serghei Ferapontovici Beseadânskii, şcoala pianistică autohtonă, S. Beseadânskii – date biografice, S.Beseadânskii – lucrul pedagogic, S.Beseadănskii – lucrul metodico-didactic, S.Beseadânskii – lucrul interpretativ, discipolii domnului S.Beseadânskii*

5 Константин Руснак: «Не культура зависит от экономики, а экономика от культуры». Интервью, взятое Еленой Кудрявцевой и помещенное на городском информационном портале Кишинева www.free-time.md 14 февраля 2014 года.

Serghei Ferapontovici Beseadânskii is one of the brightest representatives of the native piano school. His personal contribution to training the teachers and pianists from Moldova is considerable. His disciples work successfully in the Republic as well as abroad.

Practically nothing has been written about S. Beseadânskii's personality. The materials, presented in the article, were selected from his personal file kept in the archives of the Academy of Music, Theatre and Fine Arts and from the memories of his colleagues, friends and disciples. This article contains biographical data, restored according to his work-record. His activities are mentioned as pedagogical, methodical-didactic and interpretative. The given material selectively mentions his important disciples, the continuers of the professional traditions promoted by Serghei Beseadânskii.

Keywords: *Serghei Ferapantovici Beseadânskii, native piano school, biographical data, pedagogical activity, methodical-teaching work, interpretative activity, S. Beseadânskii's disciples*

În octombrie 2016, tradiţionalul festival al tinerilor pianişti, organizat de catedra *Pian și Ansamblu cameral*, a fost dedicat domnului Serghei Ferapontovici Beseadânskii – personalitate marcantă în istoria formării școlii pianistice autohtone. Spre regret, despre S. Beseadânskii nu s-a scris, practic, nimic, nu s-au făcut studii de cercetare. Materialele propuse în acest articol au fost selectate din documentele arhivei AMTAP, din amintirilor colegilor, prietenilor și discipolilor săi.

Date biografice.

Serghei Beseadânskii s-a născut la 31 decembrie 1931, în orașul Chișinău (Moldova). A studiat la Școala Specială de Muzică *Eugen Coca*. În anul 1952, a absolvit această instituţie de învăţământ și a continuat instruirea profesională la Conservatorul Moldovenesc de Stat, în clasa conferenţiarului universitar Anastasia Daniliciuc-Gnatiuc – absolventă a Conservatorului de Stat *P. Ceaikovski* din Moscova (Rusia), clasa profesorului universitar Karl Karpovici Kapp (1865-1925). În istoria școlii pianistice ruse, dumnealui a intrat ca un recunoscut pianist și un celebru pedagog, discipol al profesorului universitar Paul Pabst. Pe parcursul a 32 de ani de activitate profesională la Conservatorul din Moscova, el a pregătit mai mult de 300 de discipoli, printre care se evidenţiază: A. Arseniev, V. Zaderaţkii, L. Orlova (celebra actriţă de teatru și cinema), A. Şaţkes, B. Iavorskii, A. Daniliciuc-Gnatiuc și alții.

În anul 1954, Anastasia Daniliciuc-Gnatiuc se transferă la Conservatorul de Stat din Minsk (Belarus), în funcţie de conferenţiar universitar la catedra *Pian*, suplinind și postul de șefă a catedrei *Pian auxiliar*. Împreună cu profesoara sa, la Conservatorul din Minsk se transferă și Serghei Beseadânskii. Paralel cu studiile la Conservator, el a început activitatea sa profesional-pedagogică în calitate de profesor la secţia *Pian special* a Colegiului de Muzică din Minsk.

În anul 1957, după absolvirea Conservatorului de Stat din orașul Minsk, se întoarce la Chișinău, unde se angajează în funcţie de profesor al secţiei *Pian* la Colegiul de Muzică *Ștefan Neaga*. În scurt timp, este numit șef al secţiei *Pian* la același colegiu.

În anul 1963, este invitat să activeze în funcţie de lector universitar al catedrei *Pian special* la Institutul de Stat al Artelor *Gavriil Musicescu*. În același an, i se confirmă titlul didactic de lector superior al catedrei *Pian*.

În anul 1973, pe parcursul a patru luni, a participat la cursurile de recalificare la Conservatorul de Stat *P. Ceaikovski* din Moscova, clasa profesorului universitar V. Natanson. A frecventat ciclul de prelegeri și seminare la disciplinele: *Teoria și istoria artei interpretative*, *Analiza formelor muzicale*, *Psihologia muzicală* și *Estetica*. Ghidat de prelegerile profesorilor universitari A. Rapoport și Iu. Borev, la seminarul de estetică prezintă referatul *Critica teoriilor formalismului în artă*. La recomandarea profesorului universitar V. Natanson, și-a demonstrat aptitudinile profesionale în lucrul asupra următoarelor creaţii: *Sonata nr. 26* de L. Beethoven, *Baladele nr. 1* și *nr. 4* de F. Chopin, *Studiile* de F. Chopin și *Valsurile* de J. Brahms. În timpul cursurilor de perfecţionare, a vizitat orele profesorilor celebri ai Conservatorului, a participat la dezbaterile după examene la catedră și a asistat la preselecţia către Concursul Internaţional *Piotr Ilici Ceaikovski*. O impresie adâncă a căpătat S. Beseadânskii în urma frecventării prelegerilor la *Psihologia muzicală*. Mai târziu, el a optat pentru introducerea acestui curs pentru studenţii Conservatorului din Chișinău.

În anul 1984, după divizarea Institutului de Stat al Artelor *Gavriil Musicescu*, și-a continuat activitatea profesională la Conservatorul Moldovenesc de Stat *Gavriil Musicescu*. În anul 1992 i s-a conferit titlul științifico-didactic de conferenţiar universitar.

Printre discipolii săi pot fi evidenţiaţi: Beseadânskaia Z., Serditova-Savelieva T. (coautoarea articolului, conferenţiar universitar interimar al catedrei *Pian și Ansamblu cameral*, Maestru în Artă), Mileavscaia E., Homenco G., Damaraţcaia N. (corepetitor la Colegiul de muzică *Șt.Neaga*), Ciornaia T., Ovseannicova V. (profesoară la Școala de muzică din Soroca), Mamontova N. (profesoară la Școala de muzică din Toliatti, Rusia), Zaplitnaia V. (profesoară la Şcoala de muzică nr. 2 din Chișinău), Crâlova N. (profesoară la Colegiul de muzică *Șt. Neaga*), Simonovscaia N. (profesoară la Şcoala de muzică nr. 1 din Chișinău), Lebedeva I. (profesoară la Şcoala de muzică nr. 2 din Chișinău), Popovscaia I. (profesoară la Colegiul de muzică din Tiraspol), Bondareţ I. (ex-corepetitorul Capelei Corale *Doina*), Belova I. (profesoară la Şcoala de muzică nr. 3 din Chișinău), Rozenfelid M., Culic N., Zacon N., Stoleșina N., Dobasciuc M., Gaib D., Şevnuha E., Iuzifovici O. (profesoară la Liceul de muzică *S. Rahmaninov*), Triboi I., Bivol A., Raslina I., Luchina I., Ţurcan O., Bolduresсu C., Chiroșca M., Bruma N., Cristal N., Danilova S., Ştiuca T. și alții.

Discipolii săi au participat cu succes la diverse concursuri. Printre ei menționăm pe Raslina I., care a prezentat republica noastră la Concursul Internaţional *M. K. Ciurleonis* din oraşul Vilnius (Letonia), pe Bivol A. și Popovscaia M. – participanţi la Concursul Republican al Pianiştilor.

La 29 decembrie 1999 Serghei Ferapontovici Beseadânskii s-a stins din viață, fiind accidentat mortal la intersecţia străzii Ismail cu bulevardul Ștefan cel Mare și Sfânt, în nemijlocita apropiere de apartamentul în care locuia. A fost înhumat la cimitirul *Sf. Lazăr* din Chișinău.

Activitatea pedagogică.

După cum se ştie, în formarea profesională a viitorului pianist, rolul decisiv aparţine profesorului de specialitate. Autorii L. Reaboșapca și M. Stârcea în monografia despre E. Revzo relatează că „în domeniul artei muzicale noi ne naștem de două ori: prima dată când apărem pe lume, a doua oară – când nimerim în clasa profesorului de specialitate, care ne introduce în lumea profesională a muzicii" [1, p. 7]. Astfel, discipolii profesorului de pian Serghei Beseadânskii au avut marea șansă de a studia la un maestru adevărat.

Fiind după natura sa un om modest și răbdător, S. Beseadânskii se ocupa nu numai cu studenţi dotaţi, ci și cu unii discipoli mai puţin înzestraţi, din punct de vedere profesional. Profesorul de pian Victor Levinzon caracteriza lucrul pedagogic al colegului său relatând că studenţii clasei lui S. Beseadânskii, care aveau mari probleme de dezvoltare muzicală, la finele studiilor se prezentau la un nivel înalt, progresând suficient în măiestria interpretativă. Acest fapt dovedește că pedagogul a demonstrat capacitatea de a organiza și de a îndruma activitatea studenţilor pe calea formării și educării profesionale.

Printre elevii săi de valoare pot fi numiţi: A. Bivol, V. Ovseanicova, T. Serditova, N. Ţurcan, I. Bondareţ, S. Danilova, I. Raslina. Menționăm că pe lângă cunoștințele pe care le deținea, profesorul le altoia ceea ce este „cea mai prețioasă calitate – dragostea pentru muzică, dragostea pentru muncă și capacitatea de a lucra" [2, p.157].

În rezultatul primilor 20 de ani de activitate pedagogică în cadrul catedrei *Pian*, clasa lui S. Beseadânskii a fost absolvită de circa 36 de discipoli. În una din dările de seamă despre activitatea profesională, S. Beseadânskii menţiona că tinde să modeleze din studenţii săi nu numai specialişti buni, ci și personalităţi armonioase, pedagogi cu o viziune clară profesională. Maestrul considera că „criteriul decisiv al valorii tânărului specialist-muzician constă în capacitatea sa pentru activitatea profesională de sine stătătoare" [3, p. 70]. Rezultatele examenelor de stat și ale activităţii calitative a discipolilor săi în câmpul muncii permiteau să fie apreciat la justa valoare înaltul profesionalism al domnului S. Beseadânskii.

Activitatea metodico-didactică.

Colegii de serviciu menţionau adesea că lucrările metodico-didactice scrise de S. Beseadânskii sunt fundamentale, bine concepute, logic expuse și foarte cărturare. El era preocupat mai mult de

probleme legate de psihologia muzicală. În activitatea sa profesională se confrunta cu mai multe probleme sub aspect psihologic, precum ar fi: însușirea mecanică a materialului muzical, frica față de manifestările scenice, lipsa de ataşament personal faţă de creaţiile interpretate. Aceste momente și-au găsit reflectare în lucrările sale, fiindcă, fără deprinderea de a lucra productiv atât de sine stătător cât și la lecţii, fără însușirea corectă pe de rost a creaţiilor muzicale, nu se pot realiza evoluări frumoase. În lucrarea metodică despre educarea personalităţii muzicianului-pianist, S. Beseadânskii sublinia că „este important ca elevul să conştientizeze legătura între părţile creaţiei şi opusul în întregime, legătura dintre diferite elemente ale expresivităţii, dependenţa ideii interpretative de structura și conținutul operei muzicale" [3, p. 79].

La una din ședinţele catedrei se discuta problema calităţilor tehnice la studenţi. La acest capitol, S. Beseadânskii a accentuat că aceasta este o problemă serioasă, deoarece nu toţi studenţii conştientizează ce înseamnă o tehnică bună, în prealabil, cântând repede și forţat. După părerea sa, dacă ei ar cânta lejer și puţin mai rar, rezultatul ar fi diferit. Maestrul era convins că atunci când aceste deprinderi nu se însușesc în perioada prematură, este foarte greu de a schimba situaţia în perioada de instruire universitară. În lucrul cu studenţii el insista ca ei să asculte permanent și să mediteze continuu.

Printre lucrările metodico-didactice se evidenţiază: *Memoria muzicală. Metode de dezvoltare și perfecţionare* (se păstrează în Arhiva de Stat, 3050-2, nr. 371), *Aptitudinile muzicale. Caracterul, conţinutul și dezvoltarea* (se păstrează în Arhiva de Stat, 3050-2, nr. 400), *Momente raţionale în lucrul asupra tehnicii* (se păstrează în Arhiva de Stat, 3050-2, nr. 442).

În articolul *Organizarea lucrului de sine stătător în formarea tânărului pianist*, S. Beseadânskii și-a expus opiniile foarte consecutiv și laconic, bazându-se pe experienţa sa vastă și productivă. În discuţiile cu colegii, autorul a menţionat că cu această lucrare vroia să contribuie la rezolvarea problemelor acute și de mare importanţă, cu care se confruntă studenţii în lucrul cotidian. Bazându-se atât pe unele cercetări din acest domeniu cât și pe experienţa proprie, el a alcătuit un ghid metodic în ajutorul cadrelor didactice începătoare în domeniul pedagogicii pianistice. La recomandarea catedrei acest ghid a fost editat și repartizat drept un suport didactic pentru școlile de muzică din Republica Moldova.

S. Beseadânskii a fost și autor al unor recenzii la concertele colegilor săi. În una din ele, la concertul din 5.03.1983, cu participarea trioului L. Vaverco (pian), E. Gubenco (vioară) și N. Muzâca (cello), el a remarcat că în concert au răsunat: *Trioul nr. 1* de R. Schumann, *Trioul* de G. Sviridov și creaţiile compozitorilor autohtoni A. Stârcea și V. Rotaru. În interpretarea *Trioului* de Schumann s-a simţit prioritatea profesională a pianistei în corelaţie cu colegii de ansamblu, ceea ce crea o senzaţie de neomogenitate. În partea a III-a, lentă, culminaţia lirică a creaţiei, pianul a sunat excepţional. În *Trioul* de G. Sviridov interpreţii au înfruntat cu brio toate dificultăţile tehnice, au evoluat interesant, cu mult elan. Nivelul pianistic al doamnei L. Vaverco merită o apreciere aparte.

În anii 1979-1980, maestrul a selectat materiale pentru articolul despre istoria catedrei *Pian*. Lucrarea *Catedra Pian la 40 de ani de activitate* a fost prezentată la una din ședinţele catedrei sub formă de portrete ale membrilor catedrei, cu o prefaţă despre viaţa muzicală a Chișinăului în perioada interbelică. De asemenea, au fost menţionate și alte personalităţile notorii: Iu. Guz, A. Stadniţcaia, V. Gutor. Au fost remarcate tradiţiile și legăturile cu școlile pianistice din Franţa, România, Ucraina și Rusia. Spre regret, materialele acestui articol nu s-au păstrat.

În 1980, sunt publicate tezele articolului *Unele aspecte ale formării complexe a muzicianului-pianist în incinta Institutului de Arte din Chișinău.* Același material a fost prezentat și la conferinţa ştiinţifico-didactică, consacrată aniversării a 40 de ani de la înfiinţarea instituţiei.

S. Beseadânskii a fost autorul recenziilor la lucrările metodico-didactice ale colegilor, exemplu fiind: E. Zac – *Baladele* de F. Chopin și E. Zac – *G. Sviridov. Sonata g-moll pentru pian* (ghid sonorizat). A elaborat și a condus prelegerile la cursul *Iniţiere în specialitate*. A participat la desfășurarea examenelor la disciplinele de specialitate în subdiviziunile muzical-pedagogice, a fost membru al juriilor la diferite concursuri naţionale de interpretare.

Activitatea concertistică.

Activitatea concertistică ocupa un loc mai modest în viaţa profesorului S. Beseadânskii. Majoritatea evoluărilor sale scenice coincid cu începutul carierei profesionale. Repertoriul său pianistic se axa pe creaţii de valoare, cum ar fi: *Ciacona* de Bach – Bussoni; *Sonate* de L. Beethoven, W. A. Mozart, F. Schubert, F. Liszt; opusuri de F. Chopin, J. Brahms, P. Ceaikovski; piese ale compozitorilor autohtoni. Concertele au avut loc în oraşele Chişinău, Bender, Soroca şi Bălţi.

În anul 1975, S. Beseadânskii a susţinut un recital în Chişinău, unde a interpretat creaţii de F. Chopin: *Nocturna* e-moll, *Mazurca* g-moll, *Mazurca* C-dur, *Poloneza* e-moll; J. Brahms *Valsurile* op. 39. Programul a fost pregătit în cadrul stagiului de perfecţionare sub îndrumarea profesorului universitar V. Natanson la Conservatorul de Stat *P. Ceaikovski* din Moscova. În recenzia la acest concert A. Socovnin menţiona sunetul foarte rafinat şi moale în interpretarea pianistică a lui S. Beseadânskii. Drept puncte forte ale interpretării erau sonoritatea diversă a instrumentului și varietatea caracterelor în piesele interpretate, iar puncte slabe – lipsa strălucirii și a emoţiilor.

În anul 1970, S. Beseadânskii a susţinut un concert din creaţii de L. Beethoven şi F. Chopin în oraşul Soroca. Apoi, în anul 1978, a avut un recital, în care au fost interpretate *Sonata As-dur* de N. Miaskovski, *Sonatina Romantică* de M. Kajlaev şi *Impromptu* de V. Rotaru. Peste 5 ani, în anul 1983, a organizat o lecţie-concert din creaţii de W.A. Mozart şi F. Chopin la Şcoala Specială de Muzică *E. Coca* din Chişinău.

Pe parcursul activităţii sale, Serghei Beseadânskii s-a realizat ca un muzician-interpret de un rafinament deosebit și o puritate incomparabilă. Interpretarea sa era o carte de vizită a maestrului, care se caracteriza prin paleta sonoră, subtilitatea frazării și logica gândirii muzicale. Stilul creaţiei muzicale se forma graţie tuturor acestor calităţi. A fost un muzician desăvârșit.

Din amintirile colegilor, prietenilor și discipolilor.

N. Ostașco, profesoară la Liceul Republican de Muzică *C. Porumbescu*: „Gentilom cu cunoştinţe enciclopedice și rafinament emoţional. Extrem de punctual. Evoluările sale scenice erau pline de tandreţe și, totodată, de verticalitate. Adora să cânte, în prealabil, arii din opere. Poseda un timbru plăcut al vocii. Opera sa preferată a fost *Carmen* de G. Bizet, scena finală. Era un prieten devotat".

V. Achimova: „Serghei Ferapontovici Beseadânskii a fost cel mai bun prieten al soţului meu, care lucra la catedra *Dirijat coral*. În timpul discuţiilor sale pe orice temă, puteai să uiţi de toate. Era un adevărat torent de cunoştinţe, o erudiţie colosală. A fost o persoană extraordinară, era sufletul companiei. Colegii și discipolii săi și astăzi își aduc aminte de el cu căldură și dragoste".

S. Covalenco, profesor universitar, Maestru în Artă: „De acest nume este legată istoria catedrei *Pian* a anilor'60-'90. Cele mai calde și sincere amintiri mă leagă de această personalitate. Era foarte departe de tot ce este minuscul și superficial atât în viaţa personală cât și în viaţa artistică. Poseda harul de a caracteriza foarte laconic și obiectiv toate momentele pozitive și cele negative în evoluările studenţilor și a colegilor săi. A fost un om de o erudiţie colosală, cu o gândire profundă și bogată. Comentariile sale niciodată nu erau formale și nu se axau doar pe probleme pur profesionale. Nu era vorbăreţ, ci laconic, preocupat doar de esenţa problemei discutate. Ca muzician, se deosebea prin gustul profesional foarte rafinat. Era binevoitor și, totodată, ferm și fără compromise în expunerea opiniilor. Îl ţin minte din anul 1964, pe când eram elev la Şcoala de muzică, apoi anii de studenţie și, în anii 1975-1998, fiind colegi de serviciu la catedra *Pian*. Până în prezent îmi aduc aminte de cele mai frumoase momente ale cunoştinţei noastre, care mi-au fost de folos pe parcurs...".

T. Mahaeva, Artistă Emerită din Republica Moldova: „S. Beseadânskii avea un ataşament plin de atenţie și căldură faţă de studenţii săi. La lecţii era o atmosferă creativă. În prim-plan erau aduse problemele de ordin muzical, mai apoi cele tehnice. Era foarte mândru de succesele discipolilor săi. Era nespus de bucuros când a aflat că am devenit maestru de concert al Primadonei Operei Naţionale – Maria Bieșu. Îmi dădea îndrumări, spunând că este un lucru enorm de greu și foarte responsabil. Se interesa nu numai de serviciu, ci si de problemele personale. Atenţia și căldura lui vor rămâne veşnic în inima mea".

T. Monastârskaia, profesoară la Liceul Republican de Muzică *C. Porumbescu*: „Serghei Ferapontovici Beseadânskii iubea viaţa. O activitate bogată plină de evenimente. Cum am spune astăzi,„plină de extreme". Cu prietenul său, pianistul M. Șapoșnicov, făceau giruri cu motocicleta, de te luau fiorii. Era un om dârz, cu o tărie de caracter de invidiat. Cânta foarte bine, acompaniindu-se la chitară. Avea aptitudini actoricești minunate. Era adorat de toţi studenţii. Avea cunoştinţe enciclopedice și cu ușurinţă le împărtășea cu noi, studenţii, la prima necesitate. Concertele în Sala mare a Conservatorului erau concerte ale unui muzician adevărat. Totul era foarte logic, bine chibzuit și corespunzător dorinţelor compozitorului. Mâinile sale se mișcau liber, dar laconic, ajutorând conceptul creaţiei. În interpretare nu suporta note false și incorectitudini de interpretare. Totdeauna cânta simplu, clar și fără efecte superficiale".

N. Cotova, fostul corepetitor al corului *Renessaince* al AMTAP: „Am studiat la domnul Beseadânskii la secţia fără frecvenţă. Nu făcea nici o diferenţă între studenţii săi, cu toţii se ocupa egal. Acorda o deosebită atenţie calităţii sunetului și libertăţii mâinilor. Pe prim-plan se poziţiona stilul creaţiei muzicale. Căuta calităţile individuale ale fiecărui student și se stăruia să le dezvolte. Era foarte atent și înţelegător. Graţie domnului Beseadânskii, mă simt foarte confortabil în meseria aleasă. Îmi amintesc permanent de spusele lui, după un concert de-al meu: „Recunosc sunetul meu!", care mi-au dat încredere pentru tot ce fac în meserie".

T. Savelieva, conferenţiar universitar interimar al catedrei *Pian și Ansamblu cameral*, Maestru în Artă: „Bunătatea, inteligenţa și atenţia – iată calităţile care au rămas în memoria mea pentru toată viaţa. Discursurile domnului Beseadânskii erau o adevărată muzică pentru ascultători, având o formă perfectă și un conţinut desăvârșit. Când se așeza la pian, lecţiile se transformau într-un miracol. Sonoritatea instrumentului, maniera interpretării, poziţia corpului în timpul interpretării – toate acestea trăiesc și astăzi în amintirile mele. A fost un mare amator de jazz, cu improvizaţiile sale extraordinare. Noi, studenţii, îl vizitam des la el acasă. Printre musafiri se nimereau și muzicienii din orchestra *Noroc*. Seara se transforma într-un concert adevărat. Poseda o libertate interpretativă excelentă. Serghei Ferapontovici Beseadânskii a fost un adevărat talent și o personalitate unică".

Spre regret, nu toate aspiraţiile și visurile domnului Serghei Beseadânskii s-au realizat. Sperăm că amintirile despre acest Om cu literă mare, muzician excepţional și pedagog de talie internaţională, vor trăi în inimile noastre și a generaţiilor viitoare.

Referinţe bibliografice

1. РЯБОШАПКА, Л., СТЫРЧА, М. *Е. М. Ревзо: жизнь, отданная музыке*. Кишинев: Arc, 2016.
2. КОТЛЯРОВ, Б. *Из истории музыкальных связей Молдавии, Украины, России*. Кишинев: Штиинца, 1982.
3. БЕСЯДЫНСКИЙ, С., ЛЕВИНЗОН, В. Воспитание личности музыканта-пианиста в процессе формирования его профессиональных навыков. В: *Вопросы теории, истории и методики фортепианного искусства*. Кишинев: Штиинца, 1991, с. 75–81.

ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЙ ДИАЛОГ В СОЧИНЕНИИ С. ПЫСЛАРЬ *INCANTATION* ДЛЯ ТЕНОР-САКСОФОНА (ИЛИ БАС-КЛАРНЕТА) И ФОРТЕПИАНО

DIALOG INSTRUMENTAL ÎN LUCRAREA *INCANTATION* PENTRU SAXOFON TENOR (SAU CLARINET BAS) ȘI PIAN DE S. PÂSLARI

INSTRUMENTAL DIALOGUE IN THE COMPOSITION *INCANTATION* FOR TENOR-SAXOPHONE (OR BASS-CLARINET) AND PIANO BY S. PÂSLARI

СВЕТЛАНА ЦИРКУНОВА,
профессор, доктор искусствоведения,
Академия Музыки, Театра и Изобразительных Искусств

ДМИТРИЙ КАБАКОВ,
преподаватель, Приднестровский Государственный Институт Искусств

CZU785.7:[780.643.2:780.616.432

В статье анализируются средства музыкальной выразительности и форма сочинения Снежаны Пысларь «Incantation» для тенор-саксофона (или бас-кларнета) и фортепиано. Делается вывод о том, что музыкальный язык и синтаксическая структура данного произведения обусловлены его художественным замыслом, связанным с претворением диалогического принципа.
***Ключевые слова**: Снежана Пысларь, тенор-саксофон, фортепиано, диалог, заклинание, форма, жанр*

În articol se analizează mijloacele de expresie și forma creației Incantation pentru saxofon tenor (sau clarinet bas) și pian de Snejana Pâslari. Concluzia la care ajunge autoarea este că limbajul muzical și structura sintactică în această lucrare sunt determinate de originalitatea ideii artistice legate de realizarea principiului de dialog.
***Cuvinte-cheie**: Snejana Pâslari, saxofon-tenor, pian, dialog, descântec, formă, gen*

In the article the authors analyze the means of musical expression and the form of composition «Incantation» by Snejana Pâslari for tenor-saxophone (or clarinet bas) and piano. We came to the conclusion that the musical language and synthetic structure of this composition are conditioned by its artistic design linked tothe realization of dialogical principle.
***Keywords**: Snejana Pâslari, tenor-saxophone, piano, dialogue, incantation, form, genre*

Как известно, для постижения содержания музыкального произведения важную роль играют разного рода ассоциации и сопоставления музыкальных процессов с явлениями окружающего мира. Среди жизненных впечатлений, находящих аналогии в композиционно-драматургическом и синтаксическом слоях музыкальных опусов, заметное место принадлежит ситуациям человеческого общения – вербального и невербального, прямого и косвенного, кондиционного или мотивационного и т. д[1]. Трудно переоценить в этом плане роль речевого диалога с его свойствами понятности, содержательности и действенности, эмоциональной окраски, процессуальности и динамичности. В музыкальном произведении ситуация диалогического общения выражается в интонационном диалоге, который Е. Назайкинский считает «самым оптимальным для создания богатого диапазона логических соотношений» [2, с. 210]. В частности, ученый указывает: «По характеру реплики могут ассоциироваться с речью или с движениями, жестами, с непосредственными действиями или интонационно выраженными эмоциями. По содержанию они вполне допускают использование обычного словаря отношений:

1 Первоначально произведение было написано для альт-саксофона и фортепиано, версию с тенор-саксофоном, а также исполнительскую редакцию обеих предложил В. Остроухов.

упрекать, извиняться, настаивать, соглашаться, заставлять, повиноваться, молить, снисходить, перебивать, пропускать мимо ушей, вторить, ерепениться, передразнивать, урезонивать…» [2, с. 215]. Ярким примером проявления диалогичности в музыке может служить оригинальное сочинение *Incantation* для тенор-саксофона (или бас-кларнета) и фортепиано, написанное Снежаной Пысларь в 2002 г.

Премьера состоялась в апреле 2003 года в Союзе композиторов, партию саксофона исполнил В. Остроухов, фортепиано – С. Пысларь[2]. В том же составе произведение прозвучало на фестивале *Дни новой музыки* 10 мая 2003 года и на авторском вечере в Республиканском музыкальном лицее им. С. Рахманинова (2004). Спустя год сочинение было издано [3]. В 2016 г.опус был переработан для сопрано-саксофона и вибрафона[3].

История создания *Incantation*, со слов С. Пысларь, символична. Как-то, перебирая бумаги, композитор обнаружила два наброска, которые несколько лет пролежали в столе, так и не став произведениями. Первый задумывался как фортепианная соната, второй – как сочинение для саксофона соло. Прежде чем отправить наброски в мусорную корзину (что С. Пысларь уже была готова сделать), она попробовала сыграть их первые фразы. Они идеально слились в единую концепцию нового произведения. После этого *Incantation* создавался уже без усилий и остановок. Эти два эскиза словно ждали встречи друг с другом. Таким образом, уже в процессе создания присутствовал диалог двух текстов.

Главная идея произведения отражена в его названии, *Incantation* – заклинание. Как известно, заклинание, или заклятие – это «вид ритуально-магической речи; прямое обращение к объекту магического воздействия в императивной форме – требования, приказа, побуждения, просьбы, мольбы, предупреждения, запрещения, угрозы» [4]. Жанр заклинания, как и близкие ему заговор или молитва, относится к типу побудительной речи, выполняющей в человеческом общении функцию воздействия. В обыденной жизни заклинание может быть самостоятельным вербальным ритуалом, как, например, приветствием, пожеланием или приговором. К более сложным вербальным формам заклинания относят колдовские заговоры, обрядовые песни и др. По исследованиям лингвистов, речевые интонации заклинания относятся к числу легко узнаваемых и распознаваемых, они демонстрируют наибольшие отклонения от так называемого «примарного тона», на высоте которого развертывается спокойная повествовательная речь[4].

Будучи связанным с колдовским воздействием на человека, заклинание издавна привлекало внимание композиторов, например, в театральных жанрах: в зингшпиле В. Моцарта *Бастьен и Бастьенна* волшебник Колас заклинанием соединяет судьбы влюбленных; в *Фаусте* Ш. Гуно демонической силой на деле на речь Мефистофеля; сцена заклинания огня из *Валькирии* Р. Вагнера решена как призыв Вотана к Логе погрузить Брунгильду в волшебный сон; нечто шаманское есть в половецких плясках из *Князя Игоря* А. Бородина; магические действия производит злая фея в балете П. Чайковского *Спящая красавица*; моменты заклинания есть и в балете М. де Фалья *Любовь-волшебница* и др.

Магии заклинания свойственен принцип гипертрофированного повтора, точного или варьированного.В. Васина-Гроссман по этому поводу пишет: «Многократное повторение магической словесной формулы – один из характерных, идущих из глуби веков признаков народных заговоров… /в котором используются – С. Ц., Д. К./ наиболее острые для своего времени гармонические средства, тоже подчиненные задаче воплощения необычности, фантастичности ситуации» [5, с. 115]. В таком аспекте решен момент заклинания в романсах *Заклинание воды*

2 Первоначально произведение было написано для альт-саксофона и фортепиано, версию с тенор-саксофоном, а также исполнительскую редакцию обеих предложил В. Остроухов.

3 Поздний вариант данного сочинения (для сопрано-саксофона и вибрафона) автор считает экспериментом, он пока не исполнялся, и его судьбу можно считать еще не определенной.

4 Об этом, в частности, пишет В. Артемов в статье К вопросу об интонации русского языка [6].

и огня С. Прокофьева, *Заклинание* С. Василенко; выполнены музыкальные образы древних ритуалов в балете *Весна священная* И. Стравинского.

Пьеса С. Пысларь *Incantation* воссоздает акт заклинания в форме яркого инструментального диалога партий тенор-саксофона и фортепиано, функции которых в интонационном общении контрастны и наглядно демонстрируют мысль, высказанную Е. Назайкинским: «Характер диалога во многом определяется тем, какие силы вступают в общение, какова каждая из них. Это может быть разговор «на равных», как в фуге, но гораздо чаще сталкиваются в развитии герои резко отличные, даже полярно противоположные: сильный и слабый, мудрый и неопытный, властный и податливый, серьезный и шаловливый, богатый и бедный, чванный и льстивый, мужественный и женственный, старший и младший...» [2, с. 211]. В накаленном, мистическом по своей природе (примечательна авторская ремарка *Moderato misterioso*) диалоге *Incantation* С. Пысларь участвуют антагонисты: напористый, даже шаманский (саксофон) и более бесстрастный, объективный (фортепиано). В этом, безусловно, сказывается то, что исходные образные и интонационные «параметры» персонажей сложились еще до их «встречи» в рамках настоящего сочинения. Поэтому, характеризуя музыкальную реализацию данного диалога, можно сказать словами В. Васиной-Гроссман, что его специфика заключается «в сопоставлении или даже контрасте интонаций участников диалога, в процессе развития этого контраста» [5, с. 135]. Тип отношений «собеседников» постепенно меняется: от относительной их автономности вначале через установление согласованности в процессе общения до тесной взаимосвязи в конце. Так, путем постоянного контакта тембровых персонажей, выстраивается драматургический план произведения.

Носителем активного начала, «шаманства», является тенор-саксофон, а реплики фортепиано воспринимаются как реакция на его возгласы. Подобная трактовка участников диалога отражает их «генетические коды». Тенор-саксофон с его сочным, полным и мощным звучанием, певучим тембром и большой технической подвижностью, является одним из наиболее ярких представителей джазовой музыки, и, в частности, фри-джаза. Разнообразие выразительных средств, доступных этому инструменту, позволяет ему максимально полно отражать интеллектуальный и чувственный компоненты искусства звуков и делать основной акцент на свободе импровизации (зачастую групповой). Академичный рояль, впитавший дух классических жанров и привнесший в произведение некоторые черты кул-джаза, естественен в облике бесстрастного и невозмутимого тембрового персонажа, эмоционально сдержанного и аристократически утонченного.

Мелодическая линия саксофона прерывиста, она делится на три мотива, в выразительности которых особое значение принадлежит скачкам на широкие интервалы (ч.4, ум.5, м.6, ум.7) и пунктирному ритму. В соотношении опорных тонов мотивов очерчиваются звуки б. 2 (*ges–as*) в восходящем и нисходящем вариантах. Использование диссонирующих интервалов в условиях свободной атональности (образуется звукоряд *b*, *es*, *e*, [*fes*], *f*, *ges*, *as*, *des*) способствует тому, что фраза саксофона приближается по своей семантике к выразительности призыва. Показательно в этой связи наблюдение В. Васиной-Гроссман: «Композиторы, желая перевести … свободное речевое интонирование на язык „речи в точных интервалах", обычно применяют интервалы диссонирующие… Поэтому и уменьшенная септима, и уменьшенная квинта, и другие уменьшенные и увеличенные интервалы получили в музыке смысл своего рода „знаков" речевой интонации, и при этом интонации особо выразительной» [5, с. 13].Короткие длительности и форшлаги придают реплике саксофона резкость и сообщают музыке первозданно варварский характер, наподобие горлового пения шаманов.

Двутактная реплика фортепиано более напевна и протяженна. Она выдержана в плавном ритмическом рисунке, который отличается разнообразием: здесь встречается триоль восьмыми, мягкий пунктирный ритм и внутритактовая синкопа. Звуковысотный диапазон занимает три с половиной октавы от *as* до cis^4 (пример 1). В дальнейшем (тт. 4-9) обнаруживается взаимо-

проникновение интонаций обоих участников диалога: саксофон усиливает влияние, как бы «внедряет в сознание» партнера свои идеи, в результате чего реплики рояля активизируются. Так строится начальный раздел формы (двойной показ участников диалога), который образует первую часть экспозиционной зоны (*a*), затрагивающей и раздел b_a (тт. 10-16).

Пример 1. *Incantation* (тт.1-3)

Здесь проводится та же идея: в партии тенор-саксофона сохраняются скачки, «взвизгивающие» форшлаги, мелодические ходы с опорой на тритон, но появляются и новые элементы: волнообразные линии фраз с выровненным ритмическим рисунком, производные от интонационного профиля фортепианных реплик (пример 2).

Пример 2. *Incantation* (тт.10-12)

В партии фортепиано возникает новый вид фактуры, когда звуки в быстром темпе чередуются по принципу постоянной смены правой и левой рук. Примечательно окончание данного построения: после «цимбальной» фразы вновь появляются ходы на широкие интервалы в ритме триоли, знакомые по начальным фортепианным репликам. Они переводят звучание в низкий регистр и замирают на выдержанной секунде D_1–E_1, которая становится границей между экспозиционной и развивающей зонами формы. Примечательно, что уже в первой из них выявляются и главные принципы формообразования – сочетание повторности мотивов с их обновлением, что в итоге приведет к рождению в *Incantation* индивидуализированной структуры, в которой сочетаются вариационность, вариантность и рондальность (можно усмотреть и сонатную логику). Композиция сочинения выражается схемой 1.

Схема 1: Структура *Incantation*

Композиционные функции	Экспонирование		Развитие (варьирование и производный контраст)			Экспонирование нового материала	Развитие (производный контраст)			Завершение
Разделы	a	b_a	a_1	a_2	c_a	d	e_a	$f_{a,\,b}+g_a$	h_b+j_h	k_b
Такты	9	7	10	9	9	8	10	8+5	7 + 7	8
Динамика	*p*	*nonf*	*subitop*	*nonf*	*mp*	*f*	*ff*	*p / f*	*p*	*mf*

Развивающую функцию выполняют разделы a_1, a_2 и c_a, которые используют варьирование тематического материала (a_1, a_2) и производный контраст (c_a). В вариации a_1 (тт. 17–26) саксофон еще более настойчиво «пытается ввести в транс» своего собеседника с помощью знакомых средств выразительности: острого ритмического рисунка и широких интервальных ходов. Также выразительны назойливо-многократные повторы мелодико-ритмической формулы c^2 – d^2 – e^2 в остром пунктирном ритме.

Однако реплики фортепиано еще неподвластны этому воздействию, и выдерживаются в прежнем эмоциональном состоянии. Поэтому, начиная с т. 21, саксофон словно перестраивается: благодаря использованию равномерного триольного движения, заимствованного из фортепианных отыгрышей, он «входит в доверие своего партнера». Между двумя участниками диалога завязывается спокойный разговор: размеренно чередующиеся их реплики схожи интонационно и ритмически (равномерный ритм восьмыми длительностями, триольное движение). В целом этот блок воспринимается как более спокойный, в том числе и по динамике.

В следующей вариацииa_2 (тт. 27–35) превалирует импровизационное мелодическое начало у тенор-саксофона. Как и в предыдущем разделе, начальные тематические элементы сохраняют исходный рельеф, но очень быстро интонационный путь сворачивает в русло плавного ритмического движения. В партии фортепиано выдерживаются на *f*резкие аккорды квартовой структуры. Партию же тенор-саксофона автор отмечает частой сменой динамических ремарок: начальное *non f* сменяется *p*, а развертывание мелодических фраз сопровождается значительным *crescendo*. Можно предположить, что такая интонационная «интрига» реализует ситуацию, когда «подопечный (партия рояля) проявляет определенный протест (против напористости саксофоновой мелодии)». В конце раздела диалог возобновляется: возвращаются начальные элементы темы как у саксофона, так и в партии фортепиано.

В разделе c_a (тт. 36–44) преобладает поочередное вступление голосов, хотя временами образуется и их совместное, дуэтное звучание. В целом в партии тенор-саксофона доминирует острый пунктирный ритм, в то время, как партия рояля сильно видоизменяется и делается нестабильной. Локализованная в средневысоком регистре, она отличается разнообразием средств выразительности: здесь использованы резкие кластеры, в ритмике появляются триоли и квинтоли, динамическая нюансировка характеризуется богатством и разнообразием (*mp*, *p*, *pp*, *sf*, *non f*, *f*), композитор предписывает агогические отклонения (*accelerando*) и рекомендует параметры образного строя (*capriccioso*). В т. 40 характерные интонации тенор-саксофона впервые проникают в партию фортепиано: здесь появляются скачки на широкие интервалы (ум. 8, ум. 7, м. 6 и др.), пунктирный ритм, восходящая направленность движения.

Музыкальная мысль, появившаяся в предкульминационном разделе *d* (тт. 45–52), по средствам музыкального языка является абсолютно неожиданной, но, вместе с тем, она – результат предыдущего развития. Партия духового инструмента здесь отличается четкостью и декларативностью: решительно (*risoluto*) и не отклоняясь от темпа (*tempo giusto*), на *f*, она звучит ритмически размеренно и монотонно ровными восьмыми длительностями на фоне резких секундовых кластеров партии фортепиано. Интонационно она решена как многократное вариантное повторение короткой попевки со скрытым двухголосием. Вариантность, затрагивающая длительность попевки (8/8, 5/8, 5/8, и т. д.) и ее интервальное строение, усиливает «гипнотическое воздействие» музыкального материала.

Данный раздел готовит главную кульминацию, отделяясь от нее фортепианным двутактом (тт. 51–52), в котором используется триольное движение, а также ярко звучит глиссандо на две октавы (e^1–e^3).

Кульминационная секция e_a (тт. 53–62) доводит накал жаркого диспута до предела. На первый взгляд может показаться, что инструментальная полемика здесь строится на новом материале: быстро сменяющие друг друга нервные реплики саксофона и рояля отрывисты и интонационно напряжены, выдержаны на высоком уровне громкостной динамики и при-

влекают внимание яркостью интонационно-ритмического профиля. Очевидное лидерство принадлежит партии тенор-саксофона, фортепианные интонации возникают в моменты его остановок или протянутых крупных длительностей. При детальном же рассмотрении видно, что весь материал производен от раздела *a*, о чем свидетельствует ритмическая изломанность, пунктирный ритм, скачки на широкие интервалы. В фортепианной же партии, как и в конце раздела b_a, проводится мелодия с резкими форшлагами, отстоящими от основных звуков на большие расстояния (около трех октав). Этот материал помещен в низкий регистр, благодаря чему звучит жестко, отрывисто и сухо (*secco*), словно исступленно выкрикивая (*recitando*) какой-то устрашающий и агрессивный текст. Напряженность усилена и громкостной динамикой: *ff*, *sf*, *f* и др. Как и некоторые предыдущее построения, данный раздел заканчивается фортепианным отыгрышем с триольным ритмом.

Начало следующего блока ($f_{ab} + g_a$) композитор оформляет приемом наложения (двойной связи), когда последнее созвучие раздела e_a в партии фортепиано служит фоном для наступающего построения. Здесь вновь в низком регистре возникает и выдерживается уже знакомая секундаD_1–E_1. В целом данный участок формы (тт. 63–75) соотносится с предыдущим по принципу производного контраста: на базе основных тематических элементов *a* и *b* возникают выведенные из них мотивы. Связь обнаруживается и на синтаксическом уровне — поочередное вступление реплик саксофона и фортепиано складывается в спокойный диалог. В середине раздела инструменты звучат совместно, партия фортепиано, выдержанная половинными длительностями с выразительными форшлагами сопровождает мелодию тенор-саксофона в равномерном ритмическом рисунке. В т. 73 у рояля появляются характерные интонации саксофонной темы, идентичные т. 40, при этом соблюдаются даже первоначальные штрихи и динамические оттенки.

Фрагмент $h_b + J_h$ (тт. 76–89) вносит некоторое успокоение и готовит последнее завершающее построение. Благодаря использованию преимущественно средневысокого регистра и негромкой динамики (*p*) звучание приобретает завораживающе-таинственный характер. Здесь доминирует равномерное движение восьмыми длительностями в партии фортепиано (пример 5), тогда как короткие возгласы тенор-саксофона, встречающиеся лишь в тт. 81–82 и 87–88, звучат отрывочно и фрагментарно, утратив свой типичный ритмический рисунок и исчерпав внутреннюю энергию. Порой создается впечатление, что активное начало ушло на второй план и уже позиция пассивного собеседника (фортепиано) определяет ход интонационного диалога. Об этом свидетельствует также и то, что, начиная с раздела j_h до конца пьесы больше нет острой пунктирной ритмики.

Построение k_b (тт. 90–97) выполняет функцию коды и продолжает линию, наметившуюся в разделе $h_b + j_h$. Все предшествующее развитие приводит к новой уравновешенной, размеренной мелодии. В партии тенора-саксофона прослеживаются интонации из *a*, как некий намек или воспоминание. Начавшись на *mf*, обрывки темы постепенно как бы «уходят в даль» (*poco a poco diminuendo*) и в конце пьесы «растворяются» на *pp*, оставляя за собой бесконечно тянущийся звуковой «шлейф», как бы погружая сознание слушателя в атмосферу мистического состояния. Пьеса завершается, но ее образный мир продолжает воздействовать на слушателя: музыкальное произведение как бы «перетекает» из сферы художественного вымысла в обыденную реальность.

Подводя итоги анализа, суммируем наблюдения.

1. В композиционной и синтаксической конструкции *Incantation* С. Пысларь воспроизведена идея музыкального диалога с характерной коммуникативной динамикой: от уравновешенной беседы двух несхожих по своей энергетике тембровых персонажей к их накаленной музыкальной «перепалке» и постепенному успокоению. Участники диалога индивидуализированы по драматургической роли и по средствам музыкальной выразительности. Интонационные ресурсы «лидирующей» саксофонной партии узнаются по острому пунктирному ритму и

скачковому строению мелодии; в тематизме «ведомого» фортепианного персонажа преобладает ровное ритмическое и мелодическое движение. Произведение заканчивается исчерпанием саксофонного интонационного потенциала и утверждением тематического строя фортепианной партии, которая постепенно крепнет и ширится, наиболее полно проявляясь в начале второй половины формы (раздел *d*). Но в целом, по времени звучания и по общему эмоциональному впечатлению, преобладающим в *Incantation* остается образ ведущего участника диалога (саксофон здесь — «первый среди равных»).

2. Несмотря на контраст двух компонентов диалогичной фактуры, произведение воспринимается органично и цельно. Звуковысотную организацию партий тенор-саксофона и фортепиано, при всем их различии, объединяет атональность. С точки зрения временной организации факторы единства присутствуют в метре, темпе, ритмических рисунках и синтаксических структурах. На протяжении всего сочинения преобладает переменный метр: из 97 тактов в размере 4/4 изложены 36 тактов, в размере 5/4 – 23 т., 6/4 – 17 т., 3/4 — 10 т., 11/8 – 5 т., 7/8 – 3 т., 9/8 – 2 т., 7/4 – 1 т. Выдерживается единый темп (*Moderato misterioso*), лишь в разделе *d*возникает ремарка *Tempo giusto*.Ритмические рисунки включают несколько формул: пунктирный ритм, равномерное движение разными длительностями, сочетание их с триолями, из комбинаций которых строится вся конструкция. С точки зрения громкостной динамики вся пьеса построена по типу крешендирующе-диминуирующей формы (термин В. Холоповой): *crescendo – diminuendo*.

3. Практически все разделы формы разграничены цезурами, которые облегчают восприятие музыкальной формы. Среди принципов интонационно-тематического развития композитор избирает вариационный и вариантный повторы и производный контраст. При этом в начале произведения преобладают вариационность и вариантность, ближе к концу постепенно усиливается контраст между разделами. Характеризуя стилистику данного произведения, необходимо отметить синтез музыки европейской академической традиции и элементов современного импровизационного джаза.

Библиографические ссылки

1. ГОРЯНИНА, В. *Психология общения*. Москва: Академия, 2002.
2. НАЗАЙКИНСКИЙ, Е. *Логика музыкальной композиции*. Москва: Музыка, 1982.
3. ПЫСЛАРЬ, С. Incantation. In: *Album de piese pentru instrumente aerofone*. Chişinău: Cartea Moldovei, 2005, pp. 72–88.
4. Заклинание. В: *Википедия* [online]. [accesat 24.11.2017]. Disponibil: https://ru.wikipedia.org/wiki/Заклинание
5. ВАСИНА-ГРОССМАН, В. *Музыка и поэтическое слово*. В 3ч. Ч.2, 3. Москва: Музыка, 1978.
6. АРТЕМОВ, В. К вопросу об интонации русского языка. В: *Экспериментальная фонетика и психология речи*. Москва: МГУ, 1953, т. 6, с. 9–54.

DEVELOPMENT TRENDS OF THE CONCERTO FOR VIOLIN AND ORCHESTRA IN THE EUROPEAN MUSIC AND ITS EVOLUTION IN UKRAINE

CĂILE DE DEZVOLTARE ALE CONCERTULUI PENTRU VIOARĂ ȘI ORCHESTRĂ ÎN MUZICA EUROPEANĂ ȘI EVOLUȚIA SA ÎN UCRAINA

ANNA LAPTEVA,
Associate Professor,
A. Nezhdanova Odessa National Music Academy, Ukraine

CZU 780.614.332.082.4(4+477)

The paper is devoted to the evolution of the solo concerto for violin and orchestra genre in the European music since its origination till the present time. Tracing the genre development trends in almost all European countries, the author comes to the conclusion of the existence of certain regularities in the violin concerto development that are common for various national musical cultures. It enables us to reveal both individual genre peculiarities of the violin concerto and the specific features of the national cultures. Particular attention is paid to the development of the violin concerto in Ukraine.
***Keywords**: concerto for violin and orchestra, national music culture, Europe, Ukraine*

În prezentul articolul este analizată evoluția genului de concert solo pentru vioară și orchestră în muzica europeană, începând de la originea sa până în prezent. Urmărind căile de dezvoltare ale genului în majoritatea țărilor europene, autoarea sesizează existența unor trăsături specifice în dezvoltarea concertului pentru vioară, care sunt comune pentru diferite culturi muzicale naționale. Acest fapt ne oferă posibilitatea de a descoperi atât particularitățile individuale ale genului de concert pentru vioară cât și trăsăturile specifice ale culturilor naționale. O atenție aparte este acordată dezvoltării concertului pentru vioară în Ucraina.
***Cuvinte-cheie**: concert pentru vioară și orchestră, cultura muzicală națională, Europa, Ucraina*

The history of the evolution of the concerto for violin and orchestra extends back for more than three centuries, during which the said genre was always very popular among composers as well as listeners, having remained one of the leading genres in European instrumental music since the moment of its origination and up to the present moment, going from one epoch to another. However, the development of the genre in various national European composer schools differs in its individuality and various time frameworks. The objective of the present article is to identify the regularities of evolution of the violin concerto in European music and to determine the distinction of the development of the genre of the violin concerto in Ukrainian music, its role and significance in the national culture.

The instrumental concerto is one of the most popular and unique genres of the art of music according to its vitality. During three and a half centuries since the moment of its origination it has not lost its attractiveness for composers, performers and audience. Such kind of "vital capacity" of the concerto can be explained by its democratic direction, intended for the public at large. Besides, the concerto turned out to be one of the most flexible genres, freely integrated into the style canons of different epochs that have been more than once changed, preserving its topicality in various historical periods. Since the moment of its origination it has undergone multiple transformations, in terms of both musical language and concept.

Analysing the dynamics of the genre development in one or another national culture and assessing the achievements in this sphere one should take into account the following factors: 1) the epoch of origination of music making with bowed instruments in folk music; 2) the time when the national composer school was formed and the peculiarities of its formation and evolution; 3) the extent of violin music genre development; 4) the time of origination of the first samples of violin concerto; 5) the achievement of the culmination peak in the violin concerto genre development (one should take

into account the quantitative indicator as well as the qualitative one); 6) the correlation of the violin concerto genres among themselves and with other basic genres; 7) the intensity of development of the genre at present.

The concerto genre for a solo instrument and orchestra appears in any professional composition school, as a rule, much later than the school is formed, only at a certain stage, and shows its certain degree of maturity. Indeed, in the motherland of the violin concerto – Italy – the said genre started to be formed later than other genres of violin music, after the trio sonata, solo violin sonata and *concerto grosso*. It is quite indicative that the violin concerto appeared after such a developed cyclic genre as *concerto grosso*, inside which the solo concerto had just been formed. The solo concerto was different from the *concerto grosso* and various types of ensemble works with concert instruments by a brightly expressed individual beginning, countering the orchestra as a whole. The first samples of solo violin episodes within the frameworks of the *concerto grosso* appeared in Giuseppe Torelli's concertos in 1698 in his *Music concertos for 4 instruments*; meanwhile the concerto for violin and orchestra as individual genre appeared only in the works by A. Vivaldi in the early 18th century, i.e. more than a century later after the violin school had appeared in general, when all the other genres (opera, oratorio, cantata, sonata), exclusive of the instrumental symphony, had gone more than a century period of development. The researcher L.Raaben points out that A. Vivaldi created outstanding compositions in the genre of violin concerto, the popularity of which does not only continue at present, but it also even increases [1, c.923]. Later during the whole 18th century the violin concerto genre was developing (the brothers A. and B. Marcello, T. Albinoni, P. Locatelli, F. Veracini, G. Tartini), having reached its peak in N. Paganini's work already in the first half of the next century. The development peak of the violin concerto in Italy can be attributed particularly to this period (the early 18th – early 19th centuries). After about a hundred year pause the genre of violin concerto in Italian music was revived in neoclassical style; it was used by the composers of the 20th century: O. Respighi *Concerto in stile antico*, 1908; *Concerto gregoriano*, 1921, G. Malipiero, 1932; 1963, I. Pizzetti, 1944, M. Castelnuovo-Tedesco (*The Prophets*,1931), B. Maderna, 1969 and others, although, their works are not so popular as the earlier masterpieces.

A similar process in terms of developing the genre of violin music took place in other national cultures as well. Thus, in France the violin school appeared in the 16thh century, "hardly earlier than in Italy" [3, p. 124]. Ensemble genres for bowed instruments have appeared since the17thcentury (suites, sonatas), the first *concerto grosso* – in 1730 in works by J. Aubert, and violin concertos – since the 30s of the 18thcentury in the works by J.M. Leclair, then in those by P. Gaviniès (1760). G.B. Viotti, R. Kreutzer, P. Rode and P. Baillot (between the 18th and 19th centuries) who worked fruitfully in the said genre. Later, after a certain pause, during which mainly theatrical genres were developing in France (excluding H. Berlioz), the greatest achievements of the violin concerto coincide with the late 19th century, but more often not in their "pure" form (works by E. Lalo, *Spanish Symphony*, being in its essence a hybrid genre of symphony and concerto for violin and orchestra; 1874, and in E. Chausson`s work *Poème for violin and orchestra*, 1896). Violin concertos were created by C. Saint-Saëns (1859; 1879; 1880); meanwhile in the 20th century well-known composers turned to this genre rather rarely, we can only mention the concertos with their tendency to neoclassicism by D. Milhaud (3 concertos, 1927–1958), J. Françaix (1970), A. Jolivet (1972).

Owing exclusively, to J. S. Bach's genius the genre of violin concerto appeared in Germany right after Italy and reached, let us say, an unequalled top in its development: during the Köthen period of his life (1717–1721) Bach created his famous concertos for violin and orchestra (although the professional violin school had been formed in Germany much earlier, between the 16thand the 17thcenturies), having left behind his other compatriots with his concertos in various genres. After Bach, outstanding samples of violin concertos in German music appeared only about a century later – in works by L. Beethoven (1806), L. Spohr (12 Concertos, 1803 – 1844), F. Mendelssohn (1844), R. Schumann (1853), J. Brahms (1878), M. Bruch (1868, 1878, 1891), R. Strauss (1882), and in the 20thcentury –

P. Hindemith (1924, 1939), W. Fortner (*Violin Concerto for big chamber orchestra*, 1946).

The solo concerto appeared in Austria also after other violin compositions, in works by C. D. Dittersdorf, who created 14 samples of this genre starting with the 60s of the 18thcentury, though the violin school appeared almost at the same time as in Germany and gave outstanding samples of sonatas and *concerto grosso* in works by J.H. Schmeizer, G. Muffat, H.I.F. Biber. Owing to J. Haydn's and W.A. Mozart's genius wonderful samples of violin concertos appeared in Austria almost right after Dittersdorf, but then there was a pause in the development of this genre that lasted more than one hundred years up to the appearance of the works by E. Krenek (1924; 1954), A. Berg (1935) and A. Schoenberg (1936).

Although the violin school in Poland appeared in the early 16thcentury and the *concerti grossi* – 60 years before the Italian violin school in A. Jarzebski's works – already in the first half of the 17thcentury, samples of violin concertos appear in F. Janiewicz`s and J. B. Kleczyński`s compositions not earlier than at the end of the 18th century; the real flourishing of the genre was connected with H. Wieniawski in the middle of the next century. The genre preserved its popularity among Polish authors in the 20th century; among famous composers who turned to the violin concerto genre were M. Karlowicz (1902), K. Szymanowski (1916; 1933), G. Bacewicz (7 concertos, 1937 – 1965), K. Meyer (1965; 1996), K. Penderecki (1977; 1995 called *Metamorphoses*).

Folk music-making on bowed instruments in Czech had appeared, let us say, earlier than in other countries, starting from the 18thcentury. The professional composer school was formed with difficulties because of historic circumstances, when the country lost its independence in the year of 1620. That is why in the following centuries Czech was mostly represented by composers-immigrants, greatly influencing the composer schools of other countries. Violin concertos appeared in works by J.V. Stamic, who headed the famous Mannheim school of composers in the middle of the 18thcentury. The development of this genre was continued by Stamic's sons – C. and A. Stamic, the brothers F. and J.I. Benda, the brothers P. and A. Wranitzky, J. Mysliveček, F.A. Míča, V. Pichl, J.B. Vanhal and others. However, in the next century the development of the genre was suspended: in connection with the historic tasks of the renewal of Czeck music in their country, the composers created, first of all, vocal and instrumental works as well as program ones. Among the exceptions there were violin concertos by the Moravian violinist and composer H.W. Ernst (including his famous *Pathetic concerto*) and by A. Dvořák (1879). Only in the 20thcentury the Czech composers created individual samples of the said genre. Thus, one of the most significant Czech composers, B. Martinů, created two violin concertos (1934; 1943), J. Ježek – justone (1930). As one can see, this genre was not popular among modern Czech composers.

The national school of composers in Russia started to be intensively formed in the 70s of the 18thcentury (without taking into account the church vocal genres, which had appeared much earlier). At the end of the century the violin music genres were represented by I.Y. Khandoshkin. A number of violin concertos, which are considered to be lost, and a viola concerto are considered to have been created by him, but the authenticity of their authorship has not been proven. We suppose that Khandoshkin, being at the egress of the national violin school, despite the creation of concerto cycles of variations and sonatas, at once could hardly create such a complicated, in terms of composition, genre as concerto. Several violin concertos by minor composers (but outstanding violinists) appear in the first half of the 19thcentury: G. Rachinskiy, H. Afanasiev, A. Lyvov, being of historical significance only. After A. Rubinstein had created a violin concerto in 1857, which was not attributed to the composer`s successful creative works [13, p. 92], there appeared P. Tchaikovsky's concerto (1878) – the first masterpiece in the violin concerto genre in Russian music. Later, after a twenty-year-long pause, already in the early 20thcentury, we observe great rise in the development of the Russian violin concerto, continuing up to the present time, not only and not as much as in the quantitative respect, but also in the creation of real masterpieces. A certain pause in the development of the genre lasted only for about 15 years after 1917 as a result of well-known historical and social events, when more

or less significant concertos did not appear. Let us mention only great and outstanding composers, who turned to this genre, taking into account the Russian authors from foreign countries: A. Arensky (1901), A. Glazunov (1904), S. Liapunov (1915), S. Prokofiev (1917; 1934), I. Stravinsky (1931), A. Grechaninov (1932), N. Miaskovskiy (1939), V. Shebalin (1839), A. Khachaturian (1940), D. Kabalevsky (1948), D. Shostakovich (1948; 1967), M. Weinberg (1948; 1959), B. Tishchenko (1958), T. Khrennikov (1959), B. Arapov (1964), B. Chaikovsky (1969), A. Eshpai (1956–1994), E. Denisov (1977), S. Gubaidulina (*Offertorium*, 1980–1986), A. Schnittke (4 concertos, 1957–1984), M. Tariverdiev (1992), R. Schedrin (1997), A. Tchaikovsky (1997), V. Ekimovsky (*Attalea princeps*, 2000), etc. Of special significance is concerto No1 for violin and orchestra by D.Shostakovich that is included in the repertoire of many famous violinists. The researcher L.Raaben wrote:"As genre this concerto is a grandiose symphony for violin and orchestra dedicated to the tragedy of war" [2, p.192].

The Belgian school of composers is peculiar because mostly the violin music genres were the first ones to have developed; they include the violin concerto genre in works by S. A. Bériot and H. Vieuxtemps (the middle of the 19th century), E. Ysaÿe (between the 19thand 20th centuries); however, later this genre lost its popularity among Belgian composers; one can mention two concertos by J. Absil, a 20thcentury composer, and R. Defossez (1951).

Music making on bowed instruments in Hungary started to develop in the 17thcentury. However, the professional school of composers, in consequence of foreign rules, appeared a little later as compared to other European countries, in the 19thcentury. At the first stage of its development the violin concerto genre in Hungary was represented by J. Joachim's works. Only in the 20thcentury more or less outstanding violin concertos appeared in works by B. Bartók (1908; 1938), E. Dohnányi (1915; 1950), Z. Durkó (1964).

Professional English music had the first outstanding samples of works for bowed instruments in H. Purcell`s works in the late 17thcentury. It is known that because of various circumstances the English school of composers was revived starting from the 19thcentury. That is why the first English concerto for violin and orchestra appeared only in 1910 in the works by the founder of this school – E. Elgar. Later the genre was taken up by such outstanding composers of England as F. Delius (1916), B. Britten (1939), W. Walton (1939).

Romanian music, despite the development of folk music-making with the participation of the violin and popularity of violin genres, the composers started using the concerto for violin and orchestra only in the second half of the 20thcentury (D. Bughici, 1955, 1977; W. Demian, 1956; P. Constantinescu, 1957; M. Andricu,1960; W. H. Berger, 1965; N. Buicliu; D. Cuclin). Nevertheless, none of them became world famous or considerably popular.

The professional school of composers in Bulgaria, similarly to those in Hungary and Romania, appeared comparatively late, only after the country had become independent in 1878. The first concerto for violin and orchestra was created by P. Vladigerov in 1921; the composer did not achieve harmonic fusion of means inherent to the genre in general, with Bulgarian national melodic and intonation principles. Let us notice that all the new schools of composers faced this problem. Later violin concertos were created by the eminent Bulgarian composers L. Pipkov (1951) and Dimitr Christov (1966).

We should also mention the famous Croatian composer and violinist of the 18thcentury I. M. Jarnović, the author of 20 concertos for violin. Among significant Yugoslavian composers, whose professional schools were formed only in the 1920s-30s, the genre of the concerto for violin and orchestra was not popular (unlike other concerto genres with solo violin). Only the violin concertos by the Croatians S. Sulek (1951) and A. Dobronić (1953), Slovenians B. Arnič (1969), S. Osterc (concerto for violin and seven instruments, 1928) and L. M. Škerjanc (1944), a Serbian Z. Mulić are famous.

The history of violin concerto in Norway is very significant. Folk music-making traditions, inclusive of those for violin (the so called Hardanger fiddle, a national type of violin, having 4 or 5 additional resonating strings), appeared from time immemorial. That is why it is reasonable that one of the founders of the national school of composers, the famous violinist and composer O. B. Bull

created in the middle of the century a number of violin works of various genres, including two concertos for violin and orchestra. Then this genre turned out to be rather popular among Norwegian composers, almost all of which (exclusive of the great E. Grieg) created samples of this genre: J. S. Svendsen (1869), C. Sinding (1898; 1901; 1917), B. Brustad (1924; 1927), K. Egge (1953), H. S. Sæverud (1956), G. Tveitt (1939), who wrote two more unique in their sort concertos for Hardanger fiddle (1956, 1957).

The Swedish school of composers started to be formed in the first half of the 18thcentury, its founder J. H. Roman created violin concertos, embracing all the typical genres of his time, but without any intention to convey national peculiarities. At first foreign composers were leaders in Swedish music, that is why their works are not of great interest. Later, when the national school of composers was being formed and developed, the following composers of Sweden were the most famous ones who turned to the genre of concerto for violin: F. A. Berwald (1820), K. M. Atterberg (1913), N. K. Berg (1918), H. K. Rosenberg (1924; 1951), D. Wirén (1946), K. B. Blomdahl (1948), G. de Frumerie (for two violins and orchestra *Dante*, 1977), A. Petersson (concertos for violin and viola with orchestra).

The Finnish national school of composers began to be formed in the middle of the 19thcentury. Already in 1845 F. Pacius, born in Germany, intending to harmonize the German romantic school and Finnish folk songs, created a concerto for violin and orchestra. One of the greatest achievements of Finnish music is the famous violin concerto by J. Sibelius (1903) that became popular in the whole world. Later, violin concertos were created by E. Melartin, A. Merikanto (4 concertos), U. K. Klami, E. Rautavaara, though they are not as good as those of their great predecessor.

The professional school of composers in Denmark started to be formed in the 16th century, having at first the nature of imitating Venetian authors. Gradually releasing themselves from foreign impact, the Danish composers started turning to the genre of concerto for violin only of the Romantic epoch, though rather late. The following eminent Danish composers created violin concertos: N. Gade (1880), A. Gade (1889; 1899), E. Hartmann, A. Enna (1897), P. E. Lange-Müller (1902), C. Nielsen (1911), S. Salomon (1916), J. L. Emborg (two concertos, the first of which in 1926), P. Nørgård (1987). As one can see, the share of the genre of violin concerto in Denmark is quite big; some of them are significant.

In Greece it started to be formed in the 1830s. Only very few composers turned to the genre of violin concerto; it is not typical of Greek music. This can be explained by the late time of the formation of the professional school of composers in Greece (the middle of the 19thcentury), and when the prerequisites for writing concertos for violin by Greek composers appeared, the interest in this genre decreased in the whole Europe. We only know violin concertos by T. Antoniou (1965) and P. Petridis (1972).

The genre of concerto for violin and orchestra was not popular among Spanish composers, despite the presence of the national school of composers since the Renaissance era. It is indicative that the great Spanish violinist P. Sarasate did not write concertos. The outstanding Spanish composers I. Albéniz, E. Granados, M. de Falla did not create violin concertos as well. Only the concertos written by the Spanish composers of the following generation – R. Halffter (1940), C. Halffter (1979; 1991) and *Concerto de estio* J. Rodrigo (1943) are well-known at present. The following more or less, famous composers from Switzerland, who created violin concertos during the Romantic era and later are: J. Raff (2 concertos), E. Hegar, E. Bloch, C. Beck (1940), F. Martin (1951), R. D'Alessandro, O. Nussio.

The Moldovan school of composers was formed, as a result of historic circumstances, rather late, in the middle of the 20thcentury. But the Moldovan composers quickly started to create large-scale symphonic genres: the first concerto for violin and orchestra in the country was already created in 1944 by S. Neaga, later by D. Gershfeld, V. Poliakov, S. Lobel, Z. Tkach (1972), B. Dubosarski (1973; 2015), G. Neaga (1973; 1978), S. Buzila (1986), V. Rotaru (1990), G. Ciobanu (*Moments*, 2016). However, one can see that the genre did not become considerably popular among the composers of Moldova, particularly during the last two decades.

The Baltic States (Estonia, Lithuania and Latvia) started to form their schools of composers in

the late 19th– early 20thcenturies. Concertos for violin first appeared much later, other genres were of priority. The most famous authors of violin concertos are the Latvians J. Ivanov (1951), A. Grinup (*Concerto-legend*, 1964), R. Kalsons (1971), the Lithuanians B. Dvarionas (1948), E. Balsys (1954, 1958), S. Vainiûnas (1960), the Estonians H. Eller (1933, 2nd ed. 1961), E. Tubin (1942; 1945, 2nd ed. 1949), B. Kõrver (1951), J.Rääts (1963), A. A. Pärt (*Darf ich* for violin, bells in Cis (ad lib.) and string orchestra, 1995/1999).

This genre is not specific to the Portuguese and Albanian composers because of insufficient development of their professional schools of composers, being of provincial nature. One can mention only a concerto by the Albanian composer N. Zorachi (1969).

As one can see, the largest number of concertos for violin and orchestra in Western Europe is inherent to the late Baroque era, pre-Classicism and mature Classicism. The relative small number of concertos for violin and orchestra in the 20thcentury can be explained by the composers` enlarged interest in compositions with various concerto instruments in the Neoclassicism style: the Concerto grosso was reborn, double and triple concertos of different kinds with the participation of the violin appeared more often than for solo violin, concertos for orchestra, various "Music for the violin and string instruments" and others. Also, in connection with the development of the neo-folk style, the violin concerto became less topical. It is indicative, for example, that the eminent Romanian composer-violinist G. Enescu did not turn to the concerto for violin, preferring other concerto genres with the participation of the solo violin – rhapsody and suite. In comparatively new national schools of composers their culmination peak of development shifted by one-two centuries.

As we see, various countries had the genre of concerto for violin and orchestra developed in different ways. The main regularities in the evolution of one or another musical national culture can be clearly observed: after the appearance of a professional school of composers and genres of violin music it takes about a century to start creating violin concertos. It may be observed in Italy, Austria, Russia, Poland, Czech, Denmark, Sweden. This circumstance can be explained by the compositional complexity of the concerto for solo instrument and orchestra with characteristic intensive symphonic development, necessity to overcome divertissement, rhapsody and suite features that require the highest professionalism from an author. That is why, the appearance of the genre of violin concerto indicates a rather high stage of maturity in the development of a school of composers in one country or another. In some cases, a century term from its origination till the time of creating violin concertos was half-shortened (France, Belgium), and sometimes was even less, depending on historic circumstances. Thus, in the countries, where professional schools of composers appeared rather late, the time of creating violin concertos is shortened, sometimes considerably (for instance, in Moldova). In case of the presence of bright composers in the national culture, the genre development possibly provides the creation of outstanding samples of violin concertos at an earlier stage, afterwards there is a certain pause of several decades and more (Germany – J. S. Bach, Russia – P. Tchaikovsky). On the other hand, some countries (Belgium, Norway) had their first violin concertos at once in the process of formation of professional schools of composers, that is a peculiarity of their development in these countries. In the 20thcentury the development intensity of the genre of the concerto for violin and orchestra was reduced, except for that in Russia, and, as we will see, in Ukraine.

The Ukrainian violin concerto had a peculiar way of development. It is known that the violin was loved and appreciated in Ukraine during several of the last centuries by folk musicians as well as among aristocracy. However, the concerto for violin and orchestra as genre appeared in Ukrainian professional music rather late – the first sample was created only in 1919 by V. Kosenko as one piece (op. 6, *a-moll*), but it was still left unfinished and unorchestrated. The following Ukrainian violin concertos appeared in works by P. Glushkov (1936; 1944). Afterwards, the genre of concerto for violin and orchestra became quite popular and valued in Ukraine, and the intensity of their creation increased. Violin concertos were created by S. Liudkevich (1945), S. Steinberg (1946), V. Rozhdestvensky (1947), V. Gomoliak (1949), Y. Znatokov (1949; 1952; 1955), A. Mukha(*Youth*, 1952), I. Polsky (1953), G. Zhu-

kovsky (1953), A. Znosko-Borovsky (1955), R. Glier (1956), T. Maersky (1963), A. Karamanov (1960; 1964), V. Zolotukhin (1965), I. Kovach (1966), V. Kireyko (1967), V. Podvala (1967), A. Shtogarenko (1969), V. Filippenko (1970), Y. Ishchenko (1970), A. Kanerstein (1970; 1971), G. Finarovsky (1971), A. Zuyev (1975), G. Maiboroda (1977), E. Gnatovska (1979; 1990; 1995 – and chamber orchestra), Y. Freudlin (1979 – and chamber orchestra), V. Bibik (1977; 1980 – and chamber orchestra; 1985; 1986), V. Guba (1984), V. Baley (1987; 1988), V. Zubitsky (1989 – and chamber orchestra), A. Kozarenko (1994), I. Shcherbakov (1999 – and chamber orchestra), A. Gonobolin (concerto *Winter* from the cycle *Seasons*, 2003) and others.

The first place in creating violin concertos is taken by M. Skoryk (we have not included him into the general list), and not only in Ukraine, but also in the European music of the 20thcentury – he is the author of eight concertos for violin and orchestra; he has been creating them since 1969 and until the present time. The composer's creative career is still continuing. Besides, the quantitative indicator, of the violin concertos by Skoryk are outstanding samples of this genre in world music.

The Ukrainian composers created various genre modifications of the concerto for violin as well; we have mentioned that it characteristic of modern music. These are the works by V. Gubarenko (chamber symphonies No. 1 and No. 2 for violin and orchestra; 1967, 1978), A. Shtogarenko (*Concertino*, 1973), E. Stankovych (Symphony No. 5 *Pastoral symphony* for violin and orchestra, 1979; *Paths and Steps*, concerto for violin, forte-piano and chamber orchestra, 1996; *Concerto-poem* for violin and symphony orchestra, 2004), V. Bibik (*Concerto-symphony* for violin, viola and chamber orchestra, 1986; *Liturgical concerto for violin, cello and chamber orchestra*, 1993), A. Tomlenova (*Symphony-concerto* for violin and orchestra, 1998), Y. Gomelska (*Concerto Grosso* for violin and string instruments, 2009), S. Azarova (*Concerto Grosso* for violin, viola and string orchestra, 2013), L. Shukailo (*Concertino* for violin and chamber orchestra). Various kinds of modifications are especially inherent of the avant-garde composers, who tend to highlight the non-traditional features of their works in their names as well. It is indicative that V. Runchak, one of the most radical avant-gardists, created a work in 1997, which was called «*1+16+…, non-concerto for violin and string orchestra*.

Thus, at present the Ukrainian concerto for violin and orchestra is one of the leading genres in the musical culture of the country; it makes significant contribution to its development in world music as well. Let us say, only Russia can compete with the intensity of violin concertos and their high artistic level (certainly, in the course of assessment of the quantitative indicator, one should take into account the amount of population in one or another country). The framework of the article does not permit us to examine the peculiarity of all the ways and specificities of the development of the genre of violin concerto in Europe to a more or less complete extent; we have just traced the basic regularities of its evolution.

Bibliographic references

1. РААБЕН, Л. Концерт. В: *Музыкальная энциклопедия.* Москва: Советская энциклопедия, 1974, Т. 2.
2. РААБЕН, Л. *История русского и советского скрипичного искусства*. Ленинград: Музыка, 1978.

СИМФОНИЯ *LEGENDA BUCIUMULUI* В. ЧОЛАКА: ДРАМАТУРГИЯ ЦИКЛА И ЕЕ ВЛИЯНИЕ НА ПРИЕМЫ РАЗВИТИЯ *QUASI*-ФОЛЬКЛОРНОГО ТЕМАТИЗМА

SIMFONIA *LEGENDA BUCIUMULUI* DE V. CIOLAC: DRAMATURGIA CICLULUI ŞI INFLUENŢA EI ASUPRA PROCEDEELOR DE DEZVOLTARE ALE TEMATISMULUI *QUASI*-FOLCLORIC

THE SYMPHONY *THE LEGEND OF THE BUCIUM* BY V. CIOLAC: DRAMATURGY OF THE CYCLE AND ITS INFLUENCE ON THE METHODS OF DEVELOPMING THE *QUASI*-FOLCLORE THEMES

MARGARITA BELÎH,
conferenţiar universitar,
Academia de Muzică, Teatru şi Arte Plastice

CZU 785.11.04(478)

В структуре Симфонии Legenda buciumului В. Чолака выделяются два микроцикла: в первом отражены программные мотивы музыкального пейзажа и сельского быта, во втором, в обобщенном символическом виде, раскрыты коренные базовые черты национального молдавского характера. Драматургическая направленность обоих микроциклов обусловила, при опоре на фольклорные жанровые модели, выбор широкого спектра приемов развития тематизма. Среди них: раскрытие потенциальной переменности мелодических ладов, мотивной комбинаторики, использование богатейшей палитры мелодической вариантности, инструментального диалога, техники ритмо-гармонической остинатности.

***Ключевые слова**: потенциальная переменность мелодических ладов, мотивная комбинаторика, мелодическая вариантность, инструментальный диалог, имитация, вертикально-подвижной контрапункт, полиостинато*

În structura Simfoniei Legenda buciumului de V. Ciolac se evidenţiază două micro-cicluri: în primul sunt reflectate motivele peisajului muzical şi ale vieţii rurale, iar în al doilea sunt descrise particularităţile fundamentale ale caracterului naţional moldovenesc. Orientarea dramaturgică a ambelor micro-cicluri, având ca reper modelele genurilor folclorice, a condiţionat alegerea unui spectru larg de procedee de dezvoltare tematică. Între ele se evidenţiază: valorificarea alternativităţii potenţiale a modurilor melodice, folosirea combinatoricii de motiv, implementarea celei mai bogate palete a varietăţii melodice, a dialogului instrumental şi a tehnicii ritmo-armonice ostinato.

***Cuvinte-cheie**: alternativitate potenţială a modurilor melodice, combinatorica de motiv, varietate, dialog instrumental, imitaţie, contrapunct mobil-vertical, poliostinato*

Two micro-cycles stand out in the structure of the Symphony «The Legend of the Bucium» by V. Ciolac: the first one reflects the program motives of the musical landscape and rural life, the second cycle, in a generalized symbolic aspect, reveals the core features of the national Moldovan character. The dramaturgical direction of both micro-cycles stipulated, on the basis of the folklore genre models, a wide spectrum of theme development methods. Among them are: the exploration of the potential alternance of melodic modes, the use of motivic combinatorics, the richest palette of melodic variativity, of the instrumental dialogue, techniques of rhythmic-harmonic polyostinato.

***Keywords**: potential alternance of melodic modes, motivic combinatorics, melodic variativity, instrumental dialogue, imitation, invertible counterpoint, polyostinato*

Камерная Симфония *Legenda buciumului* В. Чолака – произведение показательное для направления, именуемого композиторским фольклоризмом и заявившего о себе вновь в первые десятилетия текущего века. Оно было позитивно оценено в ряде публикаций, посвященных проблеме национального в музыке Республики Молдова и, конечно, творчеству В. Чолака. В их числе был и материал автора настоящей статьи. В нем содержалась образная характеристика

сочинения и сравнительный анализ автохтонного фольклорного и оригинального авторского тематизма [1]. Необычность структуры цикла вызвала разночтения в определении жанра произведения: является ли оно симфонией, сюитой или новым жанровым микстом. Дирижер О. Каллея (O.Calleya) перед премьерой *Legenda buciumului* в Филармонии 16 июня 2014 года высказал мнение, что это музыкальные картины. Дирижер К. Флоря в концерте молдавской музыки 2 октября того же года в Органном зале выпустил при исполнении произведения медленную третью часть *Durere,* тем самым подтвердив точку зрения своего коллеги. В третий раз Симфония была представлена публике Камерным оркестром Органного зала под управлением В. Чолака на его юбилейном концерте 19 мая 2016 года. Она прозвучала блестяще, благодаря отшлифованности всех деталей партитуры и особой эмоциональной насыщенности в исполнении лирических фрагментов сочинения.

Вопрос о жанровом аспекте сочинения встал и перед автором данного исследования. Использование в качестве интродуктивных разделов к каждой части Симфонии подлинного фольклорного материала, импровизационного по природе и контрастного по темпу и ладотональной организации, безусловно, привело к обособлению частей, что свидетельствует в пользу сюитного принципа организации цикла. То же подтверждают и названия частей в *Legenda buciumului*, словно иллюстрирующие стремление композитора воплотить в музыке разные ипостаси быта молдаван, их жизненную философию и коренные свойства национального характера. Однако, ориентируясь на определенные фольклорные жанровые модели, композитор стремился к преодолению инерционного следования стереотипам. В данной статье на основе детального анализа партитуры сделана попытка выделить некоторые приемы композиторской работы с музыкальным материалом, соответствующие его фольклорной природе и, вместе с тем, способствующие воплощению композиционного замысла в контексте жанра симфонии.

В Симфонии можно выделить два микроцикла. Первые две части объединены сюжетно: *Pe văile munţilor* – картина раннего летнего утра, когда пастух звуками бучума созывает овец в стадо и ведет их на пастбище в горные долины. *Dansul păstorilor* – зарисовка сельского праздника в конце трудового дня. Их внутренняя взаимосвязь подтверждается и композиционно. Первая часть мобильна в ладотональном аспекте: начинаясь в *C* лидийском, она завершается в *A-dur,* образуя строфическую форму открытого типа, тем самым органично подготавливая *Dansul păstorilor.* Во втором микро-цикле третья и четвертая части сочетаются по принципу резкого жанрового, образного и темпового контраста. Однако и в нем проявляется тенденция композиционного соподчинения частей. III часть – *Durere,* отличающаяся богатейшим спектром эмоциональной палитры, импровизационностью и спонтанностью выражения, нестабильна в ладотональном плане. В процессе ее развития затрагивается ряд устоев: *g* дорийского с высокой IV ступенью (т. 11-20), *A* миксолидийского с вариантами VI ступени (т. 21-41), *H* миксолидийского с элементами мелодического мажора (т. 42-47), эолийского *a* (т. 48-51), дорийского *e* с высокой IV ступенью (т. 52-59), дорийского *fis* с высокой IV ступенью (с т. 60 и до конца) с завершением на квинтаккорде *fis-cis-gis.* В результате возникает открытая форма, подготавливающая финал, демонстрирующий не только устойчивость лидийско-миксолидийских опор *A* и *H* (в среднем разделе трехчастной формы), но и тотальное господство метрической регулярности. Таким образом, драматургическая линия, реализуя в первом микроцикле внешне событийную канву жизни, во втором выявляет ее внутренний смысл, нравственный стержень в раскрытии, с одной стороны, разнообразнейшей гаммы душевных чувств, а с другой – начала, связанного с образами несгибаемой силы и мужества. Оба микроцикла связаны между собой не только бучумными сигналами, образующими базу многочисленных гармонических остинато, но и архетипическими константами. Среди наиболее значимых – ангемитонный трихорд в объеме кварты, предъемные интонации восходящей и нисходящей секунды, а также лидийский пентахорд с увеличенной квартой, заимствованный композитором из фольклорной бучумной музыки *Când ies oile la munte,* цитированной в интродукции к третьей части.

Последняя константа выполняет функцию начального интонационного импульса, участвуя в образовании фонового пласта, а далее становится ядром главной темы первой части.

Н. Хилько, исследующая жанр музыкальной картины и, в частности, пейзажа, пишет о звукоизображении окружающего мира как о проявлении внешней предметности [2, с. 86]. Интонационная константа с увеличенной квартой, многократно повторяемая, изобилующая при экспонировании в I части форшлагами и мордентами, словно имитирует щебетание птиц, их оживленный гомон. Следует отметить детальную фактурную разработанность и связность всех элементов музыкальной ткани, возникших на базе лидийского тетрахорда с устоем *C*. На основе указанной интонационной формулы в процессе мелодического развертывания выделяются терцовые «зовы» скрипок (т. 9-13), струящиеся терцовые ленты вторых скрипок, контрапунктирующие сольной мелодии (т. 26-35), и асинхронно пульсирующее гармоническое остинато альтов (ц.3).

Музыкальная картинность, по мысли Н. Хилько, очерчивается и в плане внутренней предметности, которая проявляется в формировании самостоятельной темы на основе звукоизобразительных элементов [там же]. В Симфонии она возникает у первых скрипок как воплощение прекрасного умиротворенного пейзажа, открывающегося как бы с высоты птичьего полета (ц.3). Ощущение движущейся панорамы возникает, прежде всего, в результате реализации в партитуре потенциальной переменности мелодических ладов, обусловленной наличием тритона в звукоряде этих ладов. Еще Н. А. Римский-Корсаков, заметив эту особенность, определил ближайшие тональные опоры мелодических ладов: для дорийского – VII ступень, фригийского – VI ступень, эолийского – III ступень, лидийского – V ступень, миксолидийского – IV ступень. Развивая теорию потенциальной переменности ладов уже на основе узбекской народной музыки, Ю. Г. Кон выделил роль «доминантовых переменных функций, которые определяют ближайшие возможности внутритональных модуляций (отклонений)» [3, с. 53-54]. Ученый объяснил, что трезвучие переменной доминанты включает в качестве терции один из звуков ладового тритона, а ее септаккорд – второй его звук в качестве септимы. При этом диатоника данного лада сохраняется. Установив и более далекие побочные опоры в мелодических ладах, Ю. Г. Кон подтвердил и точку зрения Н. А. Римского-Корсакова о самых близких к указанным выше ладам потенциальных тониках.

Именно этот самый естественный путь ладотонального движения выбрал В. Чолак в первой части симфонии. Первоначальный вариант темы у первых скрипок звучит в *C* лидийском, завершаясь в параллельном *a* дорийском, устой которого гармонически вуалируется (т. 3-14). Второй, уже откристаллизовавшийся вариант темы излагается сначала в том же тембре и регистре (т. 26-35), а затем двумя октавами ниже у виолончелей в *G* ионийском – *e* эолийском (т. 40-49). Далее тема проводится вторыми скрипками в среднем регистре в *D* ионийском – *h* эолийском (т. 54-63). Наконец, сокращенный вдвое ее вариант последовательно проводится у всех струнных в нисходящем порядке в ионийском *A″*(т. 78-89), завершаясь небольшой кодой (т. 90-101). Каждый новый мелодический устой подается крупным планом: в качестве гармонического фундамента используются остинатные пласты терцовой структуры, линии которых дифференцированы благодаря пульсации синкопированных и триольных ритмических формул. В этом ярко проявляется свойственная лэутарским тарафам манера искусного, ритмически прихотливого аккомпанемента сольной мелодии. Таким образом, основная тема при каждом проведении получает новое тембровое, тональное и регистровое освещение, создавая визуальный эффект движения.

При воплощении пейзажа особая роль отводится акцентированию пространственных параметров музыкальной ткани. О роли восходящих октавных скачков в кадансе основной темы, создающих ощущение полетности, упоминалось в первой статье автора о *Legenda buciumului*. В партитуре немало фрагментов, имитирующих эффект эха. Так, в терцовом пласте, контрапунктирующем основной мелодической линии альтов (т. 9-13), возникает «точечное» имити-

рование в верхнюю октаву, в увеличении отдельных ее мотивов, которое расширяет звуковое пространство. Изящный, словно мимолетная тень, контрапункт первых скрипок (т. 59-61), вступая одновременно с темой у альта и очерчивая лишь контуры ее начального оборота, образует свободную двухголосную имитацию в верхнюю октаву. Оттеняя солирующую мелодию, она затем переходит в кварто-квинтовые «бучумные» отголоски, резонирующие основному устою. Показательно, что далее (т. 78-80) композитор, не меняя тембровой палитры, использует производное соединение этого двухголосия в вертикально-подвижном контрапункте октавы. Оно используется композитором еще дважды: октавой ниже у вторых скрипок и альтов (т. 81-83), а затем у альтов и виолончелей (т. 84-90), создавая иллюзию светотени.

Важная роль в жанре музыкальной картины отводится общим формам движения, которые активно участвуют в формировании музыкального пространства и в процессе развития обретают тематическую активность. В первой части фактурный тематизм, основанный на различных модификациях мотива с увеличенной квартой, составляет содержание всех интерлюдий между проведениями основной темы и даже звучащих вместе с ней контрапунктических линий. В первой интерлюдии (т. 15-25) выделяются три пласта. В качестве гармонического фундамента выступают два аккорда: *a-c-e-fis* — тоника с секстой дорийского *a,* и его субдоминантовый нонаккорд – *d-fis-a-c-d,* септима и нона которого звучат в фигурации. Оба аккорда, включающие в себя ладовый тритон *c-fis,* по сути, выявляют потенциальную переменность дорийского лада, определяя ближайшую к нему тонику ионийского *G*. У высоких струнных представлен пласт четырехголосной мелодико-гармонической фигурации (т. 15-20), сменяемой далее трехголосной у скрипок. Триольные, разорванные паузами импульсивные фразы разной протяженности, постепенно охватывая все более высокий регистр, образуют единую волну нарастания. Контрастный по движению контрапункт виолончелей, опевающий интонацию нисходящей секунды, акцентированной мордентами, образует третий пласт.

При появлении темы в *G* ионийском триольное движение подхватывается двухголосной терцовой лентой у вторых скрипок. Ее волнообразное движение по синтаксическому членению не совпадает с главной тематической линией, что способствует полифонизации фактуры, сообщая дополнительный импульс одухотворенной солирующей мелодии. Вторая интерлюдия (т. 36-40) втрое короче первой. Она подхватывает линию развития трехголосного гетерофонного пласта из первой интерлюдии во второй октаве. Здесь мелодико-гармоническая фигурация точно дублирована терцквартаккордами. Гармоническая основа фактуры не меняется, но учащенное остинатное чередование двух созвучий, усиленное партией альтов, в совместном звучании с плотной мелодико-гармонической фигурацией привело практически к вертикализации мелодического звукоряда *a* дорийского и повышению уровня фонизма. В этом контексте последнее созвучие, с учетом его разрешения, воспринимается как усложненная доминанта *G-dur.* Динамика последующего проведения темы у виолончелей обусловлена появлением в группе скрипок нового синкопированного танцевального контрапункта в четырехголосной дублировке (т. 40-49), который в моменты кадансов основной темы звучит с репетиционным повторением звуков шестнадцатыми, а также акцентированием его посредством ритмо-гармонических остинато альтов и контрабасов. Фактура и гармоническая основа третьей интерлюдии (т. 50-53) идентична второй, но ладовое наклонение меняется. В дорийском *e* ладовый тритон *g-cis,* являющийся ядром вертикальных созвучий, намечает появление нового устоя *D-dur.*

Последняя интерлюдия в *E* миксолидийском (т. 64-77), наиболее развернутая и концентрированная, завершает линию развития фактурного тематизма, выполняя кульминационную функцию. Примечательно, что она начинается на том же высотном уровне, на котором прервалось развитие предшествующей интерлюдии, и в том же фактурном оформлении. При подготовке к кульминации в ней используются более развернутые по диапазону варианты интонационных оборотов с увеличенной квартой, с развитыми восходящими предыктами и репетиционным дублированием звуков, что способствует значительному уплотнению фактуры. Кульминация на

ff подчеркнута пластовым скандированием арпеджированного остинатного оборота: доминантового ундецимаккорда и нонаккорда второй ступени при одновременном свертывании аккордов путем прямой интеграции в вертикаль. Использование разных ритмических формул с репетиционным дублированием звуков тридцатьвторыми, при свободном увеличении длительности каждого аккорда, создает имитацию торжественного колокольного звона. В композиционном плане эта интерлюдия выполняет функцию доминантового органного пункта, подготавливающего финальные усеченные проведения главной темы в *A-dur.* По сути же, здесь имеет место композиционный эллипсис: аккумулирующий максимальное динамическое напряжение предыкт предваряет неожиданно тихое, контрастное по образному наполнению, умиротворенное финальное звучание главной темы. Таким образом, в первой части идет драматургическое размежевание двух образных линий: первая, реализованная в ряду инотональных и разнотембровых проведений основной темы, представляет образ природы; вторая, раскрываемая в неустойчивых интерлюдиях, отражает состояния душевной экзальтации, восторга, ликования от созерцания воплощенной в ней гармонии и совершенной красоты.

Dansul păstorilor, возможно, задумывался автором, как сцена, в начале которой передавалась атмосфера летнего вечера, когда парни и девушки собирались на свидания, на танцы. Не случайно В. Чолак использовал здесь как источник тематического материала любовно-лирическую народную песню *Mândruţă, când oi pleca.* Структуру второй части можно определить как форму сочетаний[1] [4, с.158]. Используя этот термин О. Соколова и подчеркивая некоторую его специфичность в музыкальной картине, Н. Хилько определяет суть такого рода конструкции как «миниатюризацию сюиты, заключенной в композиционное пространство сложной трехчастной формы» [2, с. 88]. В основе крайних ее частей у В. Чолака использована авторская транскрипция фольклорной мелодии, в которой сконцентрированы все мотивы, явившиеся интонационным материалом для образования танцевальных мелодий в обширной средней части: а) *g-h-d-d;* б) *c-h-d;* в) *e-d-c-h;* г) *g-a-a-a;* д) *d-d-e-d;* е) *g-fis-d-e-e.* Из них особое внимание уделяется гаммообразным, а также терцово-секундовым мотивам. Важную роль в кадансах выполняют и интонации г)и е), которые, по сути, являются архетипическими константами. Указанные мотивы предстают в нисходящем и нисходящем движении, с иным вариантным продолжением, с перестановкой интервальных сопряжений, в частичном обращении, в разнообразных сцеплениях друг с другом. Подобную технику можно назвать *мотивной комбинаторикой*. Мелодические линии из указанных выше мотивов имеют четкий дансантный рисунок. Точно повторяемые в другом тембровом освещении, они образуют танцевальные разделы квадратной структуры на фоне остинатных пластов, утверждающих основные тональные устои.

Средняя часть представляет собой танцевальную сюиту. Яркий калейдоскоп музыкальных фрагментов вызывает в воображении слушателей аналогии с многоцветьем молдавских ковров, оригинальностью вышитых орнаментов национальных костюмов, красотой хореографических линий молдавских народных танцев. В ней четко выделяются 8 разделов, в расположении которых проявляется действие принципа концентричности:

$A – B – A_1 - C – A_2 - B_1 – A_3$ – связующее построение – D.

В первом разделе (т. 45-64) мелодическая линия в дорийском *e* на основе мотивов в), г) и е) проводится сначала у первых скрипок. Повторение ее у вторых скрипок октавой ниже сопровождается контрапунктом в обращении, дублированным у виолончелей параллельными квинтами, что сразу выделяет его в ансамбле.

1 Рассматривая вопросы развития темы на основе асафьевской триады, О. Соколов выделяет периодические формы, формы сочетаний и формы отношений. Он полагает, что в формах второго рода доминирующей является структурная сторона, композиционный ритм, который определяет принцип компоновки частей (трехчастность, двухчастность, концентричность и т.п.). Музыковед подчеркивает, что функциональные отношения в них не играют существенной роли, поэтому «структура форм сочетаний (...) регламентируется только на общекомпозиционном, а не на синтаксическом уровне: их части могут быть соединены непрерывными переходами, а могут (…) просто сопоставляться друг с другом, разделяясь каденциями».

Во втором разделе в миксолидийском *A* (т. 65-80) доминируют варианты мотива в) в восходящем движении, в комбинации с интонационной константой г). Тематическая линия, порученная альтам, звучит далее у первых скрипок и сопровождается мелодической остинатной формулой цимбального типа, которая имеет бинарную структуру и «противоречит» пятидольным мотивам основной линии. Это метрическое несовпадение сообщает дополнительный импульс динамике танца.

Танцевальный раздел A^1в *fis* эолийском (т. 81-88), подобный первому по направлению движения как основной (у виолончелей), так и контрапунктирующей (у контрабасов) линий, включает уже и более активные кварто-квинтовые интонации. Вариантный остинатный пласт «цимбальных» попевок у первых скрипок дублируется в свободном обращении альтами, что значительно уплотняет фактуру.

Раздел C в том же ладу, только с использованием вариантов III ступени(т. 89-96) звучит прозрачно и изящно. Попевки игрового характера, включающие своеобразные переклички квинтовых и терцовых интонаций на фоне педалей *fis*^{3}*div. Arco* у первых скрипок и терпкой секунды *h-cis*у альтов, оттеняются и арпеджированными аккордами *pizz.* виолончелей и стаккатным остинато вторых скрипок.

Раздел A_2 в дорийском *e* (т. 97-116), в интонационном плане точно повторяя A_1, выделяется оригинальностью фактурного изложения. Здесь возникает полифония пластов: верхний – у высоких струнных – представляет собой канон, в котором пропоста, дублированная в кварту, имитируется в верхнюю октаву на расстоянии одной шестнадцатой. Противоположный по движению контрапунктический пласт у виолончелей, дублированный в квинту, контрастирует своим темным, пустотным звучанием «хрустальному», колокольному «перезвону» высоких струнных.

Следующий за ним танцевальный раздел B_1 в миксолидийском *fis* (т. 117-124) повторяет тематический материал раздела B в сокращенном виде в октавном удвоении и в сопровождении двухголосного остинатного пласта «цимбальных» попевок.

Последний раздел D в ионийском *G* (т. 143-163) подготавливается большим связующим построением (т. 133-142), в котором изящные интонационные переклички стаккатных кварто-септимовых мотивов в нисходящей секвенции, словно имитирующих на *p,* затем на *pp* звучание маленьких колокольчиков, оттеняют «вторжение» раздела D на *ff.* Он выполняет важную роль и в тематическом, и в композиционном аспекте. В цепи танцевальных эпизодов он является кульминационным, так как построен на каденционных архетипических константах, сцепление которых концентрирует в себе энергетику кинетических молдавских танцев. Изложение танцевальных «квадратов» низкими струнными (т. 143-146, т. 149-152) вначале разрывается сонорными фрагментами, оттеняющими на *pp* их кульминационное звучание. А далее композитор использует на предельном динамическом накале диалог мотивов тематической линии между группами низких струнных и скрипок, акцентируя каждый из них октавным удвоением. В композиционном плане раздел D выполняет функцию тональной репризы всей части, компенсируя, кроме того, отсутствие разработочности в предшествующем развитии. Тематическая реприза (т. 164-203), замыкаемая кодой на *dimiduendo,* полностью повторяет начальный раздел формы.

Durere – дойна в *Legenda buciumului* – это маленькая Симфония в точке «золотого сечения» развернутого симфонического цикла, его эмоциональная доминанта и драматургическая кульминация, начинающаяся с вершины-источника, фиксирующего предельную границу музыкального пространства. В ней господствует сольное начало. Основным тематическим мотивом, скандируемым на *ff* у первых скрипок в речитативном патетическом «ключе», является опевание акцентированной нисходящей секунды, генетически связанной со скользящими интонациями бочета и выражающей всю остроту и обнаженность трагической эмоции. Нисходящая цепь интонационно варьированных мотивов в дорийском ладу с высокой IV ступенью, вкупе с

ламентозными микро-контрапунктами альтов, получает тихий отзвук-имитацию всей мелодической волны у виолончелей.

Вторая фаза развития отличается еще большим эмоциональным накалом, благодаря октавному удвоению, а также разрастанию мелодических предыктов к опеваемой интонации плача как в основной, так и в контрапунктической линиях. Как эхо, имитируются отдельные фрагменты солирующей мелодии в партии виолончелей.

Третья фаза начинается новым, ритмически прихотливым вариантом мелодической линии альтов на *mf,* на фоне тремолирующей пустотной квинтовой вертикали. Она повторяется у скрипок на *ff.* Мелодия, дублированная в октаву, оттененная кварто-квинтовыми «бучумными» сигналами, звучит, как взрыв отчаяния, крик души. Этот предельно напряженный фрагмент сменяется речитативным откликом-дуэтом виолончелей и альтов.

Средний раздел *Durere* – одухотворенная импровизация солирующей скрипки. В развитие ламентозной интонации здесь постепенно инкрустируются орнаментальные попевки. Эта линия далее подхватывается вторыми скрипками.

Заключительный этап связан с появлением принципиально нового варианта дойны, образующего самостоятельный пласт в партии виолончелей. В нем основные интонации дойны широко распеты и даны в ритмическом увеличении в характере проникновенной лирической песни. Линия же солирующей скрипки, постепенно насыщаясь колоратурами, мелизматикой, становится символом одушевленной природы, отвечающей глубоким чувствам человека.

Hora voinicească, базирующаяся на танцевальных формулах хоры-бэтуты и их разнообразных вариантах, написана по принципу формы сочетаний. Все ее структурные образования – это различные комбинации близких между собой ритмо-интонационных мотивов кинетической природы. В фактуре финала огромную роль играют ритмо-гармонические остинатные пласты, назначение которых состоит в укреплении и акцентировании метрической регулярности. Все развитие *Hora voinicească* идет по линии неуклонного нарастания громкостной динамики. Каждый ее сегмент связан с увеличением ритмической и интервальной плотности фактуры. Финал, аккумулируя концентрацию поступательного энергетического потока, завершаемого мощной кульминацией на *ff,* достойно увенчивает четырехчастный симфонический цикл.

Детальный анализ *Legenda buciumului* позволяет сделать вывод, что композитор, соблюдая фольклорные жанровые модели, использовал в каждой части своеобразные приемы развития *quasi*-фольклорного тематического материала.

1. В первой части процесс ладотонального развития был обусловлен раскрытием потенциальной переменности мелодических ладов, благодаря чему картина пейзажа была раскрыта в постоянном движении.

2. Во второй части тематические линии, образованные путем мотивной комбинаторики, выстроены с учетом графики кинетических танцевальных движений. Динамика их мелодических сопряжений усилена контрапунктическими соединениями разнонаправленных по движению вариантов, часто представляющих собой гетерофонные пласты.

3. В третьей части цикла автором представлен богатейший спектр приемов ритмо-мелодической вариантности, а также возможности резкой жанровой трансформации *quasi*–фольклорного тематизма.

4. Важно и внимание к звуковому пространству, в котором существует и развивается *quasi*-фольклорный тематизм. В. Чолак использует повсеместно дифференцированные остинатные пласты, которые на экспозиционном этапе выделяют ладовые опоры, а в процессе развития, с усложнением их структуры, создают спациально-сонорный контекст, способствующий их вуалированию.

5. В. Чолак опирает композиционную форму на наличие многочисленных интонационных и конструктивных связей и арок, что способствует единству цикла.

6. Сопряжение *quasi*-фольклорного тематизма с оригинально преломленными полифони-

ческими приемами обеспечивает естественность и динамичность музыкального развития.

7. Симфония *Legenda buciumului,* подробный анализ которой был проведен на основании партитуры, изданной автором [5], отличается своеобразной драматургией, обусловившей выбор неординарных и весьма динамичных приемов развития, обеспечивших единство цикла и подтвердивших жанр произведения, который можно определить как *фольк-симфонию*.

Библиографические ссылки

1. БЕЛЫХ, М. Камерная Симфония „Legenda buciumului" В. Чолака в контексте композиторского фольклоризма в Молдове на рубеже XX-XXI веков. In: *Studiul artelor şi culturologie.* Chişinău: Valinex, 2015, nr. 2 (25), pp. 46–53.
2. ХИЛЬКО, Н. Некоторые наблюдения над тематизмом и композицией музыкальной картины. В: *Выбор и сочетание: открытая форма.* Петрозаводск-Санкт-Петербург: Изд-во Музфонда, 1995, с. 86–89.
3. КОН, Ю. Некоторые вопросы теории гармонии мелодических ладов. В: *Некоторые вопросы ладового строения узбекской народной песни и ее гармонизации.* Ташкент: Фан, 1979, с.48–56.
4. СОКОЛОВ, О. К проблеме типологии музыкальных форм. В: *Проблемы музыкальной науки.* Москва: Советский композитор, 1985, вып.6, с.157–180.
5. ЧОЛАК, В. *Legenda buciumului, simfonie cameral pentru orchestra de corzi şi două cornuri.* Chişinău: Pontos, 2016.

BAGATELA CA GEN MINIATURAL INSTRUMENTAL ÎN VIZIUNEA COMPOZITORULUI PAVEL RIVILIS

THE BAGATELLE AS AN INSTRUMENTAL MINIATURE GENRE IN THE CONCEPTION OF COMPOSER PAVEL RIVILIS

ADELA ANDRONOVICI-RUSU,
lector universitar,
Academia de Muzică, Teatru şi Arte Plastice

ANGELA ROJNOVEANU,
conferenţiar universitar, doctor în studiul artelor,
Academia de Muzică, Teatru şi Arte Plastice

CZU 780.8:780.616.432.083.628(478)

Bagatela este cunoscută încă de la începutul sec. XVIII şi consolidată ca gen instrumental miniatural în creaţia lui L. Beethoven. Aspecte ale istoriei şi teoriei genului sunt elaborate în baza analizei a Patru bagatele de Pavel Rivilis. Conceptul aforistic caracteristic acestui gen este realizat de către P. Rivilis la nivelul tuturor parametrilor: limitarea ambitusului melodic, transparenţa facturii, accentul pe aspectele coloristice, utilizarea nuanţelor dinamice şi a tempourilor moderate. Compozitorul tratează genul şi sub aspectul melosului popular, utilizând ritmica genului de horă (Bagatela III), elementele de ornamentică melodică, polimetrie şi măsură mixtă (Bagatelele I şi IV). Din punct de vedere didactic, aceste piese sunt un material potrivit aplicat în studiul muzicii moderne, a scriiturii complexe pe trei portative, a polimetriei, a coloristicii pianului.

***Cuvinte-cheie**: bagatele pentru pian, Pavel Rivilis, miniatură instrumentală, gen muzical, elemente de limbaj muzical*

The Bagatelle has been known since the early 18th century and strengthened as an instrumental miniature genre in the creation of Beethoven. The genre aspects of its history and theory are based on the analysis of Four bagatelles by P. Rivilis. The aphoristic concept characteristic of this genre is realised by P. Rivilis at the level of all parameters: limitation of melodic ambitus, transparency of structure, focus on aspects of colour, use of dynamic nuances and moderate tempos. The composer treats this genre in terms of folk music as well, using the rhythmic dance genre (Bagatelle III), elements of melodic ornaments and mixed polymetria (Bagatelles I and IV). In terms of teaching, these pieces are suitable material applied in the study of modern music, of complex three stave writing, of polymetria, of piano colouring.

***Keywords**: Bagatelles for piano, Pavel Rivilis, instrumental miniature, musical genre, elements of musical language*

Activitatea lui Pavel Rivilis se înscrie în patrimoniul cultural basarabean din a doua jumătate a sec. XX – începutul sec. XXI, printr-o creaţie muzicală specifică, cultivată atât de şcoala componistică autohtonă cât şi de colaborarea strânsă cu personalităţi notorii din domeniu în perioada sovietică. Trecut în nefiinţă relativ recent, Pavel Rivilis este considerat unul dintre reprezentanţii de vază şi de o importanţă constitutivă ai şcolii componistice din Republica Moldova. Acest fapt se datorează, în primul rând, activităţii lui îndelungate şi prolifice ca profesor de compoziţie, orchestraţie şi de citire de partituri la Academia de Muzică din Chişinău. Rezultativă a fost contribuţia lui Pavel Rivilis în domeniul organizării şi dezvoltării culturii muzicale moldoveneşti, în calitate de colaborator la Ministerul Culturii, timp de peste 16 ani. Însă, cea mai valoroasă şi, bineînţeles, importantă pentru istoria şi evoluţia artei muzicale naţionale rămâne a fi moştenirea lui artistică.

Încă de la primele sale opusuri, Pavel Rivilis a fost apreciat de către compozitorii care au activat în perioada URSS. În anul 1977 lucrările tânărului autor intră în vizorul muzicologilor ruşi. Astfel, cercetătorul N. Zeifas publică un eseu dedicat creaţiei maestrului, analizând câteva dintre lucrările de anvergură, apreciate la nivelul activităţii uniunilor de creaţie multinaţionale [1]. În Republica Moldova personalitatea şi muzica compozitorului au fost studiate atât sub aspect monografic [2, 3], cât şi sub aspectul analizelor unor lucrări aparte [4]. În articolul de faţă ne-am propus să analizăm câteva dintre piesele pentru pian ale maestrului care au o aplicare eficientă în practica didactică preuniversitară şi universitară, datorită originalităţii limbajului, complexităţii procedeelor pianistice, conţinutului artistic interesant şi specificului naţional.

Chiar dacă compozitorul Pavel Rivilis a elaborat şi a abordat un stil sintetic, multidimensional, cercetătorii consemnează câteva trăsături specifice în creaţia sa:

– apartenenţa la tradiţionalismul componistic prin realizarea diferitor stiluri *neo-* (neoclasicism: în *Simfoniile* nr. 1 şi nr. 2, neobaroc: în *Fuga* din partea a II a *Sonatei* pentru violă solo sau în fugatourile din *Simfoniile* nr. 1 şi nr. 2);

– aderenţa la stilul neofolcloric, prezent atât în genurile abordate (*Oleandra* pentru vioară şi pian), cât şi în limbajul muzical elaborat sau tehnicile componistice aplicate;

– pedantismul şi perfecţionismul, dorinţa de a cizela fiecare detaliu, pornind de la celula intonaţională şi terminând cu dimensiunile compoziţiei. Celebrul muzicolog Vladimir Axionov consemna într-un interviu, că Pavel Rivilis atinge „echilibru la micro-nivel – celulă, interval etc., şi la macronivel – construcţia formei în întregime. Nu prea mulţi compozitori din spaţiul nostru pot construi o asemenea formă echilibrată ca P. Rivilis" [3, p.72]. Aceste principii sunt prezente în cele *Patru bagatele* pentru pian, care reprezintă obiectul cercetării noastre.

Ciclul din patru bagatele apare în perioada când compozitorul experimentează activ genul de cameră, în special, ciclul de miniaturi. Astfel, în anul 1965 apar *Şase piese* pentru vioară solo, iar în anul 1966 sunt scrise *Suita* pentru vioară şi pian, precum şi *Bagatele* pentru pian.

Adresându-se genului miniatural de bagatelă, Pavel Rivilis urmează tradiţia clasică, în primul rând, tradiţia marelui Beethoven – compozitorul care a scris numeroase cicluri de piese intitulate *Bagatele* în diferite perioade ale creaţiei şi a dat acestui tip de piesă valoarea şi dimensiunea unui gen muzical aparte.

Bagatela aparţine genurilor instrumentale camerale, reprezentând o piesă de proporţii mici sau mijlocii, un gen muzical, în care un conţinut profund este redat în formă scurtă, laconică, concentrată, într-o expunere aforistică ce se situează, am zice, la extrema miniaturismului. În această definiţie, bagatela este menţionată ca un gen artistic deosebit al compozitorului Pavel Rivilis, specific prin orientarea tendinţei spre un discurs minimalist, prin concentrarea atenţii asupra detaliilor şi, în mod deosebit, prin valorificarea simţului umorului.

În aceste piese, relativ timpurii, găsim prezenţa trăsăturilor quasi folclorice, inspirate de principiile componistice ale marilor maeştri din sec. XX, precum B. Bartok, I. Stravinski, R. Şcedrin. Tendinţele menţionate s-au făcut simţite deja în piesa orchestrală timpurie *Musica gioiosa*, scrisă la începutul

anilor ’60. După cum subliniază muzicologul M. Belîh, Pavel Rivilis „chiar la începutul carierei sale de creaţie renunţă la citatul melodiilor populare şi stilizarea totală, complexă a tuturor parametrilor în sursa populară” [4, p. 22]. Pavel Rivilis a studiat fundamental folclorul moldovenesc, a cercetat peste zece mii de melodii populare, având preferinţe pentru muzica instrumentală lăutărească.

În concepţia compozitorului, folclorul moldovenesc este diatonic şi monodic, se dezvoltă linear, pe orizontală, parametrul vertical, tonal-armonic fiind mai puţin complex. T. Popa menţionează că maestrul „susţine faptul că folclorul şi armonia sunt două lumi aparte: folclorul este monodic, iar acompaniamentul armonic distruge specificul popular. În cazul dat, P. Rivilis, pentru a păstra sonoritatea folclorică a materialului muzical, recurge la un şir de metode de dezvoltare ce ţin de varierea ritmică şi timbrală a lui” [2, p. 21].

Până în anul 1966 se consolidează o concepţie de utilizare şi adaptare a limbajului muzical folcloric într-o manieră specifică lui Pavel Rivilis. Începând cu *Musica gioiosa* şi continuând cu *Oleandra* pentru vioară şi pian, *Sonata* pentru violă solo, *Şase piese* pentru vioară şi pian, *Bagatele* pentru pian, *Suita* pentru vioară şi pian, compozitorul susţine şi dezvoltă principiile neofolclorice.

Cele patru bagatele sunt concepute ca piese separate, având fiecare caracterul şi limbajul personalizat. Chiar dacă se desfăşoară într-un tempo temperat (*moderato, larghetto*), ele au o scriitură transparentă, fără aglomerări sonore. Aceste piese impun anumite probleme de tehnică pianistică şi de interpretare, generate de câteva particularităţi originale şi devenite specifice stilului compozitorului.

Bagatela nr.1 ne surprinde prin apartenenţa la minimalism – o metodă componistică ce se bazează pe repetarea unei formule elementare (de regulă, a unei celule intonative, a unui interval sau acord). Formula de bază se repetă de foarte multe ori, cu sau fără mici varieri. Pavel Rivilis fixează, în primele două măsuri, elementul-model – un motiv construit din două celule elementare, care se bazează pe intonaţii din sunete auxiliare pe lângă tonica *mi*. Având la bază un pentacord cromatic pe sunetele *re-diez – mi – fa – fa-diez – sol*, acest motiv-model va genera în măsura a treia o variantă, prin lărgirea primei intonaţii cu ascensiunea către sunetul *la-bemol*. În acest fel, apare varianta modelului a_1, încadrată în măsura de 5/8. Repetarea ostinato şi alternanţa dintre motivele *a* şi a_1 constituie principiul componistic esenţial al acestei piese.

Fără îndoială, caracterul acestui motiv este inspirat de melosul popular, care are unele tangenţe cu melodiile dansurilor populare moldoveneşti. „Această miniatură reprezintă un exemplu muzical, în care ideea de bază este crearea unei imagini dansante, prin varierea unei singure teme, cu utilizarea unor micro-schimbări de ordin ritmic şi intonaţional” [2, p. 32]. Însă, pe lângă melodia ornamentală în şaisprezecimi, care trece în măsura a cincea în planul de acompaniament, se disting încă două planuri ale ţesutului muzical – unul este compus din repetarea cvintelor în registrul mediu (cvintele *re – la*, *do-diez – sol-diez*), altul reprezintă o melodie în registrul grav, trasată de mâna stângă – care ne reamintesc de doină, datorită folosirii sunetelor lungi, repetării în ritm parlando a unor sunete şi utilizării melismelor.

Din punct de vedere instrumental, această piesă impune câteva probleme legate de diferenţierea funcţională esenţială. Mâna dreaptă are de cântat o repetare constantă, perpetuă a motivelor-model, un fel de perpetuum mobile, cu schimbări de măsuri 4/8 şi 5/8, iar mâna stângă execută cele două planuri – median şi de jos, oscilând între trasarea unei linii melodice pe sunete lungi profunde şi cvintele scurte de acompaniament acordic, având oarecare similitudini cu acompaniamentul tarafului lăutăresc. Se cere o agilitate sporită în mâna dreaptă, articularea clară a sunetelor în şaisprezecimi, obţinută prin exersarea în tempourile lente doar cu mâna dreaptă separat. Importantă este pedalizarea, chiar dacă melodia în bas este alcătuită din sunete foarte lungi (din câteva măsuri), pedala trebuie luată cu acurateţe şi schimbată des, evitându-se sonoritatea disonantă.

Într-un mod deosebit de rafinat este realizat sfârşitul piesei, ce pare a fi „întrerupt”, dar care presupune o continuitate. Mişcarea perpetuă nu se încheie, motivul se repetă de mai multe ori într-o permanentă descreştere a nuanţelor dinamice pe *non ritardando*. Astfel, se creează efectul îndepărtării

în spaţiu: muzica „se pierde" undeva, în eternitate, departe de noi şi fără să o putem auzi.

Bagatela nr. 2 aduce o altă scriitură – transparentă, în nuanţe de *p*, *pp*, *ppp*, culori impresioniste. Tehnica lineară adaptată de către compozitor se asociază aici cu resurse minimaliste, cu procedee imitative. Piesa se structurează pe un motiv din patru măsuri, trasat în planul median şi având la bază intonaţia de cvartă ascendentă *re – la*. De fapt, fluxul melodic se desfăşoară în jurul acestei carcase intonaţionale – pe intervalul din „interior" *mi-bemol* şi *sol-diez* şi pe secunda descendentă *si – la*. Tot discursul este construit pe repetarea variată a acestui motiv. Astfel, urmează varianta diatonică a lui – varianta inversată, timbrală (coborârea în registrul grav – în octava mică şi cea mare).

Scrisă în tonalitatea re minor, piesa are un plan armonic determinat de linearitatea vocilor. Deslușim două planuri constitutive ale discursului – linia melodică desfășurată în registrul median și completările armonice izvorâte din mișcarea lineară a vocilor (condensurile mersului treptat pe secundă mică, similar cu modul netemperat al intonaţiei populare).

Problematica instrumentală a acestei piese laconice se axează pe calitatea tușeului – moale, catifelată, menţinută în nuanţe foarte mici, cu evidenţierea și trasarea melodiei „quasi-doinite". Pedalizarea va juca un rol important pentru susţinerea melodiei și a sonorităţii verticale, însă, trebuie de avut grijă ca să fie păstrată acurateţea și transparenţa discursului. Compozitorul integrează și sunetele cele mai grave ale pianului – *mi-bemol* și *re* din contraoctavă. Interesantă este punerea în pagină a textului, pe alocuri, pe trei portative. În acest fel, partitura este mai deslușită, iar elementele din care se construieşte factura piesei se conturează mai clar.

Bagatela nr. 3 este cea mai desfășurată piesă din acest ciclu de bagatele, menţinută în parametri stilistici, izvorâţi din logica lineară a desfășurării vocilor și alcătuirii complexităţii armonice, din prezenţa intonaţiilor, procedeelor și caracterelor de gen ale folclorului muzical moldovenesc. Piesa este creată în ritm dansant, evidenţiindu-se apartenenţa la horă în cadenţa melodiei expusă în măsura de 6/8.

Este realizată interesant partea mediană (începe în măsura 14): în mâna stângă se instalează un arpegiu ostinato în ritm de horă pe sunetele *si – sol – si-bemol – si – sol-diez*. Compozitorul recurge din nou la modul netemperat al intonaţiei lăutăreşti, unde secunda mică „colorează" discursul cu un cromatism acceptabil în muzica populară. Această linie de arpegii ostinato în partea mâinii stângi este la fel de importantă ca și cea în partea mâinii drepte, unde mișcarea în șaisprezecimi, prin ritmica inegală, accelerează discursul, care se aseamănă cu improvizaţia unui lăutar, trecând ușor pe intonaţiile de secundă mică, folosind mordente și melisme ornamentale. Structurată bipartit, secţiunea mediană evoluează pe o complexitate plurivocală – în partea a doua a ei intră încă o linie melodică (de parcă mai cântă încă un lăutar) – și duetul vocilor culminează cu o aglomerare a intonaţiilor dezvoltate imitaţional pe nuanţa de *forte* (măsurile 31- 34). În repriza formei tripartite melodia iniţială este acompaniată de arpegii – sextolete în treizecidoimi.

Bagatela nr. 4 ne reîntoarce în lumea doinitului, a unui discurs liber, în care două linii melodice par în totalitate independente. Vocea de sus (mâna dreaptă) este scrisă în tonalitatea sol minor, în măsura de 2/4, iar vocea a doua (mâna stângă) – în tonalitatea si minor, măsura de 6/8. Polimetria și politonalitatea, izvorâte din cântul lăutăresc, creează un discurs improvizatoric, flexibil, de liberă dezvoltare. Doinitul, ca specific al limbajului muzical abordat de autor în această piesă, este accentuat în ritmica „capricioasă", diversificată (asocierea trioletelor, cvartoletelor, cvintoletelor cu ritmica punctată, sincope), în repetitivitatea sunetelor, prezenţa ornamenticii (apogiaturi, mordente).

Încheierea piesei este realizată poetic – ca un discurs interminabil, într-o rarefiere treptată, dar fără distanţări. Compozitorul suprapune două sunete în raport de secundă mică *fa-diez – sol*, folosind pedala *sol* în mâna dreaptă și pedala *fa-diez* în mâna stângă. În continuare, rămâne doar sunetul *sol,* peste care se „așează" intonaţia *re – do,* cu mordent pe *mi-bemol*, astfel, lucrarea încheindu-se pe trisonul do minor. Din punct de vedere interpretativ, această bagatelă impune posesia cântatului în două tonalităţi diferite simultan și pe un desen ritmic complex, având grijă ca fiecare dintre voci să-și păstreze importanţa și independenţa. În această ordine de idei, T. Popa relatează: „Ciclul *Bagatele*

de Pavel Rivilis reprezintă un bilanţ al acumulării și utilizării cunoștinţelor până la acea etapă, dând dovadă de însușirea trainică a specificului muzicii folclorice și bineînţeles a procedeelor de scriitură clasică" [2, p. 33].

Concluzionând cercetarea *Bagatelelor* lui Pavel Rivilis, remarcăm următoarele:

1. De timpuriu, *Pavel Rivilis* a acordat un interes deosebit folclorului lăutăresc moldovenesc, asimilându-l într-un mod specific, elevat *și* creativ. El a renunţat la tehnica citatului atât de răspândită *în* anii '60 ai secolului trecut *și a* creat o tehnică quasi folclorică, bazată pe integrarea subtilă, latentă a intonaţiilor, a formulelor ritmice caracteristice melosului popular.

2. Ca principiu constructiv, compozitorul alege liniarismul – conducerea vocilor independente pe planuri orizontale, completarea vocilor prin procedeele imitative.

3. Printre primii compozitori din Republica Moldova, *Pavel Rivilis* începe să scrie într-o manieră minimalistă, structurând discursul său pe celule *și* formule elementare de bază, pe care le repetă încontinuu, cu sau *fără* variere. Principiul ostinato, deseori prezent *în* bagatele, se înscrie *în* această logică componistică.

4. Piesele analizate continuă tradiţia genului de bagatelă, impus *încă* de ilustrul compozitor Ludwig van Beethoven. Ele sunt miniaturi laconice, cu un conţinut profund, dens, însă cu o scriitură clară, transparentă, bazată pe complexitatea meticuloasă de plăsmuire a procesului tehnic, atât de important pentru compozitorul Pavel Rivilis *în* decursul întregii sale vieţi de creaţie.

Referinţe bibliografice

1. ЗЕЙФАС, Н. Павел Ривилис. В: *Композиторы союзных республик*. Москва: Советский композитор, 1977.
2. POPA, T. *Pavel Rivilis. Picături din adevărul vieții*. Chișinău: Pontos, 2011.
3. POPA, T. Reflecţii cu privire la activitatea didactică și de creaţie a lui Pavel Rivilis. In: *Artă și educaţie artistică*. 2011, nr. 2–3 (17–18), pp. 68–73.
4. БЕЛЫХ, М. *Muzica gioiosa* П. Ривилиса: о квази-фольклорном тематизме и приемах его развития. In: ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE**.** *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*, 2011. Chișinău: Grafema Libris, 2011, nr.1–2 (12–13), pp.20–25.

HAIDUCII – TIPOLOGIE DISTINCTIVĂ A DRAMATURGIEI MUZICALE ROMÂNEȘTI

THE OUTLAWS – DISTINCTIVE TYPOLOGY OF ROMANIAN MUSICAL DRAMATURGY

CONSUELA RADU-ŢAGA,
lector universitar, doctor,
Universitatea Naţională de Arte *George Enescu*, Iași, România

CZU 782.046.2(478)

Din panoplia personajelor istorice ale spaţiului european s-a desprins, la sfârșitul Evului Mediu, o tipologie cu specific românesc: haiducii. În ciuda înfăptuirii unor acţiuni sângeroase, aceștia au fost eroi pozitivi, în jurul faptelor lor de vitejie brodându-se numeroase legende. Teatrul popular a preluat tematica socială în jocul dramatic al Jienilor. Odată cu începuturile muzicii românești culte, tematica vodevilurilor a afirmat figura acelui erou al codrilor. Au urmat tălmăcirile sonore ale baladelor haiducești, în cadrul genului coral, ale celui vocal-simfonic, pătrunzând chiar și în teatrul liric (operă, operetă și balet). Specificitatea personajului, alături de limbajul, ce a presupus valorificarea folclorului, sunt mărci distincte ale dramaturgiei muzicale românești.

Cuvinte-cheie: *haiduc, teatru, cor, voce bărbătească*

From the panoply of the historical figures of the European space, at the end of the Middle Ages, was detached a typology with Romanian spirit: the outlaws. In spite of some of their bloody actions, they were considered positive heroes, there appeared numerous legends around their courageous deeds. The popular theatre took over the social theme in the dramatic play of the Jienii. At the same time, with the appearance of Romanian religious music, the themes of the vaudeville (light comedy) affirmed that outlaws` figure. Resounding translations of outlaws' ballads, fallowed both in choral and vocal symphonic genres, as well as in the lyrical theatre (opera, operetta and ballet). The specificity of the character alongside with the musical language that presumes the capitalization of folklore are distinctive marks of Romanian musical dramaturgy.

***Keywords**: outlaws, theatre, choir, male voices*

Aspectele luptei duse „împotriva asupritorilor, frecventă la sfârşitul Evului Mediu în ţările româneşti şi în Peninsula Balcanică" [1, p. 442], au dat naştere unor versuri de rară expresivitate încă din timpuri străvechi. Prezenţa eroilor codrului a fost surprinsă în timpul luptei, dar au fost subliniate şi aspecte de ordin liric, precum comuniunea omului cu natura:

Jelui-m-aş munţilor,
De dorul părinţilor.
Jelui-m-aş brazilor,
Tot de dorul fraţilor…

Cântecele populare ale luptei antifeudale au fost reprezentate de cântecele *haiduceşti* care, în împrejurările politice ale represiunii, au circulat, ca şi cele patriotice, pe ascuns. De aceea, Anton Pann în culegerile sale a modificat textele denunţătoare, atribuindu-le o natură convenţională. Menite a fi răspândite în ţară, cântecele lui Jianu, Tunsu, Ghiţă Cătănuţă, Mugur-Mugurel, prin pilda lor dramatică, impuneau maselor populare, crunt exploatate, reluarea luptelor cu aceeaşi bărbăţie.

Teatrul popular a preluat tematica socială, reflectând, în mod deosebit, scene din viaţa *haiducilor*. Pornind de la renumele pe care l-au avut haiducii în popor, renume datorat faptului că, în ciuda înfăptuirii unor acţiuni sângeroase, *haiducii* erau eroi pozitivi, în jurul faptelor lor de vitejie brodându-se numeroase legende, jocul dramatic al *Jienilor* a atins o dezvoltare deosebită la sfârşitul secolului XIX şi începutul secolului XX. Matei Millo[1] s-a îndreptat spre valorificarea acestui subiect în piesa intitulată *Jianu, căpitan de hoţi*[2]. Prezentată publicului bucureştean ca „un original dar de Anul Nou 1864" [2, p. 46], drama ţesută pe tema vestitului *haiduc* a fost jucată şi cântată, piesa impunându-se prin celebrele balade ale *haiducului* şi melodicitatea suavă a iubitei acestuia. În anul 1870, Matei Millo a reuşit să efectueze un turneu în Transilvania, împlinindu-şi un vis mai vechi. Cu această ocazie, au avut loc reprezentaţii cu piesa *Jianu, căpitan de haiduci*[3], publicul din Braşov şi Sibiu aplaudând-o cu deosebit entuziasm.

„Figura – înfrumuseţată de imaginaţie – a eroului împărţitor de dreptate, a lui Jianu care lua de la bogaţi, pedepsea pe împilatori şi dădea totul celor sărmani, a intrat repede în legendă şi în poezia populară" [2, p. 46]. Având ca personaj principal *haiducul* Iancu Jianu, originar din Oltenia, mediul rural a primit piesa cu o receptivitate deosebită. Întreţinută şi de literatura *haiducească*[4], această tematică apare în datinile şi obiceiurile de iarnă, fiind specifică zonei Moldovei. Manifestarea mixează elemente lirice (cântece *haiduceşti*, doine), cu dialoguri dramatice, eroii schimbând ameninţări şi aflându-se în raporturi de dominare, cu momente de naraţiune şi chiar elemente coregrafice. „Într-o epocă în care în alte ţări circulau piese cavalereşti, cu personaje din lumea răzvrătiţilor, a briganzilor, prezenţa în Ţările Române a teatrului *haiducesc* poate fi considerată ca reflex al unei realităţi proprii unei bune părţi din ţările europene, reflex care la noi îşi are notele sale de particularitate şi specific naţional" [3, p. 14].

Odată cu începuturile teatrului muzical românesc, tematica vodevilurilor tratează problemele

1 Născut la Iaşi, Matei Millo (1814-1896) a fost actor şi dramaturg.

2 Piesa *Jianu, căpitan de hoţi* s-a născut din colaborarea lui Matei Millo cu Ion Anestin.

3 Chiar dacă apare o mică diferenţă de titulatură, credem că piesa *Jianu, căpitan de haiduci* este aceeaşi cu *Jianu, căpitan de hoţi*.

4 Îl amintim pe N. D. Popescu, prolific prozator muntean (1843-1921), foarte popular la sfârşitul secolului XIX, care a scris nuvelele *Iancu Jianu*, *Mihu haiducul*, *Tunsul haiducului*, *Codreanu Haiducul* şi *Boierii haiduci*.

majore ale realităţii sociale, afirmând figura *haiducului*. Este cazul să amintim aici şi lucrarea lui Alexandru Flechtenmacher[5] *Iancu Jianu, căpitan de haiduci*, lucrare menţionată de către Octavian Lazăr Cosma în *Opera românească*. În zona Olteniei, Karl Theodor Wagner, cunoscând cuceririle muzicale, a configurat vodevilul *Tunsul Haiducului* optând pentru utilizarea largă a ansamblului coral. „Zece din cele cincisprezece numere muzicale sunt destinate corului. Corul final, proslăvind bucuria întoarcerii acasă, unde nu mai sunt boierii hoţi, are o structură simplă pe trei voci (bărbăteşti), dintre care prima deţine melodia, a doua o secondează în terţe, iar a treia, basul, se desfăşoară pe tonică şi dominantă. Melodia corului, având intonaţii populare, este tributară tradiţionalelor finaluri de vodevil, în care fastul, grandilocventul sunt elementele esenţiale" [4, p. 79].

Aflându-se în trecere în decursul unui turneu, trupele străine de operă prezentau publicului român lucrările compozitorilor apuseni, formând rândurile publicului interesat de muzica cultă. În unele cazuri, artiştii străini poposeau ceva mai mult timp pe teritoriul României, activând în cadrul unor instituţii ce purtau denumirea de operă italiană, franceză sau germană. Cea mai numeros reprezentată a fost, desigur, opera italiană, în cadrul acesteia, dirijorul Oreste Bimboni înfăţişând, în anul 1882, opera proprie, intitulată *Haiducul*, pe textul lui d'Ormeville şi F. Damè, care se pare că a fost pusă în scenă şi la Boston, în anul 1905. Tratând un subiect românesc, compozitorul italian nu a putut valorifica un material muzical propriu tematicii, aşa încât presa vremii nu a adus elogii lucrării în care corul intona canţonete populare italiene.

Balada haiducului Pintea, căpitanul de oaste din nordul Transilvaniei de la începutul secolului XVIII, prinde contur sub pana lui Timotei Popovici[6]. Poemul său *Regele munţilor* (1924), închinat lui Avram Iancu şi tovarăşilor săi de luptă, este scris pentru cor mixt, fluier, tulnic şi solişti. Mai târziu, Tiberiu Brediceanu[7] culege din Banat *Cântecul lui Tudor*. „Aceste două melodii ilustrează plurivalenţa modului minor în multe din cântecele patriotice ale secolului XIX. Ea poate fi explicată atât prin apropierea de modurile minore ale cântecelor *haiduceşti*… cât şi prin climatul specific minor, depresiv uneori, dar dramatic întotdeauna, al vieţii romantice din acest veac atât de tulburat" [4, p. 68].

În generaţia enesciană, creatorul baletului românesc şi, în acelaşi timp, al noului tip de lied, Mihail Jora[8] ne-a oferit un exemplu de dramatică *Baladă haiducească*, „cântarea declamată constituind o sublimare a modului *parlando rubato* al unor cântece lirice şi balade populare" [5, p. 221]. Versurile Marianei Dumitrescu au fost tălmăcite cu multă sensibilitate şi profunzime de către muzician. Cavalcada *haiducilor* impresionează prin atmosfera dramatică; personajul principal îşi sună din corn tovarăşii de luptă, încredinţându-le flinta, pentru ca feciorul său, cândva, să-l răzbune, să facă să piară răul din lume. Luminarea finală se pogoară asupra eroului care îşi dă sufletul, convins fiind că dorinţa îi va fi împlinită.

În lupta de eliberare socială, împletită cu cea de eliberare naţională, în lupta pentru libertate şi fericire, *haiducii*, aceste simboluri ale dragostei de ţară şi ale urii împotriva celor ce înrobeau poporul, au constituit o sursă de inspiraţie, au reprezentat fondul principal de idei în vederea constituirii unor opere muzicale. În rândul tălmăcirilor de acest gen se înscriu baletele *Haiducii* sau *Suflete de viteji* de Hilda Jerea, *Iancu Jianu* de Mircea Chiriac, *Balada haiducului* de Viorel Doboş, dansul dramatic *Balada haiducului* de Szabo Csaba sau opera populară *Pintea Viteazul* a lui Filaret Barbu.

Compus în anul 1963, pe libretul lui Oleg Danovski, baletul lui Mircea Chiriac[9] – *Iancu Jianu* se situează din punct de vedere stilistic la confluenţa dintre romantismul târziu şi neoclasicismul interbelic. Cele trei acte închinate figurii luminoase a *haiducului* atrag atenţia în mod special prin momentele

5 Născut la Iaşi, Alexandru Flechtenmacher (1823-1898) a fost violonist, dirijor, compozitor şi profesor.

6 Timotei Popovici a trăit între anii 1870-1950 desfăşurându-şi activitatea ca preot, pedagog şi compozitor.

7 Tiberiu Brediceanu (1877-1968), compozitor şi pasionat folclorist a creat pentru teatrul de amatori.

8 Alături de George Enescu, Mihail Jora a fost un punct de reper în peisajul culturii româneşti din prima jumătate a secolului trecut.

9 Mircea Chiriac (1919-1994) a fost un compozitor convins de valenţele izvorului artistic popular; este tatăl cunoscutei soliste de muzică uşoară Corina Chiriac.

de intens dramatism. Sursele muzicale la care recurge spre caracterizarea personajelor sunt folclorul din Oltenia şi Muntenia, melodii lăutăreşti, cântece de epocă – extrase din colecţiile lui Anton Pann şi intonaţii ale muzicii psaltice.

Victor Eftimiu, poet şi prozator, s-a dedicat scenei nu doar prin natura funcţiei pe care a ocupat-o[10], ci opera sa vastă a cuprins şi lucrări teatrale. Poposind în trecutul de luptă al poporului român, creaţia sa plurivalentă s-a întregit cu două lucrări ce au atacat tematica *haiducească*: *Pană Lesnea Rusalim*, respectiv *Haiducii.* Prima lucrare a constituit canavaua pe care s-a desfăşurat opera, cu acelaşi nume, a compozitorului Paul Constantinescu[11]. Scrisă între anii 1954-1955, aşadar după comedia *O noapte furtunoasă*, opera în 3 acte (5 tablouri), urmează concepţia libretistă a lui Victor Eftimiu în conturarea personajelor şi a conflictului dramatic.

În primul act este zugrăvită muzical boierimea, noul domnitor Mavromihale, alături de soţia sa Evanthia. Corul bărbătesc (4 voci) plasat în culise şi mai apoi corul de femei (3 voci) în *allegretto grazioso* declară supunere şi preamăresc familia fanariotă în sonorităţi robuste (*fortissimo*). Provenienţa orientală este sugerată prin inserţia secundei mărite (*reb-mi*), iar în plan orchestral se infiltrează timbrurile instrumentale specifice meterhanalei turceşti.

Grupul ţăranilor apare în actul secund, prin intonarea corului mixt *Ce obidă, ce nevoi*, în *piano*, *molto espressivo*. Imaginea vieţii apăsătoare se continuă cu interpretarea unei mătrăgune în *poco rubato* (scriitură omofonă). Intrarea în scenă a spătarului Rusalim aduce expresia eroică sintetizată a unui marş ce foloseşte ca material modal un *fa* mixolidic:

Exemplul 1. Leitmotivul operei *Pană Lesnea Rusalim*

Allegro impetuoso (♩=100)

Doamne, doamne, grea năpastă este corul femeilor ce apare în tabloul al doilea al actului secund. Pe o desfăşurare *andante*, în *affetuoso molto legato*, tonul discret apelează la deschiderile armonice la 4 voci. După intervenţia corului argaţilor, revine sonoritatea corului de femei, căreia i se adaugă personajul Nastasa. De la intonarea cu gura închisă se trece la rostirea textului *Amar, iertare*, moment în care dinamica atinge nuanţa de *fortissimo*.

Scenele de masă sunt întruchipate cu multă forţă şi pronunţat dramatism (actul II şi III), punctul maxim de încordare având loc în momentul ciocnirii dintre *haiducii* conduşi de spătarul Pană Lesnea Rusalim şi oamenii domnitorului. Gradând tensiunea discursului muzical spre deznodământul dramei, compozitorul reia cântecul *haiducilor* învingători, purtând, de această dată, semnificaţia unui legământ, răsunând asemenea unei chemări la continuarea luptei. Singurul leitmotiv care înfăţişează lupta este cântecul de *haiducie* care rămâne neschimbat; aşa cum apare prima oară, va fi şi ultima dată în finalul operei, amplificându-i-se doar sonoritatea corală şi orchestrală. Plasarea temei în registrul

10 Victor Eftimiu a fost director al Teatrului din Bucureşti şi Cluj.

11 Compozitorul ploieştean Paul Constantinescu (1909-1963) a apelat la două mari surse de inspiraţie: filonul folcloric şi filonul bizantin.

înalt şi dinamica ridicată (*forte-fortissimo*) reclamă efortul vocal al vocilor bărbăteşti. Problemele tehnice pot fi surmontate, urmărindu-se poziţia cât mai înaltă a sunetelor, coborârea laringelui şi susţinerea coloanei de aer cu ajutorul muşchiului diafragmei.

În opera *Pană Lesnea Rusalim* este evidentă intenţia compozitorului de a crea o operă accesibilă, fapt pentru care limbajul muzical diferă de alte lucrări mai vechi. Rolul lui Rusalim a fost interpretat desăvârşit de către David Ohanesian, în spectacolul de la Opera din Cluj. În regia semnată de Carmen Dobrescu, opera lui Paul Constantinescu a cunoscut şi varianta cinematografică.

Grupare de *haiduci* apare şi în opera *Tudor din Vladimiri* a lui Teodor Bratu[12], lucrare distinsă cu Premiul „George Enescu" al Academiei Române (1983), premiera având loc în acelaşi an la Teatrul Liric din Craiova. Semnând atât muzica cât şi textul celor 3 acte (6 tablouri), Teodor Bratu apelează la vastul univers al creaţiei folclorice, nu prin intermediul citatelor, ci prin invenţii proprii.

La *Sfatul de taină* din casa marelui ban Grigore Brâncoveanu, pregătirile din Ajunul Anului Nou (1820) aduc semnificaţia obiceiurilor populare. Domnica, fiica banului, dă glas unui colind, în care cântă dragostea ce i-o poartă lui Tudor. Corul de fete i se alătură, cele trei mişcări ale ariei cu cor solicitând descompunerea armonică până la 5 voci (S1S2S3A1A2).

Cel de al doilea tablou se desfăşoară în interiorul unui han. Iancu Jianu, cu oamenii săi, îi imobilizează pe arnăuţi, eliberându-i pe ţăranii ostateci, după care se pune pe petrecut. Doina hangiţei este urmată de replica corului *haiducilor*, în *allegro con fuoco*, indicaţia *deciso* în plan vocal. Construcţia corală la patru voci (T1, 2, Bar, B) foloseşte un material muzical specific cântecelor haiduceşti, un mod minor cromatic – *sol*, *la*, *sib*, *do#*, *re*, *mi*, *fa*. Răsună ecourile *Hăulitei* (din spaţiul oltenesc), iar corul intonează fragmente dintr-o melodie de sorginte populară:

Exemplul 2. *Nuanţe lirice şi eroice*

Allegro con fuoco (Deciso)

Dinamica ridicată (*forte*) este însoţită de numeroase accente de tipul >, *sf*, *sff*, precum şi momente de articulare a textului în *staccato*, atât pentru inteligibilitatea textului cât şi pentru creionarea imaginii muzicale. Blocurile sonore care afirmă izoritmia folosesc suprapunerile de cvartă (plus răsturnări). Sunt infiltrate şi pasaje cu prelucrări imitative, preluări de la tenor la bas.

În nuanţa cea mai mică (*mp*), tenorul secund cântă la unison cu basul, în timp ce tenorul prim ţine o pedală. Pentru a obţine o dinamică contrastantă faţă de ceea ce a fost şi ceea ce va urma, pasajul trebuie cântat lejer, *quasi staccato*:

Exemplul 3. *Răsună unisonul*

Cântecul scurt, de voie bună, aminteşte de condiţia *haiducului*. Accelerarea tempo-ului – *allegro con brio* – aduce în plan coral exclamaţii de tipul *hei, hop*, exclamaţii ce însoţesc dansul.

Mulţimea de panduri şi ţărani pribegi se adună în tabăra de la Padeş. Îi vedem cum stau de vorbă în jurul focului, cum îşi cântă grijile şi traiul amar de zi cu zi. Îndemnul la luptă are un efect puternic, astfel că marşul lui Tudor este intonat de către întregul ansamblu în încheierea tabloului *Cu rău să-i*

12 Învăţător de profesie, Teodor Bratu (1922-2015) s-a dedicat teatrului muzical scriind nu mai puţin de 6 opere.

pierdem pe cei răi.

În tabloul al IV-lea revine timbrul suav al corului de fete; ulterior ansamblul se completează prin adăugarea vocilor bărbăteşti. Intrarea lui Tudor în Bucureşti marchează punctul culminant al întregii opere. În sunete de clopote corul intonează cutremurătorul *Domnul Tudor să trăiască*, expus în stil *fugato*. Grupul fanarioţilor este prezent în tabloul al VI-lea; e rândul cântecelor şi dansurilor de tip oriental, cu măsuri alternative, să înveselească petrecerea. Apoteoza finalului readuce tematica marşului lui Tudor, iar figura eroului devine simbolul luceafărului ce luminează întreaga seminţie.

Formula corului pe voci egale, în varianta bărbătească, apare în opera românească, reprezentând personajul *haiducilor*. Această tipologie este unică în contextul european, specificitatea personajului, alături de limbajul muzical ce propune valorificarea folclorului, fiind mărci distincte ale muzicii de pe vechiul teritoriu al Daciei. De la lucrări integrate genului coral sau vocal-simfonic până la cel liric, tematica *haiducească* a dat naştere unor opusuri valoroase ce merită a fi redate publicului în noi variante interpretative.

Referinţe bibliografice

1. *Dicţionarul explicativ al limbii române*. Bucureşti: Univers Enciclopedic, 1998.
2. WEINBERG, I. *Momente şi figuri din trecutul muzicii româneşti*. Bucureşti: Editura Muzicală, 1967.
3. FLOREA, M. *Scurtă istorie a teatrului românesc*. Bucureşti: Meridiane, 1970.
4. COSMA, O.L. *Opera românească. Privire istorică asupra creaţiei lirico-dramatice*. Bucureşti: Editura Muzicală, 1962.
5. VANCEA, Z. *Creaţia muzicală românească*. Bucureşti: Editura Muzicală, 1968.

ASPECTE ALE CERCETĂRII FENOMENULUI DE INTERPRETARE A CREAŢIILOR VOCALE TRADIŢIONALE ÎN CONTEXT SCENIC CONTEMPORAN: *COLINDA* ŞI *DOINA*

ASPECTS IN THE RESEARCH OF THE PHENOMENON RELATED TO PERFORMING TRADITIONAL VOCAL CREATIONS IN THE CONTEMPORARY STAGE CONTEXT: *COLINDA* AND *DOINA*

ZINAIDA BOLBOCEANU
conferenţiar universitar interimar, doctorandă,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

SVETLANA BADRAJAN
conferenţiar universitar, doctor în studiul artelor,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU 781.7(478)
784.4:781.68

Ne propunem în acest articol să scoatem în evidenţă problemele legate de interpretarea creaţiilor vocale folclorice în condiţii de spectacol public. Necesitatea tratării acestora este determinată de mai mulţi factori, dintre care numim: lipsa unor studii care să fundamenteze procesele și transformările ce se produc la preluarea și transpunerea creaţiilor vocale tradiţionale în interpretare de spectacol public contemporan; politica actuală atât la nivel naţional, cât și internaţional, legată de protejarea și salvgardarea patrimoniului cultural intangibil. Vom încerca să identificăm modalităţile de interpretare a cântecului folcloric în context tradiţional și păstrarea acestora în interpretare scenică contemporană.

Cuvinte-cheie: *cântec folcloric, interpretare, context scenic, tradiţie, valorificare, transformare, salvgardare*

This article aims at highlighting issues related to performing vocal folk creations in the context of public spectacle. The importance of investigating these issues is determined by several factors, among which: lack of studies that substantiate the processes and transformations that occur when transposing traditional vocal creations into the context of a contemporary public performance; as well as the current both at national and international level policy linked to the protection and safeguarding of the intangible cultural heritage. The article will attempt to identify ways of performing folk songs in the traditional context, and will investigate how to preserve these when performing them on the contemporary stage.

Keywords: *folk song, performing, scene context, tradition, capitalisation, transformation, safeguarding*

Interpretarea vocală populară s-a manifestat și s-a dezvoltat, spre deosebire de profesionalismul instrumental de tradiție orală, preponderent în mediu țărănesc. O mare parte din producțiile vocale folclorice au avut o existență firească, atât din punctul de vedere al procesului de creație, cât și cel interpretativ anume în sfera ruralului. Dacă pentru fenomenul lăutăriei spectacularul este un element caracteristic, pentru execuția vocală țărănească acesta e mai puțin relevant. De aceea problema cantoului popular în condițiile contemporane de spectacol public este de actualitate și necesită o cercetare fundamentală. Doar unele creații precum cele din categoriile doină, baladă, cântec liric, o parte din repertoriul de nuntă au fost preluate și de lăutari. Marea majoritate, însă, a creațiilor vocale rămân, până spre mijlocul secolului al XX-lea, să-și continue viața în mediul țărănesc, circulând, îmbogățindu-se cu noi exemplare, proces dirijat de mecanismul tradițional al creativității folclorice și contextul sincretismului interpret-creator. Ne vom referi în acest articol la două categorii folclorice: colinda și doina.

Se știe că în colectivitatea tradițională tinerii ajunși la vârsta maturității se separau printr-un proces firesc în cei dotați care vor crea și vor cânta mult practic toată viața, și cei ce nu au fost înzestrați cu astfel de calități, dar care vor fi buni „critici" și observatori în ceea ce privește respectarea normelor tradiționale, analizând activitatea celorlalți, apreciind-o cu calificativele frumos, urât etc. [1] Se produce, astfel, o fixare în conștiința muzicală a tinerei generații a formelor tradiționale de expresie muzicală, și o transmitere a acestora pe cale orală de la individ la individ la toți membrii comunității din generație în generație. În cadrul tradițional interpretarea se baza pe experiența acumulată pe cale orală, de aceea actul interpretării este contopit cu cel al creației.

În urma transformărilor social-economice, în special din perioada postbelică, ocaziile tradiționale care dădeau dimensiune socială creațiilor folclorice vocale încep să dispară, iar în prezent practic nu există. Mecanismele ce contribuiau la perpetuarea repertoriului vocal în mediul țărănesc dispar. Satul ca generator și creator de valori, de folclor, s-a transformat în consumatori de cultură populară.

Înființarea în perioada postbelică pe lângă diverse organizații, întreprinderi, televiziune etc., a orchestrelor de muzică populară cu statut de salariați de stat sau amatori, a declanșat creșterea numărului de cântăreți de muzică populară, racolând în rândurile lor și interprete. Numărul cântăreților, în special al cântărețelor scoase din anonimat va crește considerabil.

În același timp ia amploare elementul de spectacol. După cum am menționat mai sus, odată cu dezvoltarea lăutăriei aspectul spectacular devine caracteristic fenomenului. Moda, gusturile publicului eterogen sub aspect social și etnic au dictat în toate timpurile repertoriul lăutarilor, în special, cel instrumental. Astfel, precum drumul parcurs de la primii lăutari de tradiție orală la scena Filarmonicii, palatelor de cultură etc., același dar mai lent este al cântărețului de folclor de la creațiile vocale interpretate în mediu tradițional la acelea executate în condiții de spectacol public.

Dar dacă prima generație de interpreți ai cântecului popular a ieșit direct din tradiție trecând deja prin școala firească a canto-ului popular, care se producea în cadrul instituțiilor tradiționale precum claca, șezătoarea sau a diverselor obiceiuri: nunta, colindatul, ș.a., cunoscând mai mult la nivel empiric stilul și specificul interpretării populare, atunci avansând în timp, tinerii cântăreți sunt tot mai departe de posibilitatea de a cunoaște în mod firesc particularitățile interpretării vocale tradiționale, dispare transmiterea orală de la individ la individ, de aceea ei sunt deja instruiți în instituții specializate. Industria exploatării folclorului, banul își au de asemenea un cuvânt de spus. Ce și cum trebuie

interpretat, ne referim atât la interpretare ca expresie, context scenic, cât şi ca vocalizare, pune anumite cerinţe în faţa cântăreţului contemporan.

Interpretul ieşind în faţa publicului trebuie să fie conştient de respectarea anumitor legi nescrise referitoare la aducerea folclorului pe scenă. Printre acestea:

- să cunoască profund creaţia folclorică atât a poporului său, cânt şi al etniilor conlocuitoare;
- să manifeste o atitudine obiectivă faţă de faptul folcloric în culegerile personale, cunoscând metode diverse de investigare a tradiţiei populare;
- respectul faţă de tradiţie, în sensul de a nu confunda criteriile estetice ale maselor cu criteriile personale;
- cunoaşterea perfectă a creaţiei (sau creaţiilor) pe care doreşte s-o aducă pe scenă: particularităţile genului, funcţiile, multiplele variante poetice şi melodice, maniera execuţiei etc.
- deoarece scena are legi specifice, prezentarea în faţa unui public, conform unei idei regizorale personale, cântecul trebuie să fie încadrat într-o formă care să amintească de mediul, atmosfera tradiţională în care se practică;
- aducerea folclorului pe scenă înseamnă ruperea lui de mediul natural, de ambianţa obişnuită şi schimbarea funcţiei, prioritare devenind cea distractivă, artistică, informativă [2, p. 27].

Sala de spectacol şi scena, ca spaţii ample, plus publicul impun anumite cerinţe de profesionalism complex interpretului de folclor. Condiţiile de bază pentru desfăşurarea ideală a interpretării scenice, manifestare caracterizată în special prin prezenţa unui puternic sentiment de răspundere şi a unei atmosfere de intensă creaţie, concentrarea este singurul mijloc de a asigura atât realizarea fidelă a creaţiei, cât şi totodată transmiterea către public a mesajului vibrant al artistului.

Colindele se executau în mediu tradiţional în grup, respectiv în ceată bărbătească, în ceată mixtă căsătoriţi, ceată de copii,mai puţin în ceată feminină, în ansamblu la unison sau antifonic. Susţinerea instrumentală este un atribut mai nou, utilizându-se mai frecvent fluierul. În mediu lăutăresc, unele colinde din stratul nou puteau fi executate şi cu taraf. Noi totuşi ne vom axa pe tradiţia ţărănească, în mediul căruia s-a născut această specie folclorică. O particularitate a interpretării este principiul fluenţei, colinda este cântată parcă dintr-o răsuflare, „pentru a susţine un continuum temporal de execuţie, evenimenţial, festivizant, ceremonial şi consacrat" [3, p.226]. În interpretarea cetei fiecare membru al cetei de colindători se poate opri şi respira oricând, în orice moment al melodiei, fără ca să fie afectată fluenţa generală a discursului muzical. Această fluenţă a discursului „este adeseori forţată, asigurată cu artificii vocale cum sunt, spre exemplu, apogiaturile, care apar adesea la sfârşitul unui vers melodic şi care-l obligă pe interpret să nu se oprească, să nu respire chiar dacă a ajuns la un sfârşit de vers, ci să-l lege de următorul, să continue fluxul sonor. Uneori se produc întreruperi paradoxale în execuţia separată a membrilor grupului – cezuri sau frânturi bruşte ale discursului muzical la mijlocul versului sau chiar în mijlocul unui cuvânt. Repetiţiile, reluările celulelor melodice şi ale formulelor în interiorul unor motive şi propoziţii muzicale, ca şi repetarea propoziţiilor – sintagme melodice în cadrul aceluiaşi perioade şi reluarea de un număr imprecizabil de ori a aceluiaşi melodii pentru comunicarea textului poetic, toate formele de repetare susţin şi ele acelaşi principiu al fluenţei, al susţinerii efectului de temporalitate deosebită, de hierofonie al colindei" [3, p.226]. De asemenea ea se interpretează cu voce tare, fără fluctuaţii de tempo şi dinamice. Ce se întâmplă în prezent cu interpretarea colindei în scenă? Pe de o parte,ansamblurile folclorice promovează execuţia de grup, dar, cu regret, nu întotdeauna se respectă vocalitatea nefluctuantă şi deseori se utilizează un acompaniament instrumental impropriu cum ar fi spre exemplu acordeonul. Pe de altă parte, în procesul de învăţământ, în spectacole publice, se practică execuţia individuală, solistică. În acest caz interpretul trebuie să cunoască în profunzime particularităţile sistemului ritmic, sonor, a formei, versificaţiei, conţinutului poetic ale colindei respective, să aplice tehnicile contemporane de canto, respiraţie etc. pentru a minimaliza efectele lipsei interpretării de grup. Evident pentru această este necesară o documentare şi o studiere îndelungată a fenomenului. Toate acestea se încadrează într-o scenografie speci-

fică spectacolului contemporan, care trebuie să completeze execuția colindei, fără a crea discordantă între conținutul acesteia și mesajul destinat ascultătorilor.

În ceea ce privește doina, menționăm că etnomuzicologii o definesc „ca un stil melodic prin excelenţă liric, o melopee de formă deschisă pe care executantul-creator o improvizează într-o nesfârșită variaţie pe baza unor formule și procedee tradiţionale" [4, p.232]. Faţă de expresia concentrată și contururile precise ale cântecul propriu-zis, doina este, de regulă, o desfășurare melodică amplă, improvizatorică. Cercetările contemporane au descoperit existenţa unor cântări asemănătoare doinei „în întreaga Peninsulă Balcanică, în Orientul turco-perso-arab, în India, China, Mongolia etc." [5, p. 301]. Spre exemplu C.Brăiloiu a cules la 5 septembrie 1936 în Istanbul două „cântece de drum" (....).Pe lângă faptul că aceste melodii dovedesc o seamă de înrudiri cu doina românească, trebuie reţinut faptul că denumirea lor „Iol havasî (Cântec de drum) aduce aminte de terminologia românească „de ducă", dată uneori „cântecului lung" din Oltenia" [6, p.74]. Aceste asemănări melodice sau stilistice nu înseamnă împrumut sau influenţe, „unele elemente muzicale – formule ritmico-melodice, intonaţii, emisiuni vocale, structuri formale – își au obârșia în însăși constituţia psiho-fizică a omului" [5, p. 301]. Anume conştientizarea acestui fapt, al izvorului intonațional și de conținut al doinei, trebuie să stea la baza execuției.

În tradiţia folclorică, doina, presupunând o stare de puternică trăire spirituală și o profundă interiorizare,este cântată în mod individual și „pentru sine", de obicei fără public. Improvizația, recitativele tecto-tono, melodic, formule de repetiție, intercalări de silabe, strofă elastică, opririle pe sunete lungi – toate acestea sunt indicii caracteristice importante, pe care interpretul este obligat să le pătrundă, să le înțeleagă și să le aplice la interpretarea doinei în scena de concert. Susținerea instrumentală nu este obligatorie, ea depinde de tipul de doină. Totuși, dacă acompaniamentul este utilizat, el trebuie doar să urmărească linia modal-tonală a lucrării prin formule ritmico-melodice specifice, dar nici într-un caz să se impună pe picior egal cu vocalistul, cu atât mai mult să împiedice procesul improvizatoric. Anume improvizația va crea de fiecare dată o versiune nouă inedită, care va impresiona, va capta atenția, chiar dacă ascultătorul va recunoaște tipul melodic al doinei.

Așadar, în concluzie trebuie să subliniem următoarele: interpretul contemporan de folclor trebuie să cunoască profund creația muzicală tradițională prin documentare și studiere sistematică; să înțeleagă și să pătrundă în specificul execuției vocale a fiecărei categorii folclorice; să exerseze îndelungat, în special în procesul de însușire a lucrărilor pentru care improvizația este elementul caracteristic, în baza cunoștințelor acumulate să experimenteze în limitele normelor creativității tradiționale; să cunoască și cerințele scenei și a spectacolului contemporan, pentru a le exploata în favoarea unei cât mai veridice interpretări a producțiilor muzicale folclorice.

Referinţe bibliografice

1. RĂDULESCU, C. *Cântecul*. Bucureşti: Editura Muzicală, 1990.
2. COMIŞEL, Em. *Studii de etnomuzicologie.* Vol. 1.Bucureşti: Editura Muzicală, 1986.
3. MARIAN, M. Colinda – experienţă a sacrului. In: *Anuarul Institutului de etnografie și folclor.* Bucureşti, 1992, nr. 3, p. 224.
4. COMIŞEL, Em. Preliminarii la studiul ştiinţific al doinei. In: *Studii de etnomuzicologie*. Bucureşti: Editura Muzicală, 1986, vol. 1, p. 231.
5. OPREA, Gh.; AGAPIE, L. *Folclor muzical românesc*. Bucureşti: Editura Didactică și Pedagogică, 1983.
6. ALEXANDRU, T. Cântecul popular românesc. In: *Folcloristică, organologie, muzicologie*, Bucureşti: Editura Muzicală, 1978, vol. 1, p. 71.

VALORIFICAREA TENDINȚELOR (POST)AVANGARDISTE ÎN *RESPIRAȚIA FLORILOR* DE IULIAN GOGU

VALORISATION TENDENCIES (POST)AVANGARDE IN *RESPIRATION OF FLOWERS* BY IULIAN GOGU

VALERIA BARBAS,
doctor în studiul artelor și culturologie,
Institutul Patrimoniului Cultural, Academia de Științe a Moldovei

CZU 785.75(478)

„Respirația florilor", semnată de Iulian Gogu, este o creație reprezentativă pentru anii '90, un exemplu de modernizare a creației camerale din Republica Moldova, sub aspectele componistic și interpretativ, ce reflectă procesul de asimilare și valorificare a practicilor sonore vest-europene: a experimentelor avangardiste, a noilor concepții estetice, de materie muzicală și a limbajului contemporan muzical – însușirea noilor tendințe și tehnici componistice de scriitură, a graficii muzicale și a diverselor experimentări timbrale instrumentale.
***Cuvinte-cheie**: Iulian Gogu, Respirația florilor, Festivalul Internațional Zilele Muzicii Noi, postavangardă*

„Respiration of flowers", signed by Iulian Gogu, is a representative creation of the '90s, an example of the modernization of chamber music in the Republic of Moldova, in terms of the compositional and interpretative aspects, which reflects the process of assimilation and valorisation of West European sound practices: avant-garde experiments, new aesthetics of musical material and contemporary musical language – acquiring new tendencies and compositional techniques, musical graphics, and various instrumental timbre experimentations.
***Keywords**: Iulian Gogu, Respiration of flowers, International Festival New Music Days, (post)avant-garde*

Printre creațiile emblematice ale anilor '90, devenite astăzi „clasica" Festivalului Internațional *Zilele Muzicii Noi* (FIZMN) din Chișinău, dar și a muzicii contemporane din Republica Moldova, se remarcă *Respirația florilor* (1995) pentru flaut, oboi, clarinet, fagot și pian, semnată de Iulian Gogu, unul dintre promotorii fervenți ai muzicii noi în contextul componisticii autohtone. Fiind un membru activ al formației *Ars Poetica*, în dublă ipostază de compozitor și interpret, Iu. Gogu compune pentru ansamblu lucrări în multe privințe de pionierat pentru creația muzicală moldovenească, explorând diverse curente stilistice și moduri de abordare sonoră, totodată lărgind și registrul repertorial al formației cu lucrările: *Privește înapoi* (1994), *Sextet* (1995), *Așteptare* (1996), *Ascensiune* (1997), *Man-box, Osiris* (1998), *Sensus* (2000), *Stelele ochilor, Suita* pentru orchestra de corzi (2001), *Aras* pentru pian și vioară (2015), interpretate în exclusivitate în cadrul FIZMN în primă audiție.

Respirația a îmbinat organic căutările și experimentele (post)avangardiste sonice ale creatorului cu sfera conceptual-imagistică. În mare parte, mijloacele de expresie selectate, subtila paletă coloristică, obținută prin nuanțarea delicată timbrală, se datorează experienței sale de interpret și spiritului neobosit de explorare a posibilităților de sunare a instrumentului pe care îl posedă – flautul. În calea revitalizării arborelui cu tradiții multiseculare al muzicii occidentale vestice, problema reînnoirii mijloacelor sonore comună pentru întreaga Europă inițiază preocupări și în rândul compozitorilor autohtoni, Iu. Gogu căutând noi procedee de emitere a sunetului, totodată, aduce contribuție și la dezvoltarea artei interpretative din Republica Moldova, prin noile resurse sonice ale instrumentelor de suflat de lemn.

Lucrul asupra piesei a început în momentul în care ansamblul *Ars Poetica* a primit invitația de a realiza un concert de muzică a compozitorilor din Republica Moldova la Radioul din Danemarca. În context, Iu. Gogu menționează că a utilizat "toate instrumentele pentru a crea o paletă cât mai plină de culori, diversificând modalitățile de interpretare, pentru o deschidere cât mai largă în sfera imagis-

ticii, pentru crearea unei atmosfere vaporoase, mistice, de vibrare și de revărsare a culorilor și chiar de adiere a miresmei ademenitoare"[1].

Referindu-ne la aspectul estetic al compoziţiei, constatăm că aceasta este definită prin caracterul lirico-contemplativ, narativ, autorul surprinde un tablou viu, inedit al vieţii florilor, o imersiune în lumea vegetală mirifică, unde însăși natura respiră, tremură și șopteşte, murmură, se agită și adie. „Am observat câmpul imens de flori în unul dintre turneele formației *Ars Poetica*, remarcă compozitorul, m-a fermecat freamătul acestuia, câmpul de flori se mişca în valuri, foşnea și șuiera la suflarea vântului, asemenea mării.(...) erau mai mult decât flori, erau voci, glasuri ce comunicau între ele"[2]. În aceste condiţii ale cadrului tematic,amintim că subiectele naturiste se regăsesc la marii compozitori ai epocii moderne, ilustrând lumea vegetală, flora și fauna, fenomene și obiecte din natură, stihii dezlănţuite. În panorama secolelor XX-XXI tendinţa de integrare a omului în natură sau cosmos, sau de observare, cunoaștere și cercetare "empirică" a unor procese își găsește exprimare în scriitura sonoră sofisticată, geometrizată a anilor '60-'70, caracteristică fiind elaborarea și utilizarea diverselor tehnici de compoziţie – explorări ornitologice în *Le merle noir* (1952), pentru flaut și pian de Olivier Messiaen, texturi micropolifonice în masive sonore, de clustere preminimaliste în *Atmosphères* (1961), *Clocks and Clouds* (1972) de György Ligeti, *new simplicity* sau minimalismul sacral specific lui Arvo Pärtîn-*Arbos* pentru instrumente de alamă și percuţie (1977/1986), muzica minimalistă repetitivă, de natură improvizatorică în albumul *A Rainbow in Curved Air* (1969) de Terry Riley, *Voices of Nature* pentru 10 voci de femei și vibrafon (1967-1968), texturi arborescente, pointillism, nori de sunete în *Mists* (1981) de Iannis Xenakis sau utilizând „materiale vegetale amplificate", *chance music* în experimentele cu apa a lui John Cage și în *Branches* (1976) și *Child of Tree* (1975), sunete eoliene și armonicele în *A Pierre. Dell'Azzurro Silenzio, Inquietum* (1985)de Luigi Nonoși în *Rain Tree Sketch I* (1982), *Rain Tree Sketch II* – In memoriam Oliver Messiaen (1992), *I Hear the Water Dreaming* (1987) și, în special, *Rain Spell* pentru flaut, clarinet, harpă, pian și vibrafon (1980) de Tōru Takemitsu etc. Câmpul tematic al tratărilor naturiste deseori se extinde, transcende în sfera subiectelor cosmice, aici se înscriu și aleatorica, și tehnica stohastică în *Pléiades* (1979) de Iannis Xenakis, la musique concrète în *Déserts* pentru bandă și instrumente (1954) de Edgard Varèse ș.a.

Se remarcă, așadar, extinderea paletei muzicale, utilizarea diverselor resurse sonore, organice, urbane sau chiar invizibile și greu perceptibile auzului, utilizarea diverselor frecvențe în modelarea sunetului la computer.

Printre lucrări naturiste interpretate în cadrul FIZMN, semnate de compozitorii de peste hotare, se numără: Arne Mellnas *Gardens* (FIZMN 1994), Eve Duncan *Oceanic-cvartet* (FIZMN 1994), Yuju Takanasgi *Stone* (FIZMN 1994), Larsen Thoresen *Bird of the Heart* (FIZMN 1994), Ian Wilson … *and flowers fall…*(FIZMN 1990), Velio Tormis *Vântul din cer* (FIZMN 1994), Yuri Kasparov *Пейзаж, уходящий в бесконечность* (FIZMN 1998), Julia Tsenova *The water Sends Me to sleep* (FIZMN 1998), Dmitri V. Libin *The Reflection of the Sun in the water* (FIZMN 1999), Sergey Berinsky *Sea Paysage* (FIZMN 2000), Julia Gomelska *...Herbarium...Music of recalls* (FIZMN 2000), Mikako Mazuno *Dune* (FIZMN 2000), Ton de Leeuw *Mountains* (FIZMN 2001), Wang Jianzhong *Mei Hua Son Nong* (Flori de iarnă, FIZMN 2003), Alice Gomez *Rain Dance* (FIZMN 2003), Alfonso Romero *Sen* (FIZMN 2010), Miriam Tally *Birds* (FIZMN 2014), *Snake charmer* (FIZMN 2014), Helena Tulve *North Wind, South Wind* (FIZMN 2014) etc.

Această categorie include și lucrările compozitorilor din Republica Moldova și România: T. Chiriac *Legenda ciocârliei* pentru orchestră și declamator (FIZMN 1991), M. Afanasiev *Pustiu* (FIZMN 1997), O. Palymski *Simfonia Fumuri* (FIZMN 1996), D. Voiculescu *Flori* (FIZMN 2000), U. Vlad *Flori de câmp* (FIZMN 2015), I. Iachimciuc *Dealuri și văi* pentru clarinet, vioară și pian (FIZMN 2006), *În grădina lui Ion* pentru clarinet și pian (FIZMN 2011), *Through flowers* pentru marimba (FIZMN

1 Din interviul realizat de Valeria Barbas cu compozitorul Iu. Gogu, 2015.
2 Din interviul realizat de Valeria Barbas cu compozitorul Iu. Gogu, 2015.

2013), L. Chise *Danube insights* (FIZMN *2013)*, O. Şova *Termiţia* (FIZMN 2010), D. Dediu *Viermi de măr VI* (FIZMN *2012)*, Gh. Ciobanu – *Un pendul imens într-un peisaj de vară* (FIZMN 1994), *Păsările şi Apa.* Tablouri simfonice din balet (FIZMN 2001, 2006), *Briza latitudinilor sudice* (FIZMN 2010), *Riturile primăverii* (FIZMN 2012, 2013).

Tematica naturistă a fost dezvoltată de compozitorul Iu. Gogu în lucrările *Grădina nocturnă*, (FIZMN 1996), *Frunză uscată* (FIZMN 1997), autorul mărturisind influenţa compozitorilor autohtoni – Gh. Ciobanu, Vl. Beleaev şi a muzicii electronice semnate de M. Afanasiev, a viziunii impresioniştilor C. Debussy, M. Ravel, dar şi a ”clasicilor” modernismului dintre care i-a remarcat pe G. Crumb, E. Denisov, S. Gubaidulina, I. Stravinsky, A. Pärt, G. Grisey, T. Murail, K. Saariaho, O. Messiaen, I. Xenakis, G. Ligeti, Şt. Niculescu, A. Vieru, D. Rotaru ş.a.

Materia sonoră a *Respiraţiei florilor* de Iu. Gogu sugerează o stare neîntreruptă fie de contemplare-visare, observare, sau, în acelaşi timp de desfăşurare a unui proces vital de pulsare sau respirare a întregii lumi vegetale şi a florilor în speţă. Mişcarea energiei vitale, transpusă în muzică, ia aspectul unei unde sonore, propagată pe orizontală, desfăşurând o nebuloasă transformatorie, bazată pe tehnica minimalist-repetitivă. Compozitorul construieşte o dramaturgie de val, definită de 4 avalanşe cu variate metamorfozări, acumulări dinamice şi facturale. Arhitectonica lucrării cuprinde 6 compartimente, organizate în 2 arcuri ciclice, conform texturilor asemănătoare ca material tematic şi principiilor de expunere dialogică:

Tabelul 1

I	II	III	IV	V	VI
A	B	C	A1	D	A2
măs. 1-15	16-36	37-56	57-93	94-125	126-140
expunere (a) b,c,d	Cadenţa fl. a,e +b	dezvoltare ▶ Culminaţie1 el.cromatic(c)	expunere ▶ Culminaţie2 a,b,c,d,+f	expunere canon el.salturi(b)	epilog (a) b,c,d
dialog	monolog	acumulări de voci	dialog	polilog	epilog excluderi de voci
1 val		2 val	3 val	4 val	

Arhitectonica lucrării *Respiraţia florilor* de Iu. Gogu

Diverse conglomerate sonore, rarefiate sau aglomerate, sunt suprapuse pe o constantă sonică, utilizând blocuri de motive tematice. Primul compartiment sau bloc tematic (A) desfăşoară trei straturi distincte de texturi, două dintre care având un rol secundar, referindu-se la fundal, pe acestea desfăşurându-se textura de un caracter principal, tematic. Stratul I fundamentează compoziţia, devenind axa acesteia. Astfel, la bază se constituie **Textura 1**– de linii ondulatorii, statică şi, totodată, pulsatorie, în continuă mişcare. Aceasta formează constanta temporală, care proiectează o linie vibrantă, relativ stabilă ritmic, factural şi intonaţional. Fluxul continuu, în diverse variante, propagă transversal întreaga compoziţie, formula de bază a ”pulsaţiei timpului” sau a ”vibrării vieţii” fiind alternarea *ostinato* a tonurilor *do - mi* aflate în raport de terţă mare iniţial la clarinet, mai apoi la flaut şi fagot, în acelaşi registru, sunarea fixă a ei fiind uşor debalansată de efectele poliritmice, asigurându-i pulsul (**Textura I,** elementul *a*, Ex. 1).

Pe acest murmur al facturii sonore, un relief fluctuant ce relevă freamătul câmpului, putem desluşi o anumită ”verbalizare”, se desprind replici individuale formând ulterior **Textura II**. Se enunţă

elementul principal, tematic (b) – motivul de sextă mică ascendentă, acesta provine din celula de bază – a terţei mari, expusă augmentat, în răsturnare, pentru prima dată la oboi, acest tip de textură pe salturi mari este preluat şi dezvoltat în replicile fagotului şi flautului. Pe expunerea liniară a primei texturi se mai suprapun două elemente noi, de fundal, ambele în partida pianului. Îmbogăţind factura "ondulatorie", primul element (c) în mişcare cromatică are mai curând un caracter complementar Texturii I, pendulează în două direcţii contrare, în durate mărunte, expuse poliritmic, sugerând risipiri pointiliste, iar al doilea element (d) în factură acordică generează **Textura III**– de pete sonore (Ex. 2, m.4-5).

Pe axa primei texturi din cele trei elemente suprapuse (b, c, d) vor creşte pe parcurs alte organizări de texturi sau acumulări sonore, formând agregate de sonorităţi multiple. Până la măsura 16 fluxul evoluează fiind bazat pe 3 blocuri de idei contrastante, ce se dezvoltă, se amplifică, se transformă, împletindu-se între ele. Asistăm la un schimb de replici, dialog de motive. De la măsura 16, pe o întindere de 20 măsuri se desfăşoară *Cadenţa* la flaut, în două texturi, prima, vaporoasă, de suflare, realizată prin utilizarea sunetelor eoliene, având la bază formula iniţială de terţă (a), a doua (e), de şuierare cu sunete mai ascuţite, remarca *ordinaro* cu suprapuneri de armonice (Ex. 3, Texturile I, II). Începe un nou val de evoluţii (măsura 37), în fundamentul texturii fiind aşezat elementul cromatic (c), expus într-o factură ostinantă în registrul grav al pianului, iar în straturile superioare registrale se succed scurte motive cromatice la clarinet, flaut, oboi (Ex. 4, m. 38), acumulându-se treptat tensiunea prin intermediul introducerii armonicilor şi diminuării/mărunţirii duratelor, culminaţia, într-o factură densă, cuprinde măsurile 52-55 (Ex. 5). Subit, textura se întrerupe, şi după o pauză, reîncepe al 3-lea val cumulativ în 3 straturi, cu un material tematic asemănător primului bloc de expuneri, după expunerea în registrul grav a motivului tematic principal (b) la fagot solo, cu remarca *leggiero* urmează adăugarea celorlalte straturi relativ modificate, în baza elementelor (c, d): cromatismele sunt redate în suflare eoliană (la flaut, clarinet), iar diverse efecte de la grupul de lemn fiind transpuse pe factura acordică (d), autorul imită efectul de suflare, atingere superficială a tonurilor, transformându-se în *glissando* pe strunele pianului (Ex. 6, m. 59). Dacă conglomeratul iniţial (A) desfăşura o expunere calmă, meditativă, cu licării de lumină, sintaxa blocului 4 (A1) capătă culori mai expresive, stridente, blitz-uri iritante şi fluctuaţii agresive, dialoguri cu replici de nervozitate exprimate în *whistle sounds* (sunete eoline, şuierături).

Repartizând rolurile, compozitorul Iu. Gogu mărturiseşte: „Flautului i-am rezervat un rol deosebit, purtător de cuvânt sau mesaj. Desfăşurarea cadenţei la flaut se realizează prin tehnici noi de interpretare, precum interpretarea cu aer, sunarea mixtă cu aer şi obertonuri, în timp ce pianul este elementul de fundal, care cuprinde şi învăluie totul, îmbogăţind şi suplinind atmosfera. În partida pianului am utilizat aceleaşi elemente ca şi la instrumentele de suflat, cu cântare pe corzile pianului, iar în final cu obertonuri"[3]. Treptat tensiunea creşte, declanşând o nouă fază energică: elementul cromatic (c) este preluat de toate instrumentele, totalul cromatic formează un flux unic de factură densă aleatorică, ce desfăşoară Culminaţia a 2-a, Compartimentul IV (m. 89-93, Ex. 7). Cu remarca *Cantando* începe Compartimentul V, clarinetul solo desfăşoară elementul tematic de bază (b) într-o variantă modificată. Monologul meditativ se transformă într-un polilog cvadriplu din 4 meditaţii, având la bază acorduri-clustere în diverse registre ale pianului, asemenea unor erijări de lumină. Pe parcurs se includ, treptat, celelalte 3 instrumente de suflat (oboi, flaut, fagot,) formând un quasi canon liber, improvizatoric, pe 4 voci, cu elemente de imitare (Ex. 8).

Treptat, intensitatea şi tensiunea scade, revenind la starea iniţială de vibrare, vocile individuale ce dezvoltau elementul tematic de bază (b) în canon se deconectează succesiv, preluând ulterior formula iniţială a terţei alternante (a).

Epilogul se constituie din pătrunderea treptată a elementului iniţial (a) la toate instrumentele, iar apoi descreşterea dinamică a fluxului pulsativ induce la perceperea în recurenţă a primului compar-

3 Din interviul realizat de Valeria Barbas cu compozitorul Iu. Gogu, 2015.

timent. În ambele compartimente elementul terţei pulsative sună în partidele tuturor instrumentelor, formând astfel un arc conceptual-tematic (Ex. 9).

În ultimele măsuri rămâne motivul iniţial, ca axă constitutivă, transpus în augmentare treptată, în partida pianului în flajeolete (Ex.10).

O viziune intertextuală propune muzicologul E. Mironenco, tratând complexele sonore drept quasi-solo şi quasi-tutti, distingând, ca în dramaturgia teatrală, compartimente *solo*, ansambluri şi scene de masă, delimitarea fiind efectuată conform principiilor modului de expunere şi specificului facturii sonore: Compartimentele II; IV – *solo*; IV; VI – scene de masă, cu elemente facturale de fundal; I; III – scene de ansamblu; VII – îmbinarea elementelor de fon (la pian) cu cele de *solo* cvadruplu, de parcă toate instrumentele de lemn ar fi solistice, împletindu-se într-un fugato expresiv pe 4 voci[1, p. 250, 253].Parcurgerea de la rarefiere la concentrare, cu intensificarea tensiunii şi a intensităţii scriiturii se obţine prin diverse procedee factural-timbrale, dinamice şi ritmice.

• Intervalica – nu prezintă evoluţii radicale, cele trei texturi dezvoltând o sintaxă individuală, relativ stabilă în interior, fie de terţă mare, ce alternează, la care se adaugă pasaje cromatice – în Textura I, fie se construieşte în jurul celulei iniţiale, a saltului de sextă (b), evoluând în înlănţuiri descendente şi ascendente de sextă mare şi mică (între aceste pasaje uneori formându-se salturi de trecere de secundă mare, terţă mică, septimă) – în Textura II, sau acordică, de cluster în partida pianului – în Textura III.

• Sistemul metro-ritmic este dezvoltat, în special în Texturile I şi II, partitura desfăşoară complexe organizări: de la celula iniţială ritmic relativ stabilă, *ostinato* tip horeu, la debalansarea acesteia cu structuri ritmice alternate şi poliritmii, ce evoluează pe parcurs prin augmentări şi diminuări treptate a duratelor – în Textura I (a, c) cu ritm liber, rubato– în Textura II (b) şi pasul măsurat al acordurilor/clustere – în Textura III.

• Metrul, de asemenea, variază în funcţie de evoluţia dramaturgiei de val, de la faze relativ stabile metric (Compartimentele I, II, V, VI; Culminaţia Compartimentului I) – la schimbări frecvente de măsură, îndeosebi în partea mediană a compoziţiei (Compartimentele III, IV) :

Tabelul 2

I m. 1-15	II 16-36	III - IV + Culminaţia 37 - 76 81-93	V 94-125	VI 126- 133-140
5/4	4/4 ,3/4	2/4,5/4,7/8,4/4,5/8,4/ 4,7/8etc. 3/4	3/4	3/4 , 4/4

Schema metricii muzicale

• Planul dinamic relevă următoarea evoluţie:

Tabelul 3

I m. 1-15	II 16-36	III IV 37-52-55 76 81-89-93	V 94 - 125	VI 126 - 137-140
p/mf	p	mp-mf-ff p/mf mf- f - ff	mf/mp	mf mp-p

Evoluţia planului dinamic

• Aspectul timbral prezintă expuneri solo, dialog, stratificări timbrale în diverse texturi tip polilog, canon, totaluri cromatice, care pot fi privite drept elemente definitorii în constituirea formei. Expunerile timbrale pot fi comparate cu cele de limbaj, astfel, urmărind organizarea materialului tematic, pe arhitectonica din 6 compartimente se suprapun 2 arcuri dramaturgice de tip dialog-monolog-polilog (Tabelul 1). În acelaşi timp sunt înrudite Compartimentele I, III, IV, V, care debutează cu *solo* al

elementului tematic (b) în expunerile succesive la oboi (Compartimentul I), flaut (Compartimentul III), oboi (Compartimentul IV), clarinet (Compartimentul V). Compozitorul utilizează din punct de vedere timbral expunerile ordinare, dar și cu diverse efecte – *glissando* și armonice pe corzile pianului, multifonice la instrumentele de suflat, sunete eoline, apelând la *muzica timbrală* – sonoristică, tehnica de serie liberă, aleatorică liberă, elemente de tehnică modală (eterofonie) și cea improvizatorică.

Cu toată diversitatea de texturi și tehnici folosite, scriitura apare transparentă, cu sonorităţi limpezi. În dramaturgia muzicală, cele 6 compartimente, poate graţie materialului tematic înrudit sau tehnicii de serie, nu aduc contraste ascuţite cu mari culminaţii tensionale, culminaţiile realizându-se după principiul îngroșării texturilor pe orizontală. Astfel, agregatele sonore se adâncesc într-o stare de meditaţie în cadrul unor forme cu caracter difuz.

Respiraţia florilor, semnată de Iulian Gogu, este o creaţie reprezentativă pentru anii ’90, un exemplu de modernizare a creației camerale din Republica Moldova, sub aspectele componistic și interpretativ, ce reflectă procesul de asimilare și valorificare a practicilor sonore vest-europene: a experimentelor avangardiste, a noilor concepţii estetice (de exemplu, noile abordări și direcţii ale conceptului de *materie muzicală*[4] în teoria estetică a lui Adorno) și a limbajului contemporan muzical – însușirea noilor tendinţe și tehnici componistice de scriitură, a graficii muzicale și a diverselor experimentări timbrale instrumentale. Valoarea creației este certificată prin imprimarea acestea pe CD-ul *Ars Poetica Ensemble. Contemporary Music from Moldova* și prin includerea în programul festivalurilor de muzică nouă atât în Republica Moldova cât și în străinătate. Câmpul de flori din *Respiraţia florilor* vibrantă cheamă în mrejele valurilor sale, inducând ascultătorul într-o atotcuprinzătoare transă sonoră.

Exemple muzicale

Exemplul 1, Textura I, elementul *a*

Exemplul 2, m.4-5, Textura III „de pete sonore”

4 Noţiunea de pionerat a lui T. Adorno – în *Philosophie der neuen Musi*k, 1949, ulterior în eseul din1961 *Versune musique informelle*.

Exemplul 3, Texturile I, II

I.

II.

Exemplul 4

Exemplul 5

Exemplul 6, m. 59

Exemplul 7, m. 89-93:

Exemplul 8

Exemplul 9

Exemplul 10

Referințe bibliografice

1. МИРОНЕНКО, Е. *Композиторское творчество в Республике Молдова на рубеже XX-XXI веков (инструментальные жанры, музыкальный театр)*. Chișinău: Primex Com, 2014, 440 с.

CAPRICIUL NR. 24 DE NICCOLÓ PAGANINI ÎN VIZIUNEA COMPONISTICĂ A LUI OLEG NEGRUȚA

OLEG NEGRUȚA'S COMPOSITIONAL VISION ON NICCOLÓ PAGANINI'S CAPRICE NO. 24

SERGHEI MUȘAT,
lector universitar, doctor,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU 780.8:[780.643.1.087.2:780.616.432](478)

Printre lucrările scrise de compozitorul Oleg Negruța pentru instrumentele aerofone se numără și Fantezie pe o temă de Paganini pentru clarinet și pian. Împrumutând din forma și tematismul opusului marelui violonist, autorul a contopit unele elemente neoclasice cu altele tipice manierei de jazz, oferind celebrului capriciu un alt caracter decât cel original. În plus, însumând trei termeni diferiți – fantezie, capriciu și temă cu variațiuni – Oleg Negruța a semnat o piesă, a cărei formă, scriitură și conținut sunt dictate, mai degrabă, de libera fantezie a compozitorului decât de anumite tehnici tradiționale. Articolul de față are drept scop evidențierea unor aspecte autentice ale viziunii componistice a autorului asupra temei paganiniene.

***Cuvinte-cheie**: fantezie, capriciu, temă cu variațiuni, jazz, viziune componistică*

Among the musical works dedicated by the composer Oleg Negruța to the wind instruments is his Fantasy on a Theme by Paganini for piano and clarinet. Borrowing from the great violinist's form and thematism, the author blended some neoclassical elements with others, typical of the jazz manner, featuring to the famous capriccio another character than the original one. In addition, combining three different terms – fantasy, capriccio and theme with variations – Oleg Negruța signed a piece whose form, structure and content are dictated rather by the composer's free fantasy than by some traditional techniques. This article is proposed to highlight some aspects in order to demonstrate the authenticity of the author's compositional vision on Paganini's theme.

***Keywords**: fantasy, capriccio, theme with variations, jazz, compositional vision*

Fantezie pe o temă de Paganini pentru clarinet și pian – o parafrazare a unei teme din cele *24 Capricii pentru vioară solo* arhicunoscută în istoria muzicii universale – este creația lui Oleg Negruța care argumentează necondiționat faptul că „în afara asimilării experienței reprezentanților de frunte ai artei universale nu poate fi atins nivelul cu adevărat profesionist al creației artistice naționale" [1, p. 103].

Dedicat de autor tuturor artiștilor și nu unei anumite persoane, ciclul *24 Capricii pentru vioară solo* op. 1 a fost compus de Niccolò Paganini între 1802 și 1817 și publicat la o distanță în timp de peste

doi ani, în 1819. Fiecare parte necesită competenţe avansate de interpretare (pasaje, triluri, arpegii în treizecidoimi, opriri multiple, schimbări extrem de rapide a poziţiilor şi şirurilor de caractere, octave paralele etc.). În plan universal, printre cei mai străluciţi interpreţi ai *Capriciilor* au fost Jascha Heifetz, Shlomo Mintz, Leonid Kogan, Alexander Markov ș.a.

Capriciul nr. 24, ultimul în cadrul ciclului este cea mai celebră parte a lucrării paganiniene. Perioada compunerii sale se referă, probabil, la anii cuprinşi între 1817, în timp ce autorul se afla la curtea lui Baciocchi. Găsită în original în tonalitatea *la minor* (*a-moll*), creaţia constă dintr-o arhicunoscută temă, 11 variaţiuni şi un final. Astfel, într-un tempo *quasi Presto*, *Capriciul nr. 24* se prezintă într-o tradiţională formă de temă cu variaţiuni.

Considerat din punct de vedere tehnic una dintre cele mai dificile creaţii scrise vreodată pentru vioară solo, *Capriciul nr. 24* a oferit un conţinut tematic complex, care devine ulterior materie primă a unor lucrări ale altor compozitori de la Paganini până astăzi. Câteva exemple ilustrative în acest sens ar putea fi: James Barnes – *Fantezie-Variaţiuni pe o temă de Niccolo Paganini*, aranjament pentru instrumente de suflat; Boris Blacher – *Variaţiuni pe o temă de Paganini* pentru orchestră (1947); Hans Bottermund – *Variaţiuni pe o temă de Paganini*;Johannes Brahms – *Variaţiuni pe o temă de Paganini* op. 35 pentru pian (1862-63); Charles Camilleri – *Paganiana* pentru două piane; Eliot Fisk – *24 Caprices* în transcriere pentru chitară solo; Ignaz Friedman – *Studii pe o temă de Paganini* op. 47b (1914); David Garrett – *Rapsodia Paganini* (2007); The Great Kat – adaptarea *Capriciului nr.24* pentru chitară electrică; Lowell Liebermann – *Rapsodie pe o temă de Paganini* pentru pian și orchestră (2001); Witold Lutosławski – *Variaţiuni pe o temă de Paganini* pentru două piane (1940-41) și versiunea pentru pian și orchestră(1978); Pavel Nechiforenko – *Variaţiuni pe o temă de Paganini* pentru balalaika; Serghei Rahmaninov – *Rapsodie pe o temă de Paganini* op. 43 pentru pian și orchestra (1934); Ehsan Saboohi – *Metamorfoze pe o temă de Paganini* pentru pian (2009); Robert Schumann – *Studii după Capriciile Paganini* op. 3 (1832); Karol Szymanowski : *No. 3 from Trzy kaprysy Paganiniego* op. 40 în transcriere pentru vioară și pian (1918) etc.

În șirul creaţiilor enumerate mai sus se înscrie și lucrarea compozitorului basarabean Oleg Negruţa *Fantezie pe o temă de Paganini pentru clarinet și pian*, care este o versiune a creaţiei omonime pentru clarinet și orchestră de cameră, dedicată clarinetistului Simion Duja. Aparţinând perioadei mature de creaţie a autorului, *Fantezia* reprezintă, după cum afirmă muzicologul Vladimir Axionov, „...tradiţia întemeiată pe muzica basarabeană de către Șico Aranov, a cărei esenţă o constituie încorporarea elementelor muzicii populare, de jazz sau simfo-jazz în cadrul celei academice" [1, p.69]. Aşadar, apărută în anul 2004, lucrarea prezintă o incontestabilă valoare cu calităţi artistice și stil bine conturat.

În plus, în materie de titlu, gen și formă, compozitorul întrunește în cadrul opusului trei termeni muzicali aflaţi într-o strânsă legătură și corelare: *fantezie*, *capriciu* și *temă cu variaţiuni*. Știindu-se cu convingere că fantezia „desemnează, în genere, o lucrare instrumentală cu formă liberă" [2], iar capriciul „este o piesă a cărei formă, scriitură și, eventual, conţinut sunt dictate de libera fantezie a compozitorului și nu de reguli" [2], improvizarea,variaţia și libertatea de a fantaza sunt atribuite de Oleg Negruţa anume tratării materialului, și nu neapărat arhitecturii lucrării.

Din punct de vedere structural, compozitorul păstrează parametrii originali specifici temei cu variaţiuni. Numai că cele 103 măsuri ale lucrării sunt împărţite în 13 secţiuni divizate relativ simetric: introducere, temă, 10 variaţiuni și codă. Aceasta, în timp ce la Paganini lipsește introducerea și se găsește o variaţiune în plus și un final în loc de codă. Toate compartimentele *Fanteziei* sunt expuse în același tempo indicat la început –*Maestoso con spirito*, ritm de *4/4* și în una și aceeași tonalitate (*g-moll*), la o secundă descendentă de tonalitatea originală a *Capriciului* paganinian (*a-moll*). Intervalica în salturi sau treptată se poate constata în multiple și diverse formulări, întrucât „relieful melodic se distinge prin flexibilitate, elasticitate, supleţe; elaborarea predomină asupra cristalizării, variabilitatea predomină asupra stabilităţii" [1, p. 124].

Ca mijloc de amplificare a melodicii, mai mult sau mai puţin cumulative, armonia este pe cât de

lipsită de originalitate în contextul diversităţii secolului XXI, pe atât de surprinzător de plăcută. Anume simplitatea acordurilor în ritm de jazz completează auditiv ceea ce, vizual, pare sărăcăcios. Ne referim aici la factura omofonă și scriitura lipsită de oarecare intrigi. Nici ambitusul nu creează dificultăţi, în fiecare partidă existând limitele sonore obișnuite atât pentru clarinet cât și pentru pian. Timbrul, însă, surprinde prin faptul că acompaniamentul oferă la nivel de senzaţie sonorităţile unui cvartet de coarde. Astfel, mâna stângă din partida pianului reprezintă un violoncel sau chiar un contrabas, iar cea dreaptă – două viori și o violă. Închipuirea duetului clarinet – pian drept un ansamblu de jazz duce la sublinierea din punct de vedere timbral a preferinţelor majore, în general, ale compozitorului în domeniul jazzului.

Spre deosebire de originalului lui Paganini, *Fantezia* debutează cu o introducere și abia apoi se expune tema propriu-zisă. 8 măsuri pianistice introductive sunt suficiente pentru familiarizarea ascultătorului cu atmosfera unei seri de jazz din istoricul New Orleans. Într-o nuanţă dinamică de *f*, autorul preferă o încercare de secvenţarea unei formule melodice provenite din debutul temei capriciului paganinian. Este vorba despre o consunare accentuată, urmată de o pauză și un unison în octavă. Astfel, materialul muzical este reluat în fiecare măsură cu anumite modificări la nivel de armonie, de la diferite înălţimi.

Prin intermediul unor indicaţii *ritenuto* și *diminuendo,* în baza unui element melodic descendent cromatic improvizat, este introdusă tema (vezi: Exemplul 1). Cele 8 măsuri ale acesteia reprezintă o perioadă pătrată, în ale cărei două fraze este valorificată din toate punctele de vedere linia melodică arhicunoscută a lui Paganini, însă nu în stilul original academic, ci într-unul de jazz. Pentru început, în partida clarinetului sunt prezente sunetele accentuate, pauzele și acea formulă melodică din cinci sunete menţionată anterior. Toate acestea sunt valorificate într-o nuanţă dinamică de *mf* și *a tempo*, adică *Maestoso con spirito*.

În partida acompaniamentului tot complexul de sonorităţi se reduce la 2-3 acorduri per măsură la mâna dreaptă, iar la cea stângă se găsesc patru pătrimi per măsură, prin care se accentuează ritmul în stil de jazz. În a doua frază a perioadei, dacă mișcarea pe pătrimi în bas se păstrează, în partida mâinii stângi componenţa se diversifică. Aceasta preia parţial funcţia primă a clarinetului și expune, cu modificări, fragmente din temă. Solistului îi revine rolul de ornare prin diferite formule melodice a sunetelor de bază, la auz părând să fie deja o încercare de variaţie.

Pe același fundament în stil jazz constituit din pătrimi în bas și acorduri, tema este urmată de prima variaţiune. De fapt, aceasta se prezintă ca o continuare a liniei melodice din secţiunea temei. Se observă aceeași ornare a măsurilor: un sunet accentuat, o pauză și o formulă melodică din cinci sunete. Numai că, de această dată, clarinetul și pianul încearcă un schimb de replici.

Variaţiunea a doua poate fi împărţită iarăși în două fragmente a câte patru măsuri. În prima secţiune –cea pianistică – pe același fundament constituit din pătrimi în bas, se încearcă două mișcări parţial cromatice descendente pe baza unor consunări sau octave. Tocmai în a patra măsură este pregătită din punct de vedere ritmic, dar și melodic, intervenirea clarinetului, care rămâne a fi solist pentru următoarele patru măsuri. În general, sub o nuanţă dinamică de *ff*, compartimentul respectiv pare să fie o altă introducere pentru materialul care urmează, așa cum s-a întâmplat și în debutul *Fanteziei*.

Variaţiunea a treia nu prezintă nimic nou vizual decât în partida clarinetului, acolo unde se produce de fapt varierea. Însă, auditiv, îmbinarea fundamentului pianistic deja cunoscut cu materialul expus într-o nouă formă, pare să fie una intrigantă. În cadrul celor opt măsuri există o formulă melodică ce ocupă două măsuri reluate apoi de trei ori. Repetarea nu este una exactă, ci include unele modificări, conform cărora se observă utilizarea într-o oarecare măsură a principiului varierii. Ultima reproducere a motivului variat își găsește o continuare melodică la sfârșitul compartimentului.

Același tip de mișcare în partida clarinetului urmează a fi expus și în variaţiunea a patra, al cărei conţinut pare să nu fie doar o variantă a temei, ci o variere în general a întregului material muzical precedent. Așadar, autorul nu propune ceva absolut nou aici, decât varieri și îmbinări, ultimele refe-

rindu-se la mâna dreaptă a partidei pianistice, unde în primele patru măsuri pare să se schimbe în sens opus direcţia mişcării descendente din cea de-a doua variaţiune.

Următorul compartiment– variaţiunea a cincea, se apropie după funcţie de introducere. Acesta aparţine în exclusivitate pianului, iar conţinutul este unul de prezentare a materialului ulterior. Pentru prima dată, de la introducerea din debutul lucrării, mişcarea ritmică bazată pe pătrimi în partida mâinii stângi se modifică.

Începând cu variaţiunea a şasea, Oleg Negruţa sporeşte procesul varierii. În primele patru măsuri acompaniamentul este constituit dintr-o formulă ritmică nouă, repetată în următoarele patru măsuri doar în partida mâinii drepte, în timp ce în cea a mâinii stângi reapar pătrimile devenite deja o obişnuinţă pentru auz. Partida clarinetului se referă la onduleuri melodice şi mai variate decât în compartimentele anterioare. Profilul melodic este susţinut de cel ritmic, evidenţiindu-se o preferinţă a compozitorului pentru triolete şi ritm punctat. Toate acestea au loc sub indicarea nuanţelor dinamice *f* şi *crescendo*.

Variaţiunea a şaptea presupune o revenire din punct de vedere ritmic în partida pianului la secţiunile anterioare, în timp ce în cea a clarinetului evoluează o continuare a liniei melodice din variaţiunea precedentă. În acelaşi spirit, o îmbinare a varierii celor expuse în ultimele secţiuni cu formule melodice din introducere şi temă face ca variaţiunea a opta să fie percepută drept una regresivă. Iar următoarele opt măsuri, adică variaţiunea a noua, seamănă vizual cu conţinutul variaţiunii a cincea. Însă, dacă în acea aşa-numită introducere formulele reprezentative aparţineau pianului, aici, rolul principal îl deţine clarinetul.

Variaţiunea a zecea se prezintă ca o continuare a compartimentului precedent în partida clarinetului, în timp ce în cea a pianului au loc unele modificări ale profilului ritmic. În general, conţinutul dat se comportă ca o pregătire a finalului, care nu poate fi studiată ca o altă variaţiune, deoarece, prin întreaga sa prezenţă poate fi percepută doar ca o codă. În timp ce în cele şapte măsuri ale acesteia mai este redat de două ori motivul tematic iniţial paganinian în partida clarinetului, în cea a pianului se revine în primele două măsuri la îmbinarea iniţială de acompaniament, după care, sub indicaţia dinamică *ff*, se produce finalul propriu-zis: sunetul tonicii expus în cadrul a patru octave sub indicaţia dinamică *fff*.

În concluzie, după o schiţă de analiză a *Fanteziei pe o temă de Paganini pentru clarinet şi pian* de Oleg Negruţa, se poate conchide că autorul a păstrat tipul arhitectonic original de temă cu variaţiuni al capriciului paganinian, în interiorul căruia se găsesc 13 secţiuni ce îndeplinesc diverse funcţii: introducere, temă, variaţiuni sau codă.

Din punct de vedere interpretativ, frazarea textului muzical nu este doar un aspect, ci o parte net inclusă printre parametrii virtuozităţii prin care se impune *Fantezia* lui Oleg Negruţă. Alături de alternanţa *solo-tutti*, construcţia pe fraze a părţilor creaţiei include unele aspecte inovatoare bazate pe altele tradiţionale, îmbinare reuşit exprimată prin permanenta continuitate a melodiei din interiorul lucrării.

Este evident faptul că într-o partitură trebuie să existe măcar unele indicaţii referitoare la dinamică. Aşa se întâmplă şi în cazul *Fanteziei* lui Oleg Negruţa, care îşi impune concis propriile concepţii prin unele indicaţii la început şi, mai rar, pe parcurs, oferind multiple ocazii de afirmare a interpreţilor. În acelaşi sens, poate fi amintită „înrudirea" celor trei termeni descriptivi ai creaţiei – *fantezie*, *capriciu* şi *temă cu variaţiuni*. Şi, din această perspectivă, se observă tendinţa autorului către o muzică în care predomină libertatea exprimării.

Luate în considerare sau ignorate toate detaliile de până aici, audierea *Fanteziei pe o temă de Paganini pentru clarinet şi pian* creează impresia unui déjà vu, deşi Oleg Negruţa a conferit temei lui Paganini un alt suflu, unul inedit de jazz.

Referinţe bibliografice

1. AXIONOV, V. Reflecţii asupra neoclasicismului în muzică. In**:** ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ŞI ARTE PLASTICE. *Anuar ştiinţific: muzică, teatru, arte plastice, 2005: Învăţământul artisti – dimensiuni culturale*: *conf. de totalizare a activităţii şt.-didactice a pedagogilor şi doctoranzilor AMTAP* din 22 apr .2005. Chişinău: Grafema Libris, 2005 [i.e.2007], pp.6–7.
2. *Dexonline.ro* [online].

TENDINŢE NEOCLASICISTE ÎN *SONATA IN C* PENTRU ACORDEON SOLO DE ERNST-LOTHAR VON KNORR

NEOCLASSICAL TRENDS OF THE *SONATA IN C* FOR SOLO ACCORDION BY ERNST-LOTHAR VON KNORR

DUMITRU CALMÎȘ,
lector universitar, doctorand,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU 780.8:780.647.2.082.2(430)

Articolul de față prezintă analiza Sonatei in C pentru acordeon solo, semnată de compozitorul german Ernst-Lothar von Knorr și dedicată producătorului de acordeoane Ernst Hohner. Fiind compusă în 1949, această lucrare reprezintă prima creație în genul de sonată din repertoriul cameral pentru acordeon din Germania. Influențat de școala academică germană din anii '20 ai secolului XX și, în special, de unul dintre cei mai de seamă reprezentanți ai neoclasicismului – Paul Hindemith, care i-a fost și prieten, Ernst-Lothar von Knorr operează intensiv cu procedeele componistice ale neoclasicismului reflectate destul de pregnant în sonata pentru acordeon. Revitalizarea formelor proprii componisticii din epocile clasică și preclasică (forma tripartită mare cu episod în partea I, variațiunile polifonice pe basso ostinato în partea II și forma concertantă în final), îmbogățite prin utilizarea liberă a totalului cromatic și a altor inovații în domeniul modalului, determină clar apropierea Sonatei in C pentru acordeon solo de principiile neoclasiciste.
Cuvinte-cheie: *acordeon, basso ostinato, Ernst-Lotharvon Knorr, neoclasicism, sonată*

This article presents an analysis of the Sonata in C for solo accordion written by the German composer Ernst-Lothar von Knorr and it is dedicated to the accordion producer Ernst Hohner. This musical composition was written in 1949. It represents the first creation in sonata form in the chamber repertoire for accordion from Germany. Ernst-Lothar von Knorr was influenced by the German academic school of the twentieth century and especially by one of the most prominent representatives of neoclassicism Paul Hindemith, who would later become his friend. He operates intensively with the compositional processes of neoclassicism, reflected strongly enough in the sonata for accordion. The revitalization of the forms, characteristic of compositions of the classical and pre-classical epochs (large tripartite form with episode in part I, polyphonic variations on basso ostinato in part II and the concert form in the finale), enriched by the free use of the chromatic scale and other innovations in this domain, determine clearly the approach of the Sonata in C for solo accordion to the neoclassical principles.
Keywords: *accordion, basso ostinato, Ernst-Lothar von Knorr, neoclassicism, sonata*

Începând cu anii 20-30 ai secolului XX, în cultura muzicală a Germaniei se evidenţiază personalitatea polivalentă a lui Ernst-Lothar von Knorr (02.01.1896, Eitorf – 30.10.1973, Heidelberg). Sfera componistică ocupă un rol important în activitatea artistică a acestui muzician, care se mai manifestă și ca un iscusit violonist, pedagog și dirijor, iar ulterior dă dovadă și de capacităţi extraordinare în sfera administrativă, contribuind semnificativ la perfecţionarea sistemului de învăţământ artistic al acestei ţări. Despre calităţile personale și profesionale ale compozitorului german se expune Hans Dieter Werner în ziarul *Reutlinger General-Anzeiger*: „Ernst-Lothar von Knorr a fost o persoană extrem de flexibilă și un muzician extrem de educat, un violonist genial, un dirijor precis cu o ureche perfectă, un educator cu carismă, un prieten al literaturii, picturii /…/, un geniu de organizare și, de asemenea, un compozitor de rang /…/. Un muzician care a demonstrat coloana vertebrală în epoca nazistă" [1].

Alături de Fritz Knorr Jöde și de Paul Hindemith, E.-L. von Knorr participă activ în anii 20 ai secolului trecut la mișcarea muzicală de tineret, având ca ţel „de a uni tineretul prin intermediul practicării muzicii de către amatori, de a-l descătușa, de a-l elibera de influenţa apăsătoare a vechiului stil de viaţă burghez" [2, p. 150], determinându-și, astfel, stilul compoziţional timpuriu prin redescoperirea cântecelor populare vechi. Întreaga activitate componistică a lui E.-L. von Knorr se întinde pe o perioadă de circa șapte decenii (1907-1973), opera sa incluzând în jur de 230 opusuri (creaţii pentru instrumente solo, duete, trio, cvartete, creaţii vocale, creaţii orchestrale), muzica de cameră ocupând un loc primordial în moștenirea artistică a compozitorului. În 1944, din cauza

bombardamentelor la Frankfurt, o mare parte din lucrările create anterior au fost distruse. Legând o strânsă prietenie cu Paul Hindemith, Knorr este influenţat semnificativ atât de stilul componistic al acestuia ce se caracteriza prin „moderare, simplitate şi un oarecare academism" [2, p. 24] cât şi de curentul muzical al anilor '20 – neoclasicismul, care „devine unul din principalele surse ale creaţiei majorităţii compozitorilor Germaniei" [2, p. 149], reprezentând, totodată, „îndepărtarea subiectivităţii şi a excesului emoţional al expresionismului, o modalitate de a acumula o nouă tehnică, o nouă stilistică, dar şi un nou sprijin spiritual" [2, p. 150]. Chiar cu debutul componistic reprezentat de *Ciaccona g-moll* pentru vioară solo (1907), iar Bach „servind ca model în conceptele sale lineare şi în rigurozitatea formei" [3, p. 6], se conturează clar preferinţele compozitorului, care ulterior vor fi reflectate în opusurile camerale prin intermediul particularităţilor neoclasiciste. Enumerarea câtorva creaţii ciclice, cum ar fi *Tema, Variaţiuni şi Fugă* pentru două viori (1924); *Sonata* pentru violoncel solo (1926); *Trio* pentru vioară, violă şi violoncel (1926); *Partita in g* pentru vioară solo (1946); *Muzică de cameră nr.4* pentru trompetă *in C,* violă şi fagot (1954); *Duet* pentru violă şi violoncel (1961) ce conţin genuri şi forme baroce ne demonstrează elocvent preferinţele autorului. Argumente suplimentare în acest sens pot servi şi opiniile unor muzicologi. Astfel, spre exemplu, Gerhard Frommel afirmă: „Forma lumii barocului fiind îmbogăţită de numeroase influenţe ale secolului progresiv, continuă să fie căminul muzical al lui Knorr. Melodia are la bază structura exactă, emoţia şi claritatea radicală" [1]. Iar Hsing-Hua Fang menţionează: „Stilul componistic al lui Knorr este fundamental polifonic bazat pe ideile reformei contrapunctului propuse de Kurth /…/. În general, muzica de cameră a lui Knorr iese în evidenţă prin formele stricte şi modul clar de organizare. Lejeritatea, simplitatea, claritatea sunt atitudinile neo-barocului şi a Noii Obiectivităţi ce îndeplinesc în totalitate cerinţele faţă de muzica de cameră a lui Knorr" [3, p. 120-121]. Pe parcursul activităţii componistice, compozitorul nu şi-a trădat tendinţele neoclasiciste, excepţie făcând creaţiile tardive *Cvartetul de coarde* (1969)*, Fantezie* pentru clarinet şi pian (1970)*,* Sonata *Diaphonia* pentru două piane (1971) şi *Sonata nr. 2* pentru violoncel şi pian (1972), prin intermediul cărora „elementele dodecafonice sunt încorporate în stilul său" [1].

Cu certitudine, putem spune că acordeonul în calitate de instrument academic în devenire nu ocupa un loc primordial în creaţia componistică a muzicianului german, aceasta dispunând în mare parte de lucrări dedicate, în special, instrumentelor cu coarde şi pianului. Cu toate acestea, Knorr a contribuit, într-o oarecare măsură, la academizarea repertoriului concertistic pentru acordeon, influenţându-i şi pe predecesorii săi. Printre creaţiile camerale semnate în perioada postbelică de Ernst-Lothar von Knorr şi dedicate acordeonului menţionăm: *Suita* pentru acordeon solo (1945), *Introducere şi Rondo brillante* pentru acordeon solo şi orchestra de acordeonişti (1948), *Douăsprezece piese de concert în stil vechi* pentru orchestra de acordeonişti şi trei solişti (1951), *Suită engleză* pentru trio şi orchestră de acordeonişti (1951), *Sonatina in B* pentru vioară şi acordeon (1953).

În pofida unei activităţi fructuoase a compozitorilor germani, cum ar fi Hans Brehme, Hermann Zilcher, Eberhard-Ludwig Wittmer, Kaspar Roeseling, Hugo Herrmann etc., pe parcursul perioadei de formare şi creare a repertoriului cameral-academic pentru acordeon, nici unul dintre aceştia nu se hotărăşte sau nu izbuteşte să compună o sonată. După apariţia Suitei *Şapte piese noi*[1] (1927) de Hugo Herrmann, a fost nevoie de mai bine de două decenii ca să-şi facă apariţia primul opus în genul de sonată pentru acordeon din Europa – *Sonata in C* pentru acordeon solo semnată în 1949 de Ernst-Lothar von Knorr. Ca şi *Suita* pentru acordeon solo (1945), *Sonata in C* a fost dedicată producătorului de acordeoane şi, în acelaşi timp, proprietarul celei mai mari fabrici de producere a acestor instrumente din Trossingen, Ernst Hohner (1886-1965). Acesta a avut un impact semnificativ asupra dezvoltării artei interpretative la acordeon care a colaborat şi a impulsionat mulţi compozitori de a crea un repertoriu original pentru acest instrument. Premiera *Sonatei in C pentru acordeon solo* de Ernst-Lothar von Knorr a avut loc la Trossingen, în anul 1949, fiind interpretată de virtuozul acordeonist german

1 Prima suită originală în istoria artei interpretative la acordeon.

Fritz Dobler, ca ulterior să fie editată abia în anul 1994.

După părerea noastră, acest opus oglindește reacţia negativă a autorului faţă de ororile războiului, reprezentând un protest împotriva violenţei, reflectând tema suferinţelor cauzate de război, temă ce este caracteristică multor creaţii ale anilor 30-40 „*marcate de orientarea antifascistă, antirăzboinică și patosul afirmării umanismului împotriva barbariei contemporane*" [2, p. 21].

Sonata pentru acordeon solo constituie un ciclu tripartit foarte des întâlnit până la L. van Beethoven, cu tradiţionala succesiune a părţilor: *repede – rar – repede*. Nici una din părţile componente ale ciclului nu articulează o formă de sonată, dar cu toate acestea autorul definește acest opus *Sonate in C für Akkordeon*. Absenţa unor părţi scrise în formă de sonată într-un ciclu denumit *sonată* poate fi sesizată și în perioada clasicismului vienez[2], reprezentând, totuși, mai curând o excepţie decât o normă.

Partea I *Allegro moderato* este scrisă într-o formă tripartită mare cu episod și repriza inversată, formă ce s-a cristalizat definitiv în școala clasică vieneză. Pornind de la afirmaţia lui Iu. Tiulin, precum că forma tripartită mare cu episod „*se întâlnește predominant în părţile lente ale creaţiilor ciclice ale clasicilor*" [4, p. 150], putem menţiona că Knorr, utilizând această formă într-o parte rapidă, se îndepărtează de tradiţiile clasicismului. În cadrul secţiunilor din acest *Allegro moderato* se conturează clar formele bi- și tripartite simple, reprezentând o particularitate tipică a acestei forme complexe.

Discursul muzical al primei perioade *a* (exemplul 1) include elemente contrastante.

Exemplul 1.

Ernst-Lothar von Knorr. *Sonata in C*, p. I, m. 1-14.

Astfel, motivul incipient *a-d¹-e¹-g¹-f¹-e¹-d¹* transpus ulterior cu exactitate la o cvintă ascendentă în factură polifonică ce conturează particularităţile tipice ale răspunsului real dintr-o expunere fugată, debutează cu un pronunţat caracter elegiac, caracterizat prin „*lirism ce devine mai rezervat, filosofic, eliberându-se de tensiunea afectivă excesivă*" [2, p. 23] specific neoclasicismului ce apropie discursul muzical de muzica vocală. Acesta este continuat organic prin figuraţiile melodice ce tind spre motivul strălucitor *g²-fis²-e²-g²-fis²-d²-e* , conturând intonaţiile modului lidic și conferindu-i înșiruirii muzicale o nuanţă optimistă, amplificată de succesiunea armonică a acordurilor tonicii și a II lidică din tonalitatea *C-dur*, evidenţiind, totodată, caracteristicile genului de marș. Intonaţiile active ce se revarsă organic în pasajele descendente, liniile expuse secvenţional cu o conturare clară a tonalităţii *Es-dur,* armonizate cu trisonurile majore pe sunetele *E* și *Fis,* accentuând particularităţile politonalismului, readuc intonaţiile motivului incipient ce încheie construcţia pe dominantă, formând o perioadă deschisă. Astfel, secţiunea *A* reflectă starea emoţională instabilă a eroului cu alternarea frecventă a caracterului elegiac și a caracterului energic, hotărât. Motivul iniţial va avea un rol decisiv la construcţia părţii II,

2 De exemplu, W.A. Mozart – *Sonata pentru pian A-dur*; L. van Beethoven – *Sonata pentru pian nr. 1*, op. 27.

reprezentând tema *basso ostinato*-ului, cât şi la crearea temei ritornelului din final, fiind utilizat în calitate de motiv generator al întregii creaţii.

Dacă în tradiţiile clasicismului compartimentul secund al secţiunii *A* rareori constituie o temă independentă, contrastantă, atunci în cazul de faţă, compartimentul *b* (exemplul 2), format din mişcarea cromatică a terţelor interpretate *staccato,* fiind suprapuse pe accentele greoaie şi lipsite de supleţe ale basului, creează senzaţia de o oarecare „lejeritate rigidă" şi reflectă vădit particularităţile tipice ale genului de marş cu o clară înclinare caricaturală spre grotesc. Astfel, autorul reuşeşte să zugrăvească cât se poate de convingător procesiunea puterii naziste. Pe de o parte, compartimentul *b* contrastează cu caracterul elegiac ce predomină în materialul muzical anterior, iar pe de altă parte, apariţia intonaţiilor înrudite cu compartimentul *a,* expuse secvenţional, capătă un rol dezvoltator, asigură omogenitatea întregii secţiuni *A* care, astfel, se construieşte pe un „material tematic unitar /…/ fără contraste interne notabile" [5, p. 63].

Exemplul 2.

Ernst-Lothar von Knorr. *Sonata in C,* p. I, m. 15-24.

Apariţia turaţiilor melodice preluate din compartimentul *a*, formate din nucleul tematic g^2-f^2-g^2-es^2-d^2-es^2-c^2 expus secvenţional, având un rol evident de legătură, tind spre „avertismentul" intonaţiilor active de fanfară, iar ritmul punctat şi dublat de acordurile tonicii şi subdominantei armonice din *C-dur* cu suprapunerea punctului de orgă *c* creează o factură consistentă, amplificând semnificativ „alerta alămurilor" ce ţinteşte în acordul luminos *C-dur*, încheindu-se cu o cadenţă perfectă.

Secţiunea mediană *C* îndeplineşte funcţia de episod şi constituie o formă tripartită simplă, iar cuvintele muzicologului rus Iu. Tiulin, care afirmă că, de regulă, „tema părţii I nu influenţează asupra temei secţiunii mediane, nici tonal, nici tematic" [4, p. 144] sunt negate de limbajul muzical expus în compartimentul *c*. Lipsa contrastului de tempo apropie mai mult secţiunea *C* de tradiţiile clasicismului şi o îndepărtează de cele ale romantismului, deoarece, după cum scrie acelaşi Tiulin, „în creaţia romanticilor şi a compozitorilor ruşi forma tripartită mare este îmbogăţită cu contrastul de tempo, ceea ce în creaţia clasicilor aproape nici nu se întâlneşte" [4, p. 145]. Materialul muzical debutează cu motivul generator dezvoltat prin intermediul procedeelor polifonice. Expus iniţial în bas şi preluat imitativ de vocile superioare cu revenirea în registrul grav, nucleul tematic accentuează semnificativ caracterul elegiac al discursului muzical ce este continuat şi amplificat de motivul e^1-dis^1-dis^1-e^1-fis^1-e^1-dis^1-cis^1 cu predominarea intonaţiilor *lamento*, acestea din urmă reprezentând un alt element important în construcţia compartimentului *c*, conturându-se, totodată, scriitura polifonică caracteristică autorului ce va căpăta amploare în partea II a ciclului.

Revenirea motivului generator este preluată organic în compartimentul *d,* reprezentând un discurs ce oscilează între acordurile disonante ce întruchipează imperfecţiunea lumii contemporane şi intonaţiile caracteristice tematismului *scherzando* bachian, revărsându-se în turaţiile melodice tipice muzicii polifonice a stilului liber, caracterizată prin polifonie latentă cu conturarea mai multor linii melodice (vezi: J. S. Bach, *Preludiul G-dur* BWV 884, m. 1-8; J. S. Bach, *Toccata şi fuga d-moll* BWV

565, tema fugii m. 1-3). Astfel, Knorr reușește, prin intermediul trăsăturilor specifice ale limbajului muzical al diferitor perioade, să reflecte un dialog între cruzimea regimului nazist și echilibrul emoţional al oamenilor, fundamentat pe valorile universale întruchipate de universul muzicii baroce.

Turaţiile bachiene sunt preluate de mișcarea descendentă formată din succesiunea acordică *D – As – A – As,* expusă în stare melodică cu o rezolvare în *c-moll,* reprezentând, totodată, și începutul compartimentului *c*[1] ce debutează cu motivul generator expus în octavă și dublat de linia basului. Prezenţa facturii consistente îi conferă discursului muzical amploare și monumentalism, nucleul tematic transformându-se radical. Fiind ulterior expus în registrul acut[3], cu o conturare clară a tonalităţii *c-moll*, dezvoltat motivic și armonizat de acordurile t, II b, în variantă majoră și minoră ș.a., accentuează sfera grotescului ce este reprezentată atât de suprapunerea caracterului elegiac pe mișcarea rigidă cromatică a acompaniamentului cât și de trăsăturile specifice ale politonalismului, dictate de scriitura componistică liniară caracteristică autorului, după cum menţionează Werner („liniaritatea este o trăsătură de bază a compoziţiei sale" [1]).

Revenirea elementelor muzicale ale compartimentului *b* și ulterior expunerea exactă a compartimentului *a* conturează clar în secţiunea *A1* particularităţile caracteristice reprizei inversate. Înșiruirea episodică a terţelor cromatice este preluată de pasajele violonistice ce conturează treptat o succesiune armonică clară *B-dur – As-dur – g-moll – A-dur*, fiind urmată de o mișcare secvenţională descendentă, a cărei motive au la bază intervalul de cvartă. Toate acestea nu influenţează semnificativ asupra caracterului echilibrat al discursului muzical, fiind urmat de apariţia *tutti*[4] a motivului generator, amplificat de cvartele și cvintele *C-dur*-ului mixolidic cu predominarea *ostinato* a sunetului *c* în vocea alto și cu mișcarea lină *A-G* a basului, căpătând amploare și tinzând spre centrul tonal *C* cu conturarea clară a acordului luminos al tonicii *C-dur*.

Partea II *Largo* (*Basso ostinato*) reprezintă o formă variaţională, constituindu-se ca temă cu variaţiuni pe *basso ostinato* de tip polifonic. Adresându-se către această formă, autorul își manifestă înclinaţia spre neoclasicism, ceea ce ne-o confirmă și muzicologul rus V. Ţukkerman: „Predispoziţia către basso ostinato a apărut în conformitate cu tendinţele neoclasiciste", cât și ca o continuare a „direcţiei antiromantice împotriva emotivităţii exagerate" [6, p. 145]. Întreaga construcţie a părţii II posedă o statică evidentă lipsită de amplitudine dinamică și de o schimbare semnificativă a facturii. În aceste condiţii, nu putem vorbi despre un proces activ de acţiune, ci, mai degrabă, despre o reflectare a trăirilor lăuntrice, păstrând o stare emoţională echilibrată expusă cursiv, ce nu necesită nici schimbări bruște, nici conflicte în dezvoltare. „Această raportare a contrastului în interior", cum nu se poate mai mult, corespunde tipului de conţinut, unde lupta, conflictele poartă un caracter lăuntric-psihologic" [6, p. 118] – menţionează același V. Ţukkerman.

Tema *basso ostinato*-ului (exemplul 3), reprezentând „*o generalizare absolută, un simbol*" [7, p. 425], debutează cu *E-A-H-d-c-H-A*, intonaţii deja cunoscute, preluate cu exactitate din motivul incipient al temei părţii I (exemplul 1, m. 2-3), creând o legătură strânsă între părţi, conturându-se, astfel, principiul monotematismului.

Exemplul 3.

Ernst-Lothar von Knorr. *Sonata in C*, p. II, var. I.

3 Menţionăm că registrul *piccolo* al acordeonului este transponibil. Astfel, materialul muzical va fi transpus la octavă ascendentă.

4 Se are în vedere registrul *tutti* al acordeonului.

Linia melodică păstrată a basului „constituie un câmp semantic al formei și determină caracterul perceperii" [7, p. 418] ce reprezintă un puternic factor al unităţii, cazul de faţă fiind unul elocvent și reprezentativ, ţinând cont de rigurozitatea maximă a expunerii materialului, excepţie făcând ultima apariţie a temei expusă în augmentare. Construcţia relativ pătrată (4, 1/2 măsuri), ce îmbină în sine expresivitatea și laconismul temei utilizată frecvent de vechii maeștri, creează condiţii de variere neîntreruptă. Astfel, tema reprezintă o construcţie deschisă, încheindu-se pe dominantă, iar motivul utilizării frecvente a acesteia este argumentat de Ţukkerman V., care menţionează, că avantajul ei este „continuitatea mișcării de la o expunere la alta ce duce spre unitatea totală a variaţiunilor. Se formează o legătură sistematică dublă – începutul unei noi expuneri cu tonica servește ca sfârșit al celei anterioare" [6, p. 123], demonstrând, astfel, o strânsă legătură cu caracteristicile melodiei basului păstrat al tradiţiilor baroce. Materialul tematic expus în registrul grav în tonalitatea *a-moll* natural în *tempo* lent cu măsura de 4/8 conferă temei un caracter sobru caracteristic *passacagliei*, însă prezenţa mișcării atât ascendentă cât și descendentă a secundelor și terţelor imprimă discursului muzical o nuanţă lirică rezervată.

Liniarismul polifonic predomină în totalitate, înlăturând funcţiile armoniei tonale, iar dezvoltarea este restrânsă în manifestările ei, fiind „în concordanţă cu gama imaginilor artistice în asemenea creaţii și a principiului contrastului concomitent" [6, p. 129], astfel, conturându-se particularităţile tipice ale dinamicii statice ce oferă posibilitatea de a crea stări monoimagistice și meditative caracteristice „cercului vechi, etern al imaginilor artistice ale passacagliei" [7, p. 429].

Odată cu apariţia contrasubiectului[5] în variaţiunea I, ce ne indică preluarea intonaţiilor înrudite cu cele ale părţii I și expuse variaţional (vezi exemplul 1, m. 2-3), se conturează tipul variaţiunilor pe *basso ostinato,* expus în conformitate cu legile formei polifonice, când principiul de bază este reprezentat de nepotrivirea pe verticală a structurilor sintactice ale temei *ostinato* și a contrasubiectului „ce tind spre monoimagistică și „monodinamism" (în creaţia lui Bach și a predecesorilor săi)" [7, p. 427]. Păstrând în soprano, în mare parte, atât linia melodică (făcând excepţie prezenţa sunetului es^1) cât și formulele ritmice, variaţiunea II creează o legătură tematică strânsă cu cea anterioară. Un rol important în construcţia facturii polifonice a variaţiunilor III și IV o are motivul e^1-g^1-b^1-b^1-a^1-g^1-f^1-g^1, fiind expus imitativ atât în soprano cât și în vocea de alto. Mișcarea treizecidoimilor, sesizată odată cu apariţia variaţiunii IV, fiind înșiruite episodic în variaţiunile ulterioare (V, VI, VII), conferă discursului muzical un oarecare dinamism care, totuși, nu reușește să influenţeze semnificativ asupra naraţiunii echilibrat-intelectuale a părţii II.

În fluiditatea discursului muzical se observă o nepotrivire pe verticală a hotarelor între variaţiunile învecinate și expunerile temei ce reprezintă particularitatea cea mai importantă a formei determinată de liniarismul polifonic, care creează independenţa absolută a liniilor melodice suprapuse. În pofida formării construcţiei autonome a vocilor superioare în raport cu linia basului, totuși, se conturează voalat cezurile între joncţiunile expunerilor tematico-ostinate, marcând atât fazele mari ale formei cât și grupurile expunerilor tematice, fapt ce poate fi observat, în special, la hotarele variaţiunilor V și VI.

În variaţiunile VI, VII și VIII, atât preluarea intonaţiilor contrasubiectelor anterioare expuse imitativ și figurat cât și păstrarea facturii, conferă omogenitate discursului muzical, ceea ce este menţionat și de savantul rus V. Ţukkerman: „Egalitatea fundamentală a variaţiunilor în lanţul comun nu favorizează individualizarea acestora, nivelând, astfel, funcţiile lor" [6, p. 126].

Predominarea intonaţiilor *lamento* în variaţiunea IX (exemplul 4a), dublate în terţă, fiind preluate din contrasubiectul incipient al variaţiunii I și expuse secvenţional, sugerează clar tendinţa de adresare la formulele retorice preluate din creaţia compozitorilor barocului, ceea ce poate fi clar observat clar în exemplul 4b.

5 De obicei, contrapunctul apare aproximativ cu a doua expunere a temei, aici, însă, el apare simultan cu prima apariţie a temei, de aceea va fi considerată ca prima variaţiune.

Exemplul 4a.
Ernst-Lothar von Knorr. *Sonata in C*, p. II, var. IX.

Exemplul 4b.
J. S. Bach. *Preludiu f-moll* BWV 881, m. 8-13.

Preluarea intonaţiilor specifice ale variaţiunii X, înrudite cu cele ale variaţiunilor V și VIII, creează un arc tematic ce poate fi sesizat clar în exemplul 5.

Exemplul 5.
Ernst-Lothar von Knorr. *Sonata in C,* p. II.

Var. V, m. 19-20	Var. VIII, m. 29-30	Var. X, m. 38-39

Apariţia în variaţiunea XI a intonaţiilor h^1-a^1-g^1, h^1-a^1-h^1-h^1, h^1-a^1-h^1-e^2, cu predominarea registrului mediu ce conturează clar particularităţile muzicii vocale, o apropie de recitativ, iar expunerea succesivă a declamaţiilor în octava inferioară creează efectul de „ecou". Revenirea în soprano a intonaţiilor incipiente ale contrasubiectului împreună cu linia basului ce sunt expuse în augmentare în ultima variaţiune, formează un arc tematic cu prima variaţiune, coagulând, astfel, și mai mult forma integră a părţii II, iar încheierea discursului muzical format din intonaţiile *E-e-h-*e^1expuse pe verticală – sugerând o continuitate ulterioară a naraţiunii muzicale.

În pofida conturării trăsăturilor de rondo ce are la bază principii clare și severe de constituire, partea III *Rondo scherzando* este realizată într-o formă *concertantă,* reprezentând o construcţie mai liberă caracteristică concertului baroc. Utilizând această formă în partea finală a sonatei, Knorr se apropie de tradiţiile barocului, în special, de cele ale lui J.S. Bach. Savantul rus Iu. Holopov menţionează că „formele bachiene se întâlnesc nu numai în primele părţi ale sonatelor și concertelor, dar și în finaluri" [8, p. 1], iar compozitorul și muzicologul clujean V. Herman, susţine că „forma concerto este atribuită de compozitorii vremii[6] mai cu seamă părţii prime și finalului" [5, p. 75]. În pofida predominării facturii omogene în partea III, înlăturând principiul contrastant al ritornelului și episoadelor ce are menirea de a reda contrastul *tutti – solo* caracteristic genului de concert, tipul de expunere folosit de Knorr nu

6 Se au în vedere compozitorii perioadei barocului.

neagă particularităţile constructive ale formei *concerto*, deoarece, după cum menţionează Iu. Holopov „în ciclurile de sonată, ce nu reprezintă concerte, asemenea expuneri (o factură densă polifonică şi una mai transparentă) nu ar trebui menţinute" [8, p. 16].

Tematismul ritornelului (exemplul 6) cu intonaţiile specifice utilizate în opusurile camerale ale autorului (vezi: Ernst-Lothar von Knorr, *Duo für Viola und Violoncello*, p. IV (1961); Ernst-Lothar von Knorr, *Partita in g für Violine solo,* Tarantela) interpretate *scherzando* în măsura omogenă compusă 6/8, conferă discursului muzical caracter vioi, dansant şi plin de dinamism, caracteristic finalurilor lucrărilor ciclice ale perioadei barocului cu evidente trăsături de tarantelă, ceea ce poate fi observat şi în creaţia lui J.S. Bach (vezi: *Concert pentru violă*, p. III, ritornel).

Exemplul 6.

Ernst-Lothar von Knorr. *Sonata in C*, p. III, ritornel.

Utilizarea genului de tarantelă atât în *Sonata in C* de Knorr cât şi în alte creaţii pentru acordeon ale compozitorilor germani semnate în perioada postbelică este determinată, în mare parte, de influenţa neoclasicismului, iar utilizarea genului de dans apropie considerabil finalul de structurile tematice bachiene, după cum specifică Iu. Holopov, care notează: „Diversitatea legăturilor de gen întotdeauna conţine latura estetică a tematismului bachian, oferind materialului muzical expresivitate, trăsături specifice" [8, p. 2].

Ritornelul debutează cu intonaţiile preluate atât din motivul incipient al temei părţii I cât şi din tema *basso ostinato*, reprezentând o perioadă dublă deschisă ce se încheie pe dominantă cu un complement cadenţial, oferind ascultătorului o concluzie mai clar exprimată. Atât înrudirea materialului tematic al ritornelului cu cel al episoadelor ce întăreşte calitatea generală monotematică a formei cât şi utilizarea principiilor monotematismului formează o strânsă legătură între părţi, conferindu-i întregului ciclu o construcţie bine închegată. Revenirea materialului tematic transpus la octavă ascendentă şi conturarea succesiunii armonice clare accentuează semnificativ rolul expozitiv al ritornelului, iar apariţia *codettei* sugerează atât caracteristicile temelor fugilor ai barocului cât şi morfologia muzicală a tarantelei. Rigiditatea materialului muzical cu tempo şi pulsul metric caracteristice genului de marş expus pe portativul inferior format din predominarea intonaţiei ostinato a sunetului *c* şi a mişcării la secundă a basului, combinată cu linia melodică lejeră, dansantă a *soprano*-ului conferă discursului muzical o nuanţă ambiguă, polisemantică, iar conturarea ulterioară clară a politonalismului dictat de particularităţile scriiturii liniare amplifică această discrepanţă între cele două linii melodice. Astfel, nu numai în ritornel, dar, parţial, şi în episoade, ambiguitatea ce este reprezentată prin îmbinarea

contrastantă a negativului și pozitivului, urâtului și frumosului, tragicului și comicului trasează caracteristicile grotescului, fiind unul dintre fenomenele caracteristice ale muzicii din primele decenii ale secolului XX, inseparabil de neoclasicism, expresionism, neofolclorism etc.

Episodul I debutează cu intonaţiile incipiente ale ritornelului expuse în *stretto* în *F* și ulterior în *Des* cu dominarea facturii omofono-armonice, conturându-se, astfel, principiile dezvoltării polifonice și tematico-motivice. În pofida dominării facturii omofono-armonice atât în episodul I cât și în cele ulterioare, Knorr se apropie de principiile scriiturii polifonice, confirmând observaţia muzicologului rus Iu. Holopov care scria: „Funcţia compoziţională a interludiului (episodului) în mare măsură este analogică cu funcţia intermediului în fugă. Intermediul reprezintă o dezvoltare a gândului expus în tema iniţială" [8, p. 16]. Apariţia liniei melodice line suprapusă pe pulsul ritmic de tarantelă în compartimentul *b* conferă materialului muzical un contrast de imagine ce este imediat înăbușit de salturile la sextă și septimă dinamizând și impulsionând discursul. Reluarea prescurtată a ritornelului transpusă de data aceasta pe centrul tonal *D,* expusă fără schimbări semnificative, o apropie de caracteristicile formei *concerto* și o îndepărtează de forma *rondo*. V. Herman menţionează: „Dacă în rondo revenirea era neschimbată, în concerto ea suferă numeroase transformări: prescurtări, amplificări, amplasări în tonalităţi diferite de cea iniţială, introducerea unor momente de dezvoltare etc." [5, p. 74], conţinând, totodată, o dezvoltare tonală, nu și tematică, urmată de pulsul ritmic specific, îndeplinind funcţia de tranziţie tipică *rondo*-ului clasic între ritornel și episod.

Episodul II debutează cu motivul incipient al ritornelului, este expus în *H-dur* în registrul acut și preluat imitativ în *a-moll,* fiind suprapus pe intervalele armonice de terţă și cvintă ale registrului grav în *B-dur* și *b-moll*. Toate acestea formând un contrast simultan atât tonal cât și timbral, creează o discrepanţă de caracter, evidenţiind considerabil trăsăturile grotescului reprezentate de expunerea politonală ce capătă continuitate în replicile sub motivelor temei, fiind întrerupte de înlănţuirea acordurilor „ameninţătoare" și a pasajului ascendent expuse secvenţional cu o clară nuanţă agresivă, diabolică, preluată de pulsul ritmic specific format din secundele ostinato suprapuse pe cvinte și cvarte ale registrului grav.

Expunerea motivică a ritornelului pregătește apariţia episodului III. Acesta, ca și episoadele anterioare, conţine două secţiuni diferite (prima secţiune are la bază motivele ritornelului, iar cea de a doua conţine un material nou, contrastant). Debutând *ruhiger* (liniștit) cu motive preluate din ritornel cu centrul tonal *cis*, materialul muzical contrastează semnificativ cu cel din episoadele anterioare, căpătând o nuanţă rezervată de lirism, urmat de un dialog întreţinut de „solist" și „orchestră". Un rol important în acest compartiment îl are dialogul terţelor cromatice descendente rigide cu mișcarea opusă a basului ce nu-și schimbă discursul muzical și replicile interogative, îngândurate cu timbrul fin al „clarinetului"[7], creându-se, astfel, o dispută „filosofică" asupra realităţii severe a vieţii și sorţii eroului. În replicile eroului se conturează clar motivele preluate din ritornel, pierzându-și din caracterul iniţial dansant și căpătând evidente caracteristici de recitativ. Dialogul între „orchestră" și „solist", preluat din procedeele tipice ale genului de concert, aduce o extindere semnificativă a morfologiei muzicale, conturându-se și accentuându-se rolul dezvoltator al episodului, demonstrându-ne vădit apropierea către particularităţile formei *concerto* confirmată de Herman V.: „Ideile secundare, mai mult decât cupletele rondoului, aduc importante libertăţi în construcţia morfologică /.../. Ele apar drept momente cu importanţă mult mai mare decât a simplelor cuplete, fiind adevărate episoade, uneori destul de extinse" [5, p. 74].

Retranziţia, tipică *rondo*-ului clasic constituită din desenul ritmic și sub-motivul tematic specific ritornelului pregătește revenirea acestuia în *Tempo I* cu centrul tonal in *G,* conferind o evidenţiere semnificativă, contrastantă a discursului muzical, confirmând, astfel, dominarea grotescului. Reprezentând o transpoziţie exactă la cvintă ascendentă, ritornelul conturează, totodată, particularităţile răspunsului real al scriiturii polifonice urmat de episodul IV. Fiind format din materialul muzical al compartimentului *b*, acesta constituie o variantă restrânsă a episodului I ce se revarsă în frânturile cu

7 Se are în vedere utilizarea registrului „clarinet" al acordeonului.

ritmul caracteristic predominant suprapuse pe linia basului cu dominarea mişcărilor la secundă şi cvartă întrerupte de pauze. Apariţia finală a frânturilor ritornelului creează o abatere de la caracteristicile ultimei reprize a formei *concerto,* ca fiind „*totdeauna statică şi integrală*" [5, p. 74], iar prezenţa codei *schnellerals Zeitmaß I* (mai repede decât tempo I), apropiind-o de caracteristicile *rondo*-ului clasic, formată din intonaţiile incipiente ale ritornelului, evitând construcţiile de tip periodic cu predominarea modului mixolidic suprapuse pe basul ostinato *c*, tinde *sehrschnell* (foarte repede) ferm spre acordul optimist luminos al *C-dur*-ului, întărind şi afirmând, astfel, atât centrul tonal *C* cât şi deznodământul optimist al întregii creaţii.

În urma celor relatate anterior, putem conchide, că în *Sonata in C* pentru acordeon solo de Ernst-Lothar von Knorr sunt reflectate elocvent trăsăturile specifice ale neoclasicismului predominante în muzica Germaniei, începând cu anii '20 ai secolului XX şi care se caracterizează prin claritatea şi echilibrul formei preclasice, prin trăsăturile genuistice pregnante ale tematismului, prin expresivitatea rezervată, prin evitarea extremelor de tempo şi a celor de dinamică, prin factura economă (restrânsă), ritmica clară şi bine organizată, scriitura orizontală controlată relativ de relaţiile vertical-armonice, având la bază principiul ordonator al politonalismului. Tot ele vor determina specificul scriiturii componistice preluat ulterior în anii '50 ai secolului XX de urmaşii lui Knorr şi implementat de ei în genul de sonată pentru acordeon. Drept exemple în acest sens, pot servi: *Sonata in G* de Helmut Degen (1952), sonatele pentru acordeon de Kaspar Roeseling (1955), Günter Lampe (1958), Peter Hoch (1959). Astfel, Ernst-Lothar von Knorr, prin intermediul neoclasicismului, contribuie semnificativ la determinarea procesului de academizare a acordeonului, precum şi la „cameralizarea" repertoriului pentru acest instrument, marcând o nouă direcţie de dezvoltare a artei interpretative în perioada postbelică.

Referinţe bibliografice

1. HANSDIETER, W. Lebenslauf von Ernst-Lothar von Knorr. In: *Klassika: Die deutschspachigen klassikkeiten* [site]. [accesat 30.04.2017]. Disponibil: http://www.klassika.info/Komponisten/Knorr/ lebenslauf_1.html.
2. ГИВЕНТАЛЬ, И.; ЩУКИНА, Л.; ИОНИН, Б. *Музыкальная литература зарубежных стран.* Вып. 6. Москва: Музыка, 1994.
3. HSING-HUA, F. *Ernst-Lothar von Knorr (1896-1973) – Werkverzeichnis und Studien zu ausgewählten Kammermusikwerken.* 27 p. [online].[accesat 19.06.2017]. Disponibil pe internet: <http://slub.qucosa. de/api/qucosa%3A1006/attachment/ATT-0/>
4. ТЮЛИН, Ю. *Музыкальная форма*. Москва: Музыка, 1974.
5. HERMAN, V. *Originile şi dezvoltarea formelor muzicale*. Bucureşti: Editura Muzicală, 1982.
6. ЦУККЕРМАН, В. *Анализ музыкальных произведений:* Вариационная форма. Москва: Музыка, 1974.
7. ЗАДЕРАЦКИЙ, В. *Музыкальная форма.* Вып.1. Москва: Музыка, 1995.
8. ХОЛОПОВ, Ю. Концертная форма у И. С. Баха [online]. [accesat 30.05.2017]. Disponibil: http://www.kholopov.ru/hol-bach-conform.pdf.

INFLUENȚA LIMBAJULUI JAZZISTIC ASUPRA CÂNTECULUI *TE SALUT, CHIȘINĂU!* DE OLEG NEGRUȚA

JAZZ LANGUAGE INFLUENCE ON THE SONG *TE SALUT, CHIȘINĂU* BY OLEG NEGRUȚA

ANGELA CORJAN,
lector universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU 784.6:781.68
784.6(478)
785.161(478)

În articolul semnat de Angela Corjan sunt abordate unele aspecte de bază ce ţin de influenţa stilisticii jazzului asupra cântecului „Te salut, Chișinău!", semnat de compozitorul Oleg Negruţa la începutul anilor 1960. Autoarea scoate în evidenţă varietatea ontologică a piesei, care există în diferite componenţe interpretative, caracteristice jazzului, precum și elementele melodice, armonice, metro-ritmice de origine jazzistică, îmbinate armonios în limbajul muzical al cântecului vizat.
***Cuvinte-cheie**: bossa nova, cântec, call-and-response, jazz, jazz standard, sheet music, swing, walking bass*

The author considers some basic aspects of jazz influence on the song "Te salut, Chișinău" written by the Moldovan composer Oleg Negruţa at the beginning of the 1960s. She reveals some ontological features of this piece, which exist in different vocal-instrumental versions, characteristic of jazz, as well as the melody, harmony, rhythm features of jazz origin which are harmoniously combined in the musical language of this song.
***Keywords**: bossa nova, song, call-and-response, jazz, jazz standard, sheet music, song, swing, walking bass*

Oleg Negruţa (n. 6 august 1935), compozitor din Republica Moldova, care aparţine generaţiei de vârstă înaintată, este recunoscut ca unul din reprezentanţii de vază ai școlii naţionale de compoziţie. Operele sale se deosebesc prin originalitatea stilului componistic individual, democratismul și accesibilitatea limbajului muzical, îmbinarea firească a folclorului naţional cu influenţele culturii muzicale de masă, în primul rând, ale muzicii ușoare și de jazz [1, p. 17].

Oleg Negruţa este autorul unui număr impresionant de lucrări vocal-camerale. Așa cum a recunoscut însuși compozitorul, numeroasele cântece și romanţe ale lui cuprind o perioadă cronologică foarte vastă: primele piese au apărut în anii '60, iar cele actuale sunt compuse recent. Vom enumera doar unele din ele: *Ciclul din 10 cântece,* pe versurile lui Iurii Pavlov, 1980; *2 romanţe,* pe versuri lui Mihail Roman, Petru Zadnipru, 1981; *5 cântece,* pe textele lui Victor Omov, 1983; *2 romanţe* (*Две птицы, Шарманщик*), pe textele de Rudolf Olșevschi, 1984; *3 romanţe pentru voce și pian* (*Ce e amorul?, Te duci, Doi aștri*), pe versurile lui Mihai Eminescu, 1993; *2 romanţe* (textele poetice aparţin lui E. Asadov și A. Puşkin), 1996 ș.a.

Ne vom adresa la analiza unei miniaturi vocale timpurii în creaţia lui O. Negruţa, apărută în anii 1960. Cântecul *Te salut, Chișinău!* a fost compus pe versurile lui Liviu Deleanu, fiind editat de mai multe ori în RSSM. Graţie calităţii materialului muzical, caracterului său optimist și juvenil, acest cântec a întrat în repertoriul orchestrei de jazz *Bucuria* și, ulterior, în 1964, a fost înregistrat pe un disc vinyl (la 33 ⅓ de turaţii) la fabrica *Aprelevski* [2]. Orchestra, sub conducerea lui Șico Aranov, avea ca solistă pe Dorina Roșca, o cântăreaţa cu stil vocal propriu, care interpreta cântece din repertoriul orchestrei scrise în limba română. Menţionăm faptul că, actualmente, această înregistrare poate fi găsită și pe *Internet*. După cum se afirmă în monografia colectivă *Arta muzicală din Republica Moldova. Istorie și modernitate*, versiunea orchestrală a piesei la care ne referim noi „se remarcă printr-o sonoritate orchestrală moale, într-o interpretare instrumentală reușită, în section playing, sonorităţi echilibrate

în plan factural, utilizarea back vocal-ului bărbătesc, cât şi fragmente instrumentale expresive, „la locul lor", diverse în plan factural şi în ceea ce priveşte procedeele de emitere a sunetului" [3, p. 879].

Bineînţeles, nu putem compara partitura orchestrală a piesei cu clavirul liedului semnat de O. Negruţa, care a servit drept bază pentru crearea unei compoziţii de proporţii mari. Subliniem că, totodată, calităţile textului muzical i-au permis lui Ş. Aranov să creeze această bijuterie vocal-orchestrală din repertoriul *Bucuriei*. Din acest punct de vedere, materialul muzical ce aparţine compozitorului poate fi comparat cu fenomenul de *sheet music* în istoria jazzului, când un text notografic, schematic, compus într-o formă de melodie cu acompaniament pentru pian destul de simplu a fost un imbold pentru a crea un şir de improvizaţii sau compoziţii destinate diferitor componenţe interpretative (fie *combo* sau *big band*).

Dacă revenim la clavirul cântecului *Te salut, Chişinău!*, sub aspect arhitectonic acesta se deosebeşte de structura arhitectonică de cuplet-refren normativă pentru şlagăr. Totodată, aici nu se foloseşte contrapunerea tradiţională a materialului muzical al strofei şi al refrenului, iar lipsa acesteia se compensează prin prezenţa a două strofe mari, anticipate de o introducere de 6 măsuri. Strofa muzicală corespunde unei strofe poetice, având o structură internă *aba*[1], despre care vom vorbi mai târziu.

Introducerea instrumentală în partida pianului este destul de scurtă şi expresivă, analogic cu o propoziţie alcătuită din 6 măsuri. Aici sunt prezentate celulele melodice energice, bazate pe ritmul punctat tipic ritmului de jazz.

Aspectul ritmic al cântecului merită o analiză aparte. Menţionăm, că în muzica academică s-a format tradiţia de indicare a aspectului ritmic pur jazzistic printr-o formulă ritmică: optime cu punct – şaisprezecime, precum le notează şi O. Negruţa. Totodată, se subînţelege, că acestea simbolizează unele structuri ritmice aparte, tipice stilului *swing,* şi, în sens mai larg, al *swing*-ului ca un fenomen metrou-ritmic. Esenţa acestuia, după cum relatează cercetătorii, poate fi explicată ca „un tip de pulsaţie metro-ritmică, care se bazează pe inflexiuni micro din pulsaţia metrică de bază, creând senzaţia instabilităţii interne, de balansare" [4 , p. 102].

Exemplul 1.

În tradiţia jazzistică există problema de notaţie a optimelor specifice interpretate într-o manieră de *swing*. Variantele tradiţionale pentru muzica academică (atât o optime cu punct-şaisprezecime cât şi un triolet format din pătrime şi optime) nu reflectă adecvat specificul metro-ritmic al jazzului. În cazul cântecului vizat, autorul respectă tradiţia stabilită anterior, iar interpreţii (atât în componenţa mai tradiţională – voce cu pian – cât şi în cadrul orchestrei de jazz) tind spre o tratare mai corectă a metro-ritmului piesei. Dar, în practica muzicală, aceasta se interpretează într-o manieră jazzistică, încălcând regulile textului scris, pe de o parte, şi apropiindu-se de tradiţia interpretativă a jazzului, pe de altă parte.

Printre multele procedee de origine jazzistică subliniem multiple acorduri cu tonuri adăugate (cum ar fi tonica cu sextă în măsura 3 şi 5), nonacordul tonicii cu sextă (m. 7), dominantei (m. 9), sau undecimacord al dominantei (m. 11). Putem găsi şi diferite exemple de alteraţie a treptelor, cum ar fi apariţia simultană a cvintei ridicate şi celei coborâte în acordul dominantei (m. 12), care asigură o sonoritate jazzistică pe verticală.

Exemplul 2.

Vom referi la un fragment din opera *Porgy and Bess* de G. Gershwin (*Cântecul lui Sporting Life*, p. 276 din clavir), unde se utilizează un procedeu armonic asemănător:

Exemplul 3.

Pe plan structural strofa reprezintă o perioadă mare, închisă, monotonală, alcătuită din 3 propoziţii aproape egale ca mărime (8+8+9 măsuri):

Tabelul 1.

intro	a	b	a[1]
1-6	7-14	15-22	23-31
Es dur	Es dur	c moll, B dur	Es dur

Raportul melodic al frazelor, după cum se vede din tabelul plasat mai sus, conturează logica tripartită cu partea de mijloc contrastantă şi repriza tematică variată. Subliniem, că anume această structură tripartită a strofei muzical-poetice creează o construcţie echilibrată, substituind, într-o oarecare

măsură, lipsa refrenului tipic pentru forma de cuplet-refren. Aşadar, în loc de contrast melodic între refren şi cuplet compozitorul foloseşte contrast în interiorul strofei. Acest exemplu demonstrează o abordare componistică mai individuală a lui O. Negruţa în cadrul genului standardizat.

Melodia piesei se construieşte pe baza unor fraze scurte, care seamănă cu un apel de chemare („*Te salut, Chişinău*!", „*rupt ca din soare*" etc.), fiind însoţită de acompaniamentul pianistic în stil *bossa nova*. Aici interpretul trebuie să transmită corect această stare, pe de o parte, păstrând o linia muzicală neîntreruptă, iar, pe de altă parte, direcţionând atenţia ascultătorului de la partida vocală la ceea instrumentală.

În măsurile 7-14 se observă influenţa unui procedeu tipic jazzistic, cum ar fi *call and response* (întrebare-răspuns). După cum afirmă cercetătorul din SUA W. Sergeant, acest principiu „este asociat cu o serie de trăsături şi tehnici specifice de organizare a interpretării colective, ajutând la „comunicarea" muzicienilor ce improvizează, sistematizând structura arhitectonică a muzicii cântate" [5, p. 237].

Anume prin implicarea procedeului de *call and response* se explică expunerea unor fraze vocale scurte, după care compozitorul lasă spaţiu liber pentru „reacţia" părţii instrumentale. Această idee nu este realizată pe deplin în clavirul piesei, al cărei acompaniament îmbină linia basului cu succesiunile acordice, iar în versiunea orchestrală, la care ne referim noi, această trăsătură este realizată altfel. Spaţiile între frazele vocale sunt completate de diferite resurse vocale şi instrumentale: un *riff* interpretat de secţiunea saxofoanelor, apoi, intervenţia trioului vocal, *solo*-ul pianului. Ultima apariţie, având un caracter generalizator, îmbină expunerea simultană a *riff*-urilor saxofoanelor cu *solo*-ul pianului.

Începând cu măsura 15, conceptul melodic se schimbă: aici se simte influenţa muzicii uşoare, melodia devine mai cantilenă, omogenă, cu expunerea frazelor vocale desfăşurate. Menţionăm utilizarea pe larg a secvenţelor melodico-armonice, tipice pentru muzica uşoară. Drept exemplu, servesc frazele vocale din mm. 15-18 (în tonalitatea *c moll*) şi 19-22 (în *Es dur*). În pofida limbajului muzical simplu şi accesibil, toate mijloacele de expresivitate muzicală sunt folosite foarte organic, completându-se reciproc. Astfel, partea de mijloc a cântecului este mai lirică, cantabilă, însoţită de inflexiunea în tonalitatea paralelă minoră, adăugând, astfel, o nuanţă modală nouă. În linia basului, stilul *bossa nova* cedează în favoarea procedeului de *walking bass*, care dinamizează discursul muzical al secţiunii mediane.

Exemplul 4.

Pentru o înţelegere mai clară, cum trebuie de interpretat această creaţie în clasa de *Lied*, în procesul de lucru cu vocaliştii, este foarte important ca pianistul să nu piardă acel specific jazzistic de interpretare. Mai mulţi pianişti care lucrează cu vocaliştii nu au o experienţă de interpretare a repertoriului jazzistic sau a muzicii academice cu elementele stilistice de origine jazzistică. În acest context, pentru a reda specificul sonor şi metro-ritmic al jazzului, ar fi foarte util de analizat cu maximă atenţie

înregistrarea orchestrei de jazz *Bucuria* ca, mai apoi, pianistul să implementeze unele aspecte sonore în interpretarea sa.

O atenţie deosebită merită tratarea tempoului. Deşi compozitorul a specificat tempoul *Moderato,* în interpretarea orchestrei de jazz *Bucuria* tempoul este cu mult mai avansat, apropiindu-se de compoziţiile orchestrale în stilul *jive* (o varietate stilistică a *swing*-ului care, de obicei, este interpretată de *big band*-uri cu predominarea tempourilor mai mişcate şi folosirea complexului *hot)*. Actualmente, în cadrul interviului, O. Negruţa insistă la un tempo mai lent în comparaţie cu versiunea orchestrală existentă: prin urmare, interpreţii trebuie să aleagă un tempo care, pe de o parte, redă spiritul acestei bijuterii a anilor ’60, iar, pe de altă parte, trebuie să fie în stare să redea liber toate aspectele ce ţin de limbajul muzical al piesei.

Sub aspectul dinamicii, pe parcursul întregii strofe muzical-poetice se realizează o creştere sonoră, care integrează materialul muzical, atingând o culminaţie în secţiune a^1. Anume aici partida vocală sintetizează două stiluri melodice diferite, primul este mai aproape de muzica jazz, cel de-al doilea – de muzica uşoară. În procesul de lucru cu vocalista este foarte important de a păstra şi de a reda atât acest contrast melodic cât şi integritatea ultimii secţiuni, ajungând la un apogeu expresiv şi luminos.

În procesul de comunicare cu autoarea prezentului articol, dlui O. Negruţa i-a apărut ideea să compună o altă piesă pentru pian pe baza cântecului *Te salut, Chişinău!,* care poate fi interpretată în mod diferit – fie o miniatură instrumentală, sau o improvizaţie pentru pian încadrată în miniatura vocală incipientă.

În versiunea pianistică la care ne referim, atragem atenţia la lărgirea procedeelor pur jazzistice, cum ar fi: linia basului mai dezvoltată în comparaţie cu clavirul cântecului, care îmbină principiile aşa numitului *walking bass* şi structuri mai complexe, cu implicarea treptelor cromatice:

Exemplul 5.

Aici găsim şi o factură mai densă, formată din intervale paralele şi alte procedee care ornamentează textura pianistică, ca exemplu sunt acordurile din măsura 23 cu implicarea tehnicii de *block chords*:

Exemplul 6.

Totodată, accentul pus pe gândirea orizontală, dublările liniilor melodice în ambele mâini se păstrează şi în această improvizaţie pianistică.

Ambele exemple – atât versiunea vocal-instrumentală în viziunea orchestrei lui Ș. Aranov cât și piesa pentru pian apărută recent – afirmă, cu certitudine, niște aspecte ontologice care sunt tipice, caracteristice jazzului, iar miniatura vocală semnată de O. Negruţa în anii ’60 ai secolului trecut capătă funcţia unui invariant sau model care, în istoria jazzului, a avut o denumire de *standard*. Se știe, că acesta reprezintă o compoziţie care se bucură de o mare popularitate atât în rândul muzicienilor cât și a publicului meloman, servind drept bază pentru diferite aranjamente și improvizaţii de jazz [6]. Pe baza celor mai renumite *standard-uri* jazzistice se creează un număr nelimitat de variante, destinate diferitor componenţe instrumentale și vocale sau varietăţi orchestrale, iar ţesătura muzicală de fiecare dată pune în valoare multilaterale resurse stilistice și de gen ale jazzului.

Generalizând cele expuse anterior, putem spune, că unicitatea acestei miniaturi vocale transmite într-o formă artistică acel spirit al anilor ’60 ai secolului trecut care, fiind numit și *dezgheţul hrușciovist*, a creat o atmosferă de libertate, de aşteptări optimiste ale oamenilor din URSS, de dragoste faţă de muzică în general și faţă de muzica jazz în special.

Referinţe bibliografice

1. CIOBANU-SUHOMLIN, I. *Repertoriul general al creaţiei muzicale din Republica Moldova (ultimele două decenii ale secolului XX)*. Chișinău: Cartea Moldovei, 2006.
2. ТКАЧЕНКО, В. Шико Аранов как основоположник традиций оркестрового джаза в Республике Молдова. В: *Южно-российский музыкальный альманах*. 2015, № 2 (19), с. 76–83.
3. *Arta muzicală din Republica Moldova. Istorie și modernitate*. Chișinău: Grafema Libris, 2009.
4. TCACENCO, V. Cu privire la interpretarea noţiunii de swing. In: *Învăţământul artistic – dimensiuni culturale*: Conf.de totalizare a activităţii ştiinţifico-didactice a profesorilor (anul 2003), ed. a 3-a. Chișinău: Grafema Libris, 2003, pp. 101–104.
5. САРДЖЕНТ, У. *Джаз. Генезис. Музыкальный язык. Эстетика*. Москва: Музыка, 1987.
6. *What Is a Jazz Standard*? [online].[accesat 18.02.2017]. Disponibil: http://www.jazzstandards.com/ overview.definition.htm.

АРХИТЕКТОНИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ КАНТАТЫ *НАШИ ЗОРИ* С. ЛОБЕЛЯ

PARTICULARITĂŢILE ARHITECTONICE ALE CANTATEI *ZORILE NOASTRE* DE S. LOBEL

ARCHITECTONICAL PECULIARITIES OF THE CANTATA *OUR DAWN* BY S. LOBEL

НАДЕЖДА КУЗНЕЦОВА,
преподаватель, Приднестровский институт искусств,
докторантка, Академия Музыки, Театра и Изобразительных Искусств

CZU 784.5(478)
784.5:781.6

Автор статьи анализирует музыкальную архитектонику кантаты Наши зори С. Лобеля (1954), отталкиваясь от поэтической формы стихотворений Е. Букова, положенных в основу произведения. Использование куплетно-вариационной формы для большинства частей кантаты объясняется, исходя из отмечаемого следования образцам народной поэзии, с одной стороны, а также из обращения к жанру советской массовой песни с ее образной системой и риторикой – с другой. Наблюдая тенденцию к укрупнению разделов путем объединения куплетов исходной формы и разные способы их композиционной группировки (периодический

повтор, тональная транспозиция и т.п.), автор приходит к выводу о присоединении других формообразующих принципов (рондальности, сонатности, концентричности) и образовании формы второго и даже третьего планов, продемонстрированной на примере первой части кантаты.

***Ключевые слова**: кантата, Наши зори, хор, архитектоника, куплетно-вариационная форма, форма второго плана*

Autorul articolului analizează arhitectonică muzicală a cantatei Zorile noastre de S. Lobel (1954), pornind de la forma poetică a poeziilor ale lui E. Bucov care stau la baza lucrării. Utilizarea formei strofice variaționale pentru mai multe părți ale cantatei este explicată, reieșind din constatarea urmării exemplelor ale poeziei populare, pe de o parte, precum și din adresarea compozitorului la genul de cântec sovietic de masă, cu sistemul său de imagini și retorica – pe de altă parte. Observând tendința de consolidare prin combinarea strofelor din forma originală și diferite moduri de grupare compozițională (repetare periodică, transpunere tonală, etc.), autorul ajunge la concluzia despre asocierea altor principii formative (principiul de rondo, de sonată, de formă concentrică) precum și despre constituirea formei de planul doi sau chiar și trei care este exemplificată în baza primei părți a cantatei.

***Cuvinte-cheie**: cantată, Zorile noastre, cor, arhitectonică, forma strofică variațională, forma de planul doi*

The author analyses the musical architectonics of the cantata Our Dawns by S. Lobel (1954), starting from the poetic form of E. Bukov's poems, which are the basis of the work. The use of the modified strophic form for most parts of the cantata is explained in terms of following the samples of folk poetry, on the one hand, and also from the appeal to the genre of the Soviet mass song with its images and rhetoric system, on the other. Observing the tendency to enlarge the sections by integrating the strophes of the original form as well as different methods of their compositional grouping (periodic repetition, tonal transposition, etc.), the author comes to the conclusion about the association of other form-building principles like rondo, sonata, concentric structure, that led to the formation of the second and even the third plan form.

***Keywords**: cantata, chorus, architectonics, modified strophic form, second plan form*

Кантата *Zorile noastre* (*Наши зори*) для солистов, смешанного хора и оркестра была написана начинающим композитором С. Лобелем в 1954 г. на текст известного поэта Е. Букова и посвящена 30-летию Молдавской ССР. Пятичастное произведение представляет несомненный исторический интерес не только как документ эпохи, отражающий определённые тенденции современного им этапа музыкальной культуры, но и в перспективе эволюции этого чрезвычайно востребованного жанра в творчестве композиторов Республики Молдова. Кантаты конца 1940-х – начала 1950-х гг. важны и с точки зрения накопления композиторского мастерства, так как на их основе осваивались крупные формы вокально-симфонической музыки: формировалась национально-характерная образная сфера, тематизм и приемы его развития, а также отрабатывались соответствующие композиционные принципы. Особенности архитектоники и формообразования этой крупной кантаты С. Лобеля, рассмотренные на примере ее первой части, и стали объектом изучения в данной статье.

В кратком очерке, посвященном биографии и творчеству композитора С. Лобеля, Е. Ткач описывает в общих чертах содержательный план кантаты *Наши зори*, упоминая названия пяти частей произведения: I ч. - *От Днестра до Волги*, II - *Горький лист белладонны*, III - *Яблоки на ветвях смеются*, IV- *По долинам льется дойна*, V - *Финал* [1, с.119-120]. Однако в имеющемся рукописном хоровом клавире 1954 г. названия частей, кроме первой, отсутствуют.

I ч. – *Andante sostenuto* (180 тт.), озаглавленная *De la Nistru pîn-la Volga* (*От Днестра до Волги*), начинается небольшим инструментальным вступлением торжественного характера, характеризующимся чередованием двух контрастных тематических элементов: распевно-унисонной фразы с кварто-квинтовой основой и фанфарно-аккордового возгласа. Контраст создается не только фактурными, но ритмическими, мелодическими и гармоническими средствами. Первый элемент выдержан ровными четвертными в унисонно-октавном изложении в верхнем регистре и представляет собой мелодическую волну, устремленную вверх, с характерным украшением перед последним, наивысшим звуком. Второй элемент представляет собой ритмический оборот с пунктирным ритмом, в котором слабое время дробится на три коротких ноты, образующие триоль: четверть с точкой и триоль шестнадцатых, с последующими ровными четвертными

или половинными длительностями. Триоль обостряет пунктирный ритм, сообщая фанфарному звучанию дополнительное качество барабанной дроби, что в целом усиливает его приподнято-торжественный характер. Музыкальный материал такого рода обычно относится к сигнальным формулам, задача которых – призыв к слушательскому вниманию, с одной стороны, и создание бодрой, торжественной эмоциональной атмосферы – с другой.

Частая смена размеров (9/4, 7/4, 5/4, 4/4, 6/4) и соответствующая им разная длина фраз обеспечивает гибкость тематического развития. При этом очевидно, что в основе и распевно-гимнического, и фанфарного оборота лежит равномерная пульсация четвертями в размере 4/4, в котором происходит расширение в зоне завершения фразы. Чередуясь, оба элемента варьируются и развиваются в гармоническом отношении путем терцовых сопоставлений: *E – G, F – As*, до установления тремолирующего органного пункта на*Fis*(тт. 7–10), который оказывается доминантовым звуком в тональности основного раздела *H-dur*, и ретроспективно все вступление оценивается как расширенный каданс – предъикт к основной тональности. С установлением в т. 7. органного пункта связано утверждение не только тональности (появление при ключе знаков альтерации – пять диезов), но и первого, гимнического элемента. Он опускается в нижний регистр, в малую октаву, начиная свое поступательное восходящее движение ровными четвертями в октавном движении *cresc.* на тремоло в глубоких басах к тоническому аккорду *H-dur tutti*.

Хор вступает с той же темой широкого дыхания из вступления, на которой будут построены многие разделы первой части кантаты. Однако хор исполняет эту тему на текст „Zorile ţării n-au hotare”в новом, более подвижном темпе *Allegro moderato,* что придает ей жизнерадостный характер. Композитор строго соблюдает синтаксис стиха, поэтому мелодия хора складывается из двухтактных фраз схожего ритмического оформления:

Текст: ритм	/ — / — — / — / —
Текст	Su-nă rod-ni- ca mun-că no-uă, Mer-ge o -mul voi-os şi ta-re.
Музыка: ритм	— — /— — / — — /

Периодическое членение стиха подчеркнуто аккордом на ***sf*** (на T или D) инструментального *tutti,* приходящимся на сильную долю каждого второго такта, при паузе перед началом хорового двутакта. Данная метро-синтаксическая схема сохраняется на протяжении крайних частей – **A** и $\mathbf{A_1}$ – трехчастной формы**.** Однако парная рифма стиха (aa bb) не поддержана в его музыкальном решении, и это позволяет композитору развивать мелодические фразы в гармоническом отношении, изменяя их окончания. В то же время варьированное повторение первых двух двухтактных фраз aa_1 и обновление хоровой мелодии в следующих двух – bb_1, вызванное изменением ритма стиха во второй половине каждого из первых четырех четверостиший, а также сохранение этой схемы на всем их протяжении свидетельствует в пользу куплетно-вариационной формы первой части **A**.

Выбор такой музыкальной архитектоники композитором полностью соответствует несложным по форме, ритму и образному строю стихам Е. Букова. Поэт, с одной стороны, явно следует образцам народной поэзии, с одушевлением Днестра (песня Днестра) – «Nistrul zîce voiosul cînt», использованием типичного для молдавского фольклора флористического («растительного») зачина «frunză verde, albă floare», который осмысляется как символический, идеализированный образ цветущего сада. А образ цветка как олицетворения расцвета, цветения, и солнца как источника жизни – поставлены в тексте рядом со словом «жизнь» и «страна» («viaţă, floare», «ţară soare» «viaţa ni-i de soare plină»). С другой стороны, в стихотворения Е. Букова вплетены образы труда, образы, рождающие чувство гордости за свою страну и народ, нередко соединяемые с типично советской риторикой. Встречаются характерные для советских

кантат средства поэтического словаря, как например, устойчивые образы-эпитеты – красное знамя («drapelul roş al slobodei»), братство народов, родная страна и др. Таким образом, по своему жанровому наклонению первая часть кантаты *Наши зори* может быть определена как славление-величание, обретающее в трактовке поэта, а вслед за ним и композитора – С. Лобеля, некоторую национальную специфику.

Куплетно-вариационная форма в первой части кантаты обнаруживает тенденцию к укрупнению, к объединению четырех куплетов в двухчастную композицию типа **A – A_1**. В первом куплете «Zorile ţării n-au hotare» доминирует хор, поддержанный скупым инструментальным аккомпанементом – как настройка в начале строк. Во втором куплете «Şi-n Ucraina…», в разделе **b** мелодия секвенцируется, происходит более активное тональное развитие, затрагивающее тональности *A-dur, D-dur*. Наблюдаются изменения и в организации хоровой фактуры, которая распадается на два перекрестных слоя: сопрано, которым по-прежнему поручено исполнение мелодии, дублируются в сексту тенорами, а альты с басами, находящиеся в интервальном соотношении децимы, выполняют функцию гармонического заполнения аккордов. Обращает на себя внимание инструментальное сопровождение, в котором интонируется ровными половинными длительностями нисходящий звукоряд дорийского *h* с высокой IV ступенью.

Третий («Satele cresc»)и четвертый («Mîndru este norodul Ţării») куплеты выполнены как динамическая реприза первых двух, динамизация касается в основном инструментальной партии, изложенной плотными аккордами *tutti*, украшенными аподжиатурами к каждой сильной доле такта. При этом первый куплет повторяется почти точно в третьем, а в четвертом незначительно варьируется мелодия и упрощается гармония в разделе **b_5**, что отражает следующая схема: **a a_1 $b_4$$b_5$**.

После небольшой инструментальной интермедии (4 тт.), следующей за частью **A**, начинается часть **B** (тт. 79–110), звучащая в тональности *gis-moll* и включающая два следующих куплета. Тема этой части не вносит особого контраста, так как сохраняется размер 6/4, периодичность двутактовых построений, начало строк со второй доли, и в целом музыкальный материал производен от тематического элемента **b**, который неоднократно звучал во второй половине каждого из четырех куплетов. В то же время композитор находит новые тембровые краски, поручая исполнение пятого куплета баритону, а его повторение (шестой куплет) – женскому хору. Кроме того, инструментальная фактура этих куплетов существенно изменена.

Более глубокий контраст вносит раздел **C** (тт. 79–110), построенный на новой теме распевно-лирического характера(ремарка *Molto cantabile*). Однако благодаря особенностям своей мелодики, включающей движение по звукам тонического квартсекстаккорда в тональности *Es-dur*, тема, изложенная крупным длительностям в размере 6/4, отличается сигнально-духовым (в данном случае – благородно-певучим, валторновым) звучанием. Патетическая значительность, эмоциональная приподнятость музыки обеспечивается также фигурационным движением восьмыми в инструментальном аккомпанементе, придающем многослойность и наполненность фактуре и создающем эффект укрупнения, ритмического «растягивания» звуков мелодии.

Несмотря на сохранение в данной части трехдольного музыкального размера 6/4, стихотворное сложение в этом куплете меняется на двудольное, что и отражает ритмика крупных длительностей (половинных с точками). Пропадает несовпадение ударений текстовых с музыкально-ритмическими, что придает части более распевный (кантиленный) характер, которого и добивался композитор, указавший своей ремаркой *Molto cantabile*. В целом баритоновая мелодия данного куплета приближается по своему характеру к гимну или оде.

Отметим также, что в разделе **C** усилено фольклорное начало, которое проявляется прежде всего на ладогармоническом уровне. Лад от *es* с повышенной четвертой (*a* ♮) и пониженной седьмой (*des*) ступенями определяется как лидомиксолидийский (миксодиатоника по Ю. Холопову), с той лишь разницей, что, в отличие от стабильно пониженной седьмой ступени (признак миксолидийского лада), четвертая имеет вариативный характер, появляясь то в

натуральном, то в измененном виде (повышенная), как вводный тон к тонической квинте. Напомним, что использование лидомиксолидийского лада, характерного для музыкального фольклора Балкан и Молдовы, становится характерным идентифицирующим фольклорное начало признаком в музыке композиторов Республики Молдова. Помимо лада, в комплекс выразительных средств входит характерное смещение акцента на слабую долю в конце фраз, вариантное переинтонирование мотивов, аккордово-гармоническая фактура сопровождения с фигурационным голосом внутри.

Раздел **C** образован двумя куплетами: первый из них поручен партии солирующего баритона (судя по высокой тесситуре *H – es*[1]), второй – хоровому составу, при участии *divisi* альтов. Задача фактурного разнообразия решается композитором с помощью возрастания количества голосов: от сольной мелодии тенора он приходит к полному хоровому звучанию. Этот принцип постепенного подключения голосов, проводящих тему, отдаленно напоминает фугато, однако, каждый из вновь вступающих голосов проводит не одну и ту же тему, а следующую строку куплета. Фактура инструментального сопровождения во втором куплете также подверглась изменению: подголосок, укрупненный октавным звучанием и четвертным длительностям, передан в верхний голос.

Структура раздела **C** I части кантаты *Zorile noastre*

Куплеты	C				C_1			
Тематическое строение	c	d	d_1	e	c	d	d_1	e
Исполнители	B solo (тема)				A (тема) T B	A *divisi* (тема) T B	S (тема) A *divisi* T B	S (тема) A T B
Такты	4	4	4	4	4	4	4	4

Объёмная инструментальная связка (тт. 111-124) насыщена отклонениями в тональности бемольной и диезной сфер, нотный материал пестрит знаками #, ♭ и ♮. Цепочка сменяющихся тональностей *b-moll, e-moll, g-moll, Fis-dur, H-dur, B-dur*, гармонизация нисходящего звукоряда дорийского *b (basgfesdescb)* приводит к остановке на D перед началом части $\mathbf{A_2}$ в тональности её первоначального изложения – *H-dur*.

Возвращение начального четверостишия и его музыкальной темы означает репризное повторение – $\mathbf{A_5}$ – первого куплета, который, как и в части **A**, звучит дважды с изменяющимся текстом: «Zorile ţării n-au hotare» – $\mathbf{A_5}$ (**A**) и «Şi-n Ucraina» – $\mathbf{A_6}(\mathbf{A_1})$. Варьирование касается в основном фактуры, уплотняющейся благодаря *divisi*, которое применяется вначале в партии альтов («Veşnic mîndră fii»), а затем сопрано (при повторении раздела $\mathbf{B_3}$ (т. 149 «Lunca-i plină»).

В разделе $\mathbf{B_2}$ (т. 141 «Lunca-i plină») по-новому озвучивается исполнявшийся ранее куплет, который на этот раз поручен неполному хоровому составу (*SAT*) в новой тональности *e-moll*. Его варьированное повторение вносит более существенные изменения в вокальную мелодию, исполняемую на этот раз женскими голосами, и в фактурное решение. Уже известная мелодия куплета в октавном удвоении звучит в инструментальном исполнении (т. 149), а контрапунктирует ей относительно новый тематический материал (*h-i*) в партии сопрано, дублированный в терцию и сохраняющий исходное двутактовое синтаксическое членение. Таким образом, данный раздел представлен двумя куплетами одного и того же поэтического текста, но с отличающимся музыкально-интонационным материалом.

Финальное, четвертое проведение ключевой темы *a* с неизменной поэтической фразой

«Zorile ţării n-au hotare» (т. 160) вновь содержит существенные изменения. Во-первых, фактурное решение на этот раз включает мужские голоса на ***f***, при *divisi* тенора, во-вторых, первые две двухтактные фразы отделяются такими же двухтактными инструментальными проигрышами. Наконец, плотная аккордовая фактура сопровождения на тремолирующей тонической квинте свидетельствуют о заключительном типе изложения, свойственном кодам. Следующие две повторяющихся хоровых фразы в виде движения мелодии по аккордовым звукам тонического трезвучия с уходом на гармонизацию звука *g*♮ (VI ступень гармонического мажора) – упрощенный вариант начальной темы *tutti* с участием *divisi* – складываются в шестизвучные аккорды, поддержанные такими же аккордами инструментального сопровождения. Незначительное расширение благодаря укрупнению длительностей происходит на последних словах, подытоживающих основную идею поэтического замысла данной части (как, впрочем, и всей кантаты С. Лобеля): *Sîntem slobozi!* В целом, этот раздел $\mathbf{A_4}$ является кодой части, построенной на основе начальной темы, цементирующей всю архитектоническую конструкцию.

Кода I части кантаты *Наши зори* С. Лобеля – это типичный образец заключения для славильных произведений или частей, которые обычно отличаются укрупнением большинства музыкально-выразительных средств, используемых для выражения главных идей и образов в кантатах советского периода. Среди них: ритмическое расширение; уплотнение фактуры с помощью аккордово-гармонического изложения, вокально-оркестрового *tutti*с участием октавных дублировок или аккордового утолщения голосов, возрастания количества голосов хора благодаря *divisi* партий; упрощение тонально-гармонических средств – длительно удерживаемая тоника или повторение автентических оборотов; усиление динамики, как минимум, до ***ff***; задействование высокого регистра хора; «выпрямление» мелодии до фанфарно-сигнальных интонаций (движение мелодии по аккордовым звукам либо тонико-доминантовые сопоставления их), артикулируемых с акцентами.

В заключение, обобщим наши аналитические наблюдения. Форма первой части, в своей основе куплетно-вариационная, состоит из большого числа куплетов, для группировки которых композитор прибегает к действию других формообразующих принципов. Так, композиция этой части усложнена, во-первых, постоянным возвращением первых двух куплетов с текстом «Zorile ţării» и «Şi-n Ucraina» (**A**) в тональности *H-dur*, подвергающихся варьированию и чередующихся с другими куплетами (**B** и **C**), звучащими в иных тональностях, что создает ощущение рондальности. Во-вторых, возвращение раздела **B** и симметричное расположение разделов **A** и **B** по отношению к центральному разделу **C** вносит черты концентрической формы. А тональная транспозиция раздела **B** при его повторении (из тональности *gis-moll* в *e-moll – cis-moll –E-dur*) придает форме первой части кантаты черты сонатности, напоминая о схеме рондо-сонаты. Таким образом, разные способы группировки куплетов становятся основанием для образования формы второго и даже третьего планов (по В. Протопопову), что, впрочем, характерно для композиторских решений вариационных форм в инструментальной музыке.

Библиографические ссылки

1. *Композиторы Молдавской ССР*. Ред.-сост. А. Скоблионок. Москва: Советский композитор, 1960.

Arta teatrală

SPECIFICUL ȘI FUNCȚIILE ACTULUI PROVOCATIV

SPECIFICS AND FUNCTIONS OF THE PROVOCATIVE ACT

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

CZU 792.9.01

Autoarea articolului subliniază faptul că provocativitatea, care a stat la baza creațiilor din cadrul variilor curente (constructivismul, futurismul, surrealismul, minimalismul, conceptualismul etc.), are un rol primordial în dezvoltarea artei secolelor XX-XXI. La ora actuală, provocativitatea a devenit principala strategie de dezvoltare a procesului teatral, fapt care obligă teatrologia să-i dea actului provocativ contur teoretic. Autoarea, servindu-se de exemple teatrale recunoscute în lume,determină specificul și funcțiile provocativității. Cele din urmă constau în faptul că provocativitatea permite conturarea mai evidentă a hotarelor artei, lărgind cadrul permisibilității și sporind gradul de toleranță în societate, sparge tabuurile, de la cele sexuale la cele sociale; contribuie la schimbarea paradigmei artistice; distruge stereotipurile; schimbă radical concepțiile, mijloacele artistice, procedeele, modelele de organizare a procesului artistic; condiționează apariția esteticilor radicale; înfăptuiește reforme artistice și sociale.

***Cuvinte-cheie**: provocare, provocativitate, tabu, estetică radicală, funcție provocativă, act provocativ*

The author points out that the provocativeness that is at the basis of the creations belonging to different art trends (constructivism, futurism, surrealism, minimalism, conceptualism and so on) played a key role in the art of the 20th - 21st centuries. At present, provocation has become the main strategy for the development of the theatrical process, which makes it necessary for theatre science to try to delineate the theoretical outline of what we call provocativity. The author, using world-known theatrical cases, determines the specificity and functions of provocativity. The latter consists in the fact that the provocation, allows a clearer outline of the boundaries of art, broadening the permissibility framework and increasing the degree of tolerance in society, breaks the taboos, from the sexual to the social ones, contributes to changing the artistic paradigm, destroys stereotypes, radically changes conceptions, artistic means, methods, models of organizing the artistic process, impacts the emergence of radical aesthetics, carries out artistic and social reforms.

***Keywords**: challenge, provocation, taboo, radical aesthetics, provocative functions, provocative act*

Provocativitatea[1] are un rol primordial în arta secolelor XX-XXI. Ea a stat la baza creațiilor din cadrul variilor curente: constructivismul, futurismul, surrealismul, minimalismul, conceptualismul etc. Savanții privesc provocativitatea din diverse perspective: „strategie principală, caracteristică artei

1 Prezentăm o sinteză din mai multe dicționare a definiției termenului *provocare* (din fr. *provoquer*, lat. *provocare*). Folosirea termenului *provocare* în sens destructiv: sfidare, sfruntare, chemare (~ cuiva la luptă); declanșare (~ unei puternice reacții); aducere a cuiva, prin diverse acțiuni ilicite, într-o stare de tulburare favorabilă comiterii unei infracțiuni; producere artificială a unei boli, a unui avort; întărâtare, ațâțare, instigare la acțiuni nesocotite sau necinstite; a aduce pe cineva, prin acte de violență, într-o stare de iritare; a îndemna la acțiuni dușmănoase; a excita prin comportare, atitudine; a scandaliza (surse: MDN '00 (2000), DLRLC (1955-1957). Folosirea termenului *provocare* în sens constructiv: a determina, a constitui; a produce intenționat un eveniment, un proces, un fenomen; a chema, a invita pe cineva să participe la o competiție, la o întrecere; a îndemna, a stimula printr-un act de sfidare; a chema, a invita (pe cineva) la o întrecere, la un joc (surse: MDN '00 (2000), DEX '09 ș.a.). De remarcat că provocarea (extrasă din circuitul german/latin/francez de percepere, are alură preponderent negativă) este înțeleasă ca ceva dăunător celui ce răspunde la actul de provocare. Pe când provocativitatea, provenită de la englezescul provocative (extrasă din circuitul englez de percepere, are alură preponderent pozitivă) este înțeleasă ca ceva formo-creativ, ofertant, stimulator.

secolului XX"; „funcţie pentru a crea o nouă estetică letală" (E.Morozova); „metodă de experimentare", „procedeu estetic" (M. Șapir); „mecanism provocativ" (V.Rudnev) etc. Binecunoscutul cercetător de avangardă A. Flaker lansează, de asemenea, conceptul de „provocare estetică".

E. Morozova conturează două modalităţi distincte de acţionare asupra obiectului: 1) în cazul actului provocator și 2) în cazul actului provocativ. 1) Provocarea este o acţiune pe care subiectul provocării (S) o exercită asupra altor oameni (obiectul provocării – O), cu scopul de a obţine o anumită reacţie din partea obiectului provocării (O), prin a perturba așteptările și viziunile acestuia și prin a schimba brusc metoda de acţionare, ajungând, deseori, la frustrările psihologice ale obiectului și la încălcarea normelor de comportament social. 2) Provocativitatea potenţează creativitatea: subiectul provocării (S), în cazul de faţă artistul, deschide în faţa oamenilor noi posibilităţi, perturbând normele existente; prin propriul exemplu stimulează obiectul provocaţiei (O) în vederea spargerii tiparelor, stereotipurilor, schimbării atitudinii faţă de ceva; prin aceasta el îndeplinește funcţia de catalizator, contribuind la înnoirea/dezvoltarea sistemului de valori a obiectului, dar și a gustului acestuia, precum și a orientărilor personale. Adesea, provocativitatea recurge la o critică combativă a unor noţiuni comun acceptate. Ea ne arăta că ceea ce luăm drept sigur este, de fapt, o construcţie istorică, o concepţie prefabricată, un mit social, o anume teorie care a ajuns să ne pară atât de firească, încât n-o mai percepem ca atare. La drept vorbind, provocativitatea își justifică pretenţia de a produce schimbări progresive nu doar în artă (oferă șansa unor noi interpretări, reînnoiri a limbajului etc.), ci și în societate. Ironizarea unor fenomene care apar în societate contribuie la eliminarea răului. În consecinţă, provocativitatea este unul dintre mecanismele cele mai vechi, pe care le-a elaborat cultura, pentru a rezolva cele mai complexe probleme de guvernare a dezvoltării persoanei umane și a managementului societăţii.

Evidenţiem următoarele funcţii pozitive ale provocativităţii: 1) permite conturarea mai evidentă a hotarelor artei, lărgind cadrul permisibilităţii și sporind gradul de toleranţă în societate; 2) sparge tabuurile, de la cele sexuale la cele sociale; 3) contribuie la schimbarea paradigmei artistice; 4) distruge stereotipurile; 5) schimbă radical concepţiile, mijloacele artistice, procedeele, modelele de organizare a procesului artistic; 6) condiţionează apariţia esteticilor radicale; 7) înfăptuiește reforme artistice și sociale.

Provocativitatea apare acolo unde se regăsesc, cel puţin, următoarele elemente de definiţie:*Get out of the comfort zone!;comunicare provocativă ca modalitate a discursului conflictual;violentarea esteticului și riscul;șocarea spectatorului; scandal și epatare; apel la modele de comportament și emoţii de bază; cruzime; vizibilitate fiziologică.*

Actul provocativ nu poate fi unul delicat faţă de spectator. Artiștii simt nevoia să-l scoată pe spectator din starea de confort și a percepţiilor obișnuite, „…să-l facă să acţioneze, să înfăptuiască un act curajos, capabil să zdruncine conștiinţa osificată de obișnuitul și inertul mers al lucrurilor" [1, p.189]. Se manifestă interesul pentru anomalii, marginalitate, cotidian, secundar, banal, obișnuit, experienţe autobiografice intime; accentul cade pe *cum se vede,*și nu pe *cum se simte.* Obiectul artei provocatoare sunt aspectele negative ale comunicării umane, exprimate de către artist-actor ca o demonstraţie a ideilor de non-comunicare, anxietate, singurătate, nostalgie, lipsă de înţelegere, excelenţă, ameninţări, plictiseală etc.

Comunicarea conflictuală în actul provocativ ar trebui să fie considerată ca parte a existenţei conceptului mai larg – discursului conflictual, obiectivele căruia sunt în contradicţie cu orientarea pozitivă a comunicării. Specificul comunicării în cadrul discursului conflictual constă în faptul că el reflectă atitudinea emoţională negativă a comunicanţilor faţă de partener, de situaţie și de factorii ce l-au produs. Acest tip de discurs reflectă ciocnirea orientărilor de valoare și a intereselor părţilor implicate în conflict, caracterizându-se prin încălcarea, deseori flagrantă, a normelor de interacţiune și cooperare. Obiectivele discursului conflictual sunt unele anti-etichetă. Vectorul lor este opus direcţiei pozitive a comunicării și conduce la destabilizarea relaţiilor comunicanţilor. Astfel, comunicarea provocativă creează un spaţiu mai larg pentru apariţia unui conflict de relaţii, ce se manifestă la nivelul de „grup de actori – grup de spectatori" sau „actor– grup de spectatori", exprimat, verbal și fizic, prin diferite mijloace.

Actul provocativ nu-și mai are ca finalitate bucuria întâlnirii cu esteticul, cu frumosul, ci, dim-

potrivă, urmărește violentarea acestor categorii prin oribilităţi jenante, ostilităţi naturaliste și printr-un erotism agresiv. Teatrul provocativ se adresează, tot mai mult, unor spectatori cu nervii tari. Atât artistul cât și vizitatorul acestui tip de teatru trebuie să fie gata de oricare gen de risc și de faptul că universul său interior va fi răsturnat.

Neacceptarea (totală sau parţială) de către public a compusului provocativ intră în intenţia autorului. Observaţiile pe care le face Vovcearenko vis-à-vis de arta avangardistă sunt perfect aplicabile provocativităţii. Și anume: spectatorul filistin ce respinge provocativitatea este cel mai dorit pentru creator. Anume lui acesta îi adresează arta provocativă, care-și păstrează calităţile provocative exact atâta timp cât acestea nu sunt acceptate. Creatorul așteaptă reacţii tari, deoarece ele sunt indiciul performanţei. Iar, deoarece reacţiile negative, de regulă, sunt mai puternice decât cele pozitive, anume ele merită să fie luate în calcul [vezi: 2]. O astfel de artă, în opinia lui M. Șapir, „…are menirea să zguduie, să răscolească, să cheme o reacţie activă a publicului (cazul ideal – scandal). E de dorit ca reacţia să fie imediată, instantanee, eliminând percepţia lungă și centrată a formei estetice și a conţinutului" [citat din: 2, p. 25]. Prin diverse forme provocative artiștii acţionează asupra spectatorului în asemenea fel, încât să-i șocheze, dar și să le producă incomodităţi sau chiar dureri fizice. Spectacolele cu marca *Kama Ginkas* se definesc prin „…umorul și groaza împletite inextricabil. Rezultatul: un teatru foarte puternic, personal, care, în mod sigur, lovește spectatorul ca un pumn în stomac" [3, p. 7].

Scandalul, ca o consecinţă frecventă a aspiraţiilor inovatoare, se transformă în epatare – mărturie a poziţiei estetice radicale a artistului. Dacă procesul căutării *noutăţii in artă* implică, adesea, un scandal, atunci căutarea scandalului, deseori, implică noi descoperiri artistice. Aceasta este logica antinomie, ce a dat naștere avangardei și a actualizat principala problemă a avangardei – problema inovaţiei. Istoria oferă cu generozitate exemple de scandaluri care au condus la schimbarea paradigmei estetice. Marele provocator Richard Schechner, concentrat asupra *diversităţii potenţiale*, a explorat cu al său *The Performance Group* cele mai radicale metode teatrale pe care le-a putut produce (multi-focus, participarea publicului, punerea în scenă ambientală etc.), bulversând opinia publică și testând limitele permisibilităţii. Scandaloasa experienţă de reinterpretare a clasicii cu *Dionysus in 69* (*Bacantele* lui Euripide) a fost atacată pentru că a „violat" materialul. Dar anume ea a deschis un drum absolut nou în căutările teatrale. Regizorul italian de marcă provocativă Romeo Castellucci este absolut convins că, pentru schimbarea conștiinţei, e nevoie anume de scandal. Poticnindu-se de piatră[2], susţine Castellucci, și omul, și procesul creativ sunt nevoiţi să-și schimbe mersul. Istoria artelor este o istorie a scandalurilor, cauzate de faptul că publicul nu acceptă oferta nouă.

În momentul în care apar situaţii de frustrări puternice, omul răspunde la ele prin emoţii de bază *(aflate cândva în vizorul lui Carl G. Jung).* Mai spre zilele noastre, de conceptul emoţiilor de bază s-a ocupat L.Stewart. În articolul *Emoţiile de bază și emoţiile familiale complexe* (1992), savantul scoate în evidenţă 4 emoţii arhetipale negative ale Eu-lui /SELF (groaza, deznădejdea, furia, dezgustul) și 3 parametri suplimentari. Doi din ei „afectează libidoul" (bucuria, interesul) și al treilea „afectează reorientarea" (frica). În această lucrare, L.Stuart a creat o matrice de pasiuni de bază, în care fiecare pasiune arhetipală primară se corelează cu o metaforă, un tip existenţial al situaţiei. El indică tipul de acţiune, remediul cultural simbolic pe care cultura umană l-a format pentru a depăși efectele negative. Emoţiile de bază alimentează din plin actul provocativ. Spre exemplificare: în rezultatul *experienţei de reîncarnare* a regizorului A. Zholdak[3] pe textul și elementele de subiect ale piesei cehoviene *Trei surori*, sentimentul extrem al melancoliei surorilor (cum ni-l amintim din celebrul spectacol al *Teatrului de Artă*) s-a preschimbat în sentimentul de frică, rezultat al violenţei. Iar Romeo Castellucci, prin arta sa, încearcă să provoace două emoţii-cheie care, potrivit lui Aristotel,ţin de tragedie: compasiunea și frica. Ele formează, în viziunea regizorului italian, esenţa structurii artei. Atunci „…când unei persoane îi este frică și plânge, ea ca și cum privește spectacolul și, în același timp, se arată pe sine spectacolului.

2 Romeo Castellucci ne amintește că, iniţial, cuvântul *scandal* însemna în greacă *piatradin drum*.

3 Spectacolul *Pe de cealaltă parte a cortinei*, Teatrul *Aleksandrinka*, Petersburg.

Spaima este una dintre principalele emoţii umane. Pentru mine, cel mai important lucru în artă este ceea ce mă sperie" [4]. Cartea ce reunește textele lui Thomas Ostermeier, un alt provocator de calibru al timpului nostru, deloc întâmplător poartă titlul *Teatrul și frica*.

Drept fundament al teatrului provocativ servește *Teatrul cruzimii* pe care Antoniu Artaud îl teoretizează în cartea sa *Teatrul și dublul său*. Mișcarea teatrală a secolelor XX-XXI (în mare măsură una a experienţelor-limita), se aseamănă cu o procesiune ritualică a regizorilor spre templul cruzimii lui Artaud. În avangarda acestui tip de practici mult timp s-a aflat Peter Brook. Cartea sa *Spaţiul gol* și spectacolul *Marat/Sade* au fost ofrande aduse celui pe care lumea teatrală l-a zeificat. Experienţa lui Brook a inspirat mai mulţi creatori, printre care Andrei Șerban. Harold Clurman afirma că *Trilogia* (proiectul Teatrului *La MaMa* din New York) era *o culme coerentă a teoriilor disparate ale lui Artaud* [5, p. 45]. /…/ Trilogia *poate fi și produsul curentului de frondă culturală, pentru că întruchipa noţiunea prin care era perceput teatrul propus de Artaud, cu strigăte, imagini, sunete, violenţă, sex, cu participarea publicului aflat în centrul spaţiului de joc, cu evenimente, desfășurându-se în jurul lui (cum era în* Troienele*) în contextul mișcărilor politice, sociale și culturale ale anilor '60.* Dinamita provocativă a creativităţii șerbaniene a explodat din nou, când *Trilogia* a fost montată la *Teatrul Naţional* din București, cu sonoritatea ecoului revoluţiei din 1989 și a produs o schimbare majoră în istoria teatrului românesc. Montând apoi la *Teatrul Naţional* din Cluj-Napoca spectacolul, la limita suportabilului *Purificare* de Sarah Kane[4], Șerban declară că nu face decât să revină la munca făcută cu tragedia greacă. Scenele năvalnice de cruzime vin chiar din scriitura autoarei. Regizorul simte în ea o forţă atât de sălbatică în cât aceasta *devine poezie și metafizică. Găsesc*, zice el, *în piesele ei o sinceritate, un adevăr, o onestitate a scriiturii care sunt șocante, care deranjează – sunt inacceptabile de convenţie –și care intră în adâncurile profunde ale subconștientului, devenind misterioase* [6].

Provocativitatea se caracterizează, de asemenea, prin vizibilitate fiziologică (teatrul provocativ folosește materiale specifice, inclusiv cele din care suntem compuși: sânge, salivă, oase, praf de oase etc.), cruzime, utilizarea simbolicii religioase (deseori, ajungând la insultarea simţului religios al publicului). Întreaga *Rasa estetică* a lui Richard Schechner se centrează pe legătura savoarei cu performance-ul, pe *acel „unde" al gustului, digestiei și excreţiei. Performance-ul desfășurat de bot-stomac-intestine reprezintă un proces de încercare-gustare muscular, celular și neurologic interconectat și continuu, care separă hrana de deșeuri, distribuie hrana în corp și elimină deșeurile. Circuitul bot-stomac-intestine este locul intimităţii, în care se transmit substanţele corpului, se amestecă interiorul cu exteriorul, experienţele emoţionale și senzaţiile subliminale, intuiţia (gut feelings). O masă bună într-o companie agreabilă este o plăcere; tot așa preludiul când faci dragoste; la fel o defecare bună* [7, p.225]. Fiziologie este cuvântul-cheie pentru Kama Ginkas. El urmărește ceea ce provoacă un răspuns fiziologic în noi. *Nu e ceva intelectual sau psihologic. E fiziologie. E dincolo de voinţa noastră. Dacă cineva îţi bagă mâna în foc, o să urli. Nu contează ce crezi intelectual în acel moment. Chiar dacă nu îţi tragi mâna înapoi, carnea va începe să se bășice pentru că aceasta e reacţia fiziologică. Nu spiritul, nu intelectul sau psihologia mea. Ci fiziologia* [3, p.28].

Nu sunt o raritate cazurile, când rezultatele artistice atestă faptul că actul provocativ întrunește toate trăsăturile definitorii expuse mai sus și nu doar una/unele din ele. Dorim, însă, să afirmăm în concluzie că,până și în cele mai radicale manifestări, cu rare excepţii, practicile artistice provocative îndeplinesc o funcţie acmeologică, prin intermediul cărora se realizează schimbări prosociale și sunt stimulate procese socio-psihologice pozitive. În pofida imaginilor terifiante, cadrului sinistru și a formelor agresive explorate de creatorii din această zonă spirituală, provocativitatea artistică contemporană este percepută ca o caracteristică benefică.

Referinţe bibliografice

1. КРИВЦОВА, Ю.В. Концепт перформанса: действие, действенность и действительность современного искусства. В: *Ярославский педагогический вестник*. 2009, № 4(61), с. 188-191.

4 Dramaturgul britanic Sarah Kane a stârnit în lume un imens scandal, atât prin realitatea artistică a pieselor sale, invadată de canibalism, droguri, viol, cât și prin atrocitatea limbajului.

2. ВОВЧАРЕНКО, И. К. Эпатаж как эстетическая категория авангарда. В: *Вестник ВГУ*. 2010, №2, с. 25-29.
3. GINKAS, K., FREEDMAN, J. *Teatrul provocator*: *Kama Ginkas regizează*. Bucureşti: UNITER, Colecţia FNT, 2008.
4. ЗЕРКАЛЕВА, А. *Плакать в театре – настоящее наслаждение*. Интервью режиссера-авангардиста Ромео Кастеллуччи *Медузе* [online]. 11 декабря 2014 [citat 29.12.2015]. Disponibil: https://meduza.io/feature/2014/12/11/plakat-v-teatre-nastoyaschee-naslazhdenie.
5. MENTA, Ed. *Andrei Şerban. Lumea magică din spatele cortinei*. Bucureşti: UNITEXT, 1999.
6. Andrei Şerban montează un spectacol şocant. In: *România liberă* [online]. 18 august 2006 [accesat 06.09.2017]. Disponibil: http://romanialibera.ro/cultura/arte/andrei-serban-monteaza-un-spectacol-socant--47469.
7. SCHECHNER, R. *Performance – introducere şi teorie*. Bucureşti: UNITEXT, 2009.

METAMORFOZELE BASMULUI CRENGIAN DIN PERSPPECTIVA TEATRULUI DE PĂPUȘI

METAMORPHOSES OF I.CREANGA`S TALES FROM THE PERSPECTIVE OF THE PUPPET THEATRE

VIOLETA TIPA,
conferenţiar cercetător, doctor în studiul artelor,
Institutul Patrimoniului Cultural, Academia de Ştiinţe a Moldovei

CZU 792.97(478)

Opera lui Ion Creangă a fost și rămâne a fi un izvor inepuizabil de inspirație pentru artiștii din sfera artelor audiovizuale. Întreaga sa creație, de la Amintirile din copilărie până la poveștile cu mult tâlc, formează o lume specifică, cu eroi organic angajați în marele Theatrum mundi. În republica noastră, pentru prima data, opera lui Creangă a văzut lumina rampei în 1957, cu Harap Alb, montat de Constantin Ilinschi la Teatrul Licurici. Apoi au urmat înscenările poveștilor Ivan Turbincă (1972, I. Stihi), Dănilă Prepeleac (1983, Gh. Urschi), Punguța cu doi bani (1986, L. Cibotaru), Capra cu trei iezi (1993, V. Hariton), Fata babei și fata moșneagului (2007, T. Jucov). Dar cel mai reușit spectacol este considerat Harap Alb (1978), în dramatizarea și scenografia lui Ion Puiu, regia Titus Jucov. Spectacol Ivan Turbincă (1989), după povestea omonimă a lui Creangă, a stat la baza formării noului Teatru de Păpuși Guguță. În spectacolele de păpuși descoperim o lume aparte a operei lui Ion Creangă. Și dacă, din perspectiva literară, opera crengiană a fost și continuă să fie studiată din diverse puncte de vedere, atunci dimensiunea teatrală a creației marelui povestitor este un teren mai puțin analizat.
***Cuvinte-cheie**: Ion Creangă, teatru de păpuși, poveste, spectacol, Teatrul de Păpuși Licurici, Teatrul de Păpuși Guguță*

Ion Creangă's work has been and remains an inexhaustible source of inspiration for artists in the field of audiovisual arts. His entire creation from Childhood Memories to more meaningful stories form a specific world full of heroes involved in the great Theatrum mundi. In our Republic, Creangă's works saw the limelight in 1957 for the first time with the story Harap Alb, staged by Constantin Ilinschi at the Licurici Theatre. Then, there were the stories Ivan Turbinca (staged in 1972 by I. Stihi), Dănilă Prepeleac (1983, Gh. Urschi), The Purse with Two Pence (1986, L. Cibotaru), The Old Man's Daughter and the Old Women's Daughter (2007, T. Zhukov). But the most successful show is considered Harap Alb (1978), stage version and scenography by Ion Puiu, directed by Titus Zhukov. The show Ivan Turbinca (1989) based on Ion Creangă's story of the same name, was at thebasis of the formation of the new puppet theater Guguță. In puppet shows, we discover a special world of Ion Creangă's work. And if from a literary perspective Creanga's work has been and continues to be studied from different points of view, then the theatrical dimension is a less analyzed field.
***Keywords:** Ion Creanga, puppet theatre, tale, show, the Licurici Puppet Theatre, the Guguță Puppet Theatre*

Opera lui Ion Creangă a fost și rămâne a fi un izvor inepuizabil de inspirație pentru artiștii din sfera artelor audiovizuale. Întreaga sa creație de la *Amintirile din copilărie* până la poveștile cu mult tâlc formează o lume specifică cu eroi organic angajați în marele *Theatrum mundi*. Despre darul crengian de a teatraliza întâmplări și povești scriu majoritatea cercetătorilor operei lui, începând cu francezul Jean Boutiere și continuând cu pleiada criticilor din spațiul românesc George Călinescu, Nicolae Ma-

nolescu, Tudor Vianu, Zoe Dumitrescu-Bușulenga și mulţi alţii. Criticul literar Constantin Trandafir percepe în creaţia lui Creangă o „...metaforă a lumii ca teatru și a lumii ca joc ce solicită existenţa unei „scene", pe care actorii-jucători să-și exercite numerele" [1, p. 79]. Și această „scenă" pentru „marele spectacol al lumii" se extinde din opera scriitorului în artele audiovizuale. Aceste formule noi de existenţă a creaţiilor literare în secolul XXI pretind să-și impună superioritatea. Or, după cum observă și Cornel Regman, opera lui Creangă se cere „…raportată la alte universuri artistice, chiar dacă mai modeste prin proporţii și imperfecte..." [2, p. 17].

Arta teatrală (teatrul de dramă și cel de animaţie) a explorat și continuă să valorifice creaţia irepetabilului povestitor, dând naștere la zeci și zeci de spectacole. Cele mai moderne interpretări scenice la ora actuală se consideră montările lui Alexandru Dabija – *OO!* și *O... ladă* la Teatrul Tineretului din Piatra Neamţ și anunţate ca niște creaţii colective după textul lui Ion Creangă. La fel, poveștile sfătosului bunic din Humulești sunt cap de afiș pentru teatrele de păpuși din întreg spaţiul românesc. Specificul teatrului de păpuși, ca arta cea mai simbolică și metaforică, permite o bogată paletă de imagini și jocuri, pretate limbajului alegorico-metaforic creangian. Fiecare regizor consideră o datorie, dar și o onoare de a se apropia de opera marelui humuleștean prin prisma viziunilor sale artistice.

Astfel, și în teatrele de păpuși apar dramatizări curajoase, precum *Punguța cu doi bani,* în viziunea regizorului Gabriel Apostol (scenografie, costume Marian Sandu) de la Teatrul de Păpuși *Prichindel* din Alba Iulia sau spectacolul *Fata babei și fata moșneagului* – o sinteză a jocului actoricesc, păpuși și proiecţiile digitale, dirijate de Daniel Stanciu (scenografie Daniela Drăgulescu) de la Teatrul de Păpuși *Ţăndărică* din București și altele.

Pentru aceste spectacole, opera crengiană a devenit un izvor de inspiraţie. Anume pentru păpușari lumea lui Creangă prezintă interes din mai multe puncte de vedere. Ea este deosebit de teatrală, fapt apreciat de mai mulţi critici, pe de o parte, bazată pe dialog, pe de altă parte, pe descrierile vii și spectaculoase atât a personajelor cât și a situaţiilor. Spectacolele *Punguța cu doi bani* și *Fata babei și fata moșneagului* au demonstrat că frumuseţea și complexitatea textului crengian în integritatea sa deplină e dificil de a fi redat în alte dimensiuni spaţio-temporale (fie teatru, fie film) fără unele pierderi mai mult sau mai puţin substanţiale, dar cu mai multe câștiguri, graţie potenţialului artistic al limbajului teatral. Lumea poveștilor conţine chipuri de personaje atât reale cât și fantastice, care rămâne a fi o prioritate a teatrului de animaţie și a celui de păpuși.

Se știe că vestitul povestitor posedă un limbaj captivant în descrierea personajelor și a aventurilor din copilărie, a poveștilor și povestirilor sale, dar toate acestea necesită o riguroasă adaptare scenică, ţinând cont de estetica teatrului de păpuși, chiar dacă dramaturgia lor e bazată în mare parte pe dialog, fiind un moment semnificativ pentru punerea în scenă. Poveștile își au farmecul în cuvântul rostit și anume în umorul fin al lui Creangă, în bogăţia de expresii, proverbe și vorbe de duh extrase din înţelepciunea populară. Creangă ne prezintă și o lume transcodată în simboluri care devin atractive pentru regizori, dar dificilă în găsirea echivalentului teatral. Peste aproape un secol după publicare, poveștile au ajuns să fie montate cu succes atât în teatrele dramatice cât și în cele de păpuși, completând repertoriul cu spectacole naţionale.

Opera lui Ion Creangă n-a lipsit nici din teatrele din republica noastră. Pe parcursul anilor s-a regăsit și în repertoriul Teatrului Academic muzical-dramatic A.S. Pușkin din Chișinău prin spectacolele: *Soacra cu trei nurori*, *Amintiri*...(pe baza *Amintirilor din copilărie* și a scrisorilor lui Ion Creangă. Regizorul Valeriu Cupcea, în calitate de autor, compune o piesă despre marele humuleștean și Vitalie Rusu (regie), împreună cu Anatolie Șubin (scenografie) și Eugeniu Doga (muzică), premiera în februarie 1977), *Amu cică era odată...* (după *Povestea lui Harap Alb*, montată în 1979 de Andrei Băleanu, dramatizarea făcută împreună cu Ion Puiu) [3, p. 213].

Dar, pentru prima dată textul crengian a răsunat pe scena Teatrului *Licurici* în 1956, în spectacolul *Harap Alb*, montat de Constantin Ilinschi, scenografie S. Cervinschi, muzica Zlata Tcaci. În viziunea criticii timpului: „N-a fost o reușită, spectacolul rămânând în repertoriu numai doi ani. Minunatul

material literar în întruchiparea scenică părea palid şi primitiv. Unilateralitatea soluţionării coliziilor dramatice şi „naturalismul" păpuşilor nu au permis să se exprime întreaga profunzime a ideii autorului" [4, p. 29].

Următoarea apelare la poveştile lui Creangă a fost în 1972, când Ilarion Stihi a dramatizat şi a regizat povestea *Ivan Turbincă,* avându-l în calitate de asistent pe Victor Ştefaniuc. Scenografia şi chipul păpuşilor extraordinar de bine gândite şi inspirate din realitate le semnează Lică Sainciuc, secundat de noi pictori veniţii în teatru, Galina şi Victor Cantor, care au creat afişul şi caietul-program. Spectacolul s-a bucurat de succes la public, fiind jucat foarte mult timp, fiind tradus şi în limba rusă.

Un succes al teatrului a devenit noua interpretare a *Poveştii lui Harap Alb* (1978), în viziunea dramatică a lui Ion Puiu, care realizează şi scenografia. Tot în acea perioadă Ion Puiu lucrează împreună cu Andrei Băleanu la varianta lui *Harap Alb,* în versiunea teatrului dramatic, premiera căreia a avut loc în ianuarie 1979. Noua lectură a poveştii la *Licurici,* în viziunea regizorului Titus Jucov, care „… împreună cu actorii a reuşit să evidenţieze semnificaţiile poveştii. Actorii nu lucrează ca într-un obişnuit spectacol de păpuşi. Interpreţii rolurilor principale ies în faţa paravanului... cu măştile în mâini. Iar Harap Alb (actorul Vasile Rusu) joacă rolul fără mască, cu faţa descoperită" [4, p. 29].

Astfel, spectacolul *Harap Alb* a devenit un eveniment în viaţa culturală a republicii, apreciat înalt de critica de specialitate, dar şi de spectatorii de diferite vârste. Spectacolul a trezit un viu interes şi în rândurile oamenilor de artă şi cultură care, fiind plăcut surprinşi de posibilităţile teatrului de păpuşi, s-au exprimat trăirile în urma vizionării. Însuşi decanul criticii autohtone Leonid Cemortan, vine cu aprecieri: „Realizând spectacolul în spiritul şi inspirându-se de formele teatrului popular – păpuşi, actori cu măşti şi actori fără măşti – Titus Jucov a reuşit să creeze o reprezentaţie cu adevărat sărbătorească, în care muzica asociativă se îmbină cu jocul plin de însufleţire al actorilor, generând o creaţie scenică captivantă, impresionantă, plină de semnificaţii etice. Succesul spectacolului a fost, în mare parte, asigurat şi de distribuţia nimerită. Majoritatea interpreţilor au realizat roluri de performanţă. Din ansamblul actoricesc se evidenţiază, mai ales, Ion Popescu care, evoluând în câteva roluri (Povestitorul, Craiul Verde, Craiul Albastru şi Negru Vodă), reuşeşte să creeze chipuri impresionante, bine individualizate. [...] Se remarcă, de asemenea şi Victor Ştefaniuc, actor, care a ştiut să creeze un chip expresiv al Spânului, om rău şi viclean, care tinde să ajungă, prin vicleşug şi minciună, la cârma împărăţiei Craiului Verde, înălţându-se pe sine şi înjosindu-i pe alţii. Se întipăresc în memoria spectatorului şi personajele plăzmuite de Vasile Rusu (Harap Alb) şi Nina Clichici (fiica lui Negru Vodă), precum şi muzica, deosebit de sugestivă, a compozitorului Ion Macovei" [5, p. 59-60].

Autorii apelează la arta populară şi la tradiţii: „În marea împărăţie a lui Negru-Vodă un moment foarte spectaculos sunt măştile populare Setilă, Flămânzilă, Gerilă şi Ochilă, care fac nevăzute feţele actorilor Maria Cotoman, Vasile Tofan, Vasile Mocanu şi Tudor Macovenco. Acest cvartet aduce pe scena Licuriciului alaiul teatrului ţărănesc cu măşti, cunoscut în drama populară moldovenească şi nevalorificat, din păcate, pe scena teatrului moldovenesc contemporan"[6]. Spre regret, spectacolul care a dus arta teatrului de păpuşi moldovenesc la un alt nivel estetico-artistic n-a avut o viaţă lungă. Foarte repede dispare din repertoriul teatrului.

Peste aproape un deceniu, Gheorghe Urschi vine cu versiunea scenică proprie a poveştii *Dănilă Prepeleac,* pe care o montează în 1983 împreună cu scenograful Vladimir Cantor şi compozitorul Valentin Dânga. Spectacolul este aproape că trecut cu vederea de critica timpului, care nu reacţionează la apariţia lui Creangă pe scena *Licuriciului*. În 1986, Gh. Urschi, în tandem cu T. Jucov, pregătesc adaptarea scenică pentru povestea *Punguţa cu doi bani*, regia Leonid Cibotaru, scenografia Sergiu Plămădeală, muzica Valentin Dânga, versuri de V. Poltaveţ, maestru de balet A. Bihman.

La începutul anilor 90, la *Licurici* este invitat regizorul V. Hariton, din Constanţa (România), care montează spectacolul *Capra cu trei iezi,* după propria dramatizare (scenografie Angela Josanu, muzică Ilie Văluţă). Toate componentele spectacolului au demonstrat că, şi această poveste ca şi toată opera lui Creangă, este inepuizabilă în noi semnificaţii, în noi idei şi interpretări.

În noul secol, Titus Jucov revine iarăși la opera lui Creangă. Dedata aceasta, în vizorul regizorului este povestea *Fata babei și fata moșneagului* (2007), după adaptarea scenică a regizorului român Constantin Brehnescu de la Teatrul *Luceafărul* din Iași, scenografie Angela Josanu, muzica Liviu Ştirbu, versuri Ianoş Ţurcanu, coregrafie V. Donţov (Moscova). În anul când se sărbătoresc 180 de ani de la nașterea scriitorului, Teatrul *Licurici* propune o versiune modernă a poveștii *Capra cu trei iezi,*în dramatizarea lui Victor Ignat, regia Vitalie Jacotă, scenografie Vladimir Cantor, păpuși Galina Molotov, coregrafie Olimp Goncear și muzica Liviu Ştirbu. Această variantă s-a bucurat de succes printre tinerii spectatori, grație limbajului modernizat, ritmurilor muzicale mai puţin obișnuite pentru un spectacol crengian,

Pentru Teatrul Municipal de Păpuși *Guguță* opera clasicului literaturii noastre a marcat destinul teatrului, fiind primul pas spre formarea unui teatru de păpuși cu specific naţional. Astfel, debutul în cadrul Teatrului-studio *Guguța* de pe lângă Uniunea Teatrală este spectacolul *Ivan Turbincă* (1989, apelând la cei mai puternici colegi de breaslă – Ion Popescu, Vasile Rusu, Vasile Mocanu). La realizare și-au dat concursul Galina Molotov, cu o scenografie ingenioasă, compozitorul Eugen Doga, cu partitura sa muzicală, ca întotdeauna, la nivel, decodând cu mare finețe nuanțele poveștii și intenţiile regizorale. Spectacolul *Ivan Turbincă,* după povestea omonimă a lui Ion Creangă, a fost de un bun augur.

După filmul *Se caută un paznic* al regizorului Gheorghe Vodă, fiecare spectator și-a creat un Turbincă al său, dar acest spectacol ne-a făcut să medităm asupra faptului că Ivan Turbincă mai poate fi și altfel…

Victor Ştefaniuc, intenţionând să creeze un spectacol deosebit de cele de la *Licurici*, va veni cu o viziune originală. Căutările în domeniul limbajului teatral au reieșit din conceptul ideatic al poveștii și s-au axat pe formule de prezentare a celor două universuri în planuri diferite. „Pe lângă păpușile *biba-bo*, care reprezintă dracii și iadul, îl avem pe Ivan Turbincă, boierul, slugile, Dumnezeu și Sf. Petru, care au coborât pe pământ – toţi joacă pe viu cu măști sarcastice și expresive. Păpușile mici la paravan dansează, aleargă, zboară, iar actorii pe viu manifestă posibilităţile plastice pe toată avanscena, planul doi și trei" – comenta regizorul opţiunile sale în procesul montării spectacolului.

Această lucrare a fost prima care a stabilit punţi de colaborare și creaţie cu teatrele din România. Spectacolul *Ivan Turbincă* s-a jucat în faţa spectatorilor din partea dreaptă a Prutului, de unde vin aprecieri înalte: „Păstrând, în mare parte, firul povestirii, ca și dialogurile ilustrului povestitor, artistul emerit Victor Ştefaniuc a gândit o reprezentaţie vie, captivantă cu multe conotaţii. Delimitarea dintre Rai și Iad, bunăoară, nu se face doar prin ceea ce se întâmpla în interior, dincolo de porţi, ci și prin tăbliţele indicatoare. E suficient să amintim ca Raiul e scris cu litere latine și că Iadul e oferit vederii cu litere slavone, pentru a ne da seama cine reprezintă Paradisul și cine Infernul într-o ţară în care Ivan nu s-a mulţumit să fie doar ostaș. Asumându-și, alături de regie, și rolul lui Ivan Turbincă, distinsul artist a izbutit să ţină în frâu iţele spectacolului, creionând un personaj când hâtru, când șugubăţ, când blând și bun la suflet, când răzbunător, mai ales în conflict cu Scaraoţchi și Vidma cea nesătulă" [7]. Așa, în memoria spectatorului din întreg spaţiul românesc a rămas un Ivan Turbincă născut din durerea și năzuinţele artiștilor basarabeni.

După spectacolul *Ivan Turbincă* al Teatrului-studio, V. Ştefaniuc va continua să monteze după poveștile lui Creangă, dar de acum în cadrul Teatrului Municipal de Păpuși *Guguță*, înființat în 1992. „E mare ispita de a încredinţa păpușilor să depene, fiecare cum se pricepe, poveștile sfătosului humuleștean. Pe de o parte, galeria personajelor îţi oferă vaste posibilităţi de întruchipare scenica, peripeţii și replici, comunicarea degajată cu sala. Pe de alta, însă, cu cât e mai cunoscut eroul cu atât mai dificil devine contactul cu micul spectator, predispus, exact ca și vârstnicii, să-și formeze calapoade și clișee. Fără doar și poate, Victor Ştefaniuc, fondatorul și neobositul animator al Teatrului Guguţă, își dădea seama prea bine de toate acestea atunci când a debutat cu Ivan Turbincă. Căutând de fiecare dată câte un nou procedeu de montare, a prezentat, pe rând, mai toate poveștile"[8].

Timp de un sfert de secol pe scena Teatrului *Guguţă* și-au găsit întruchipare și alte povești ale marelui povestitor, precum *Prostia omenească* (regia Ion Popescu) și *Povestea porcului* (1996, regia

Victor Ștefaniuc), *Fapta bună mult adună* (2012, regia G. Lungu), *Cică a fost o dată...* (2013, regia G. Lungu), un spectacol de Revelion. Povestea *Fata babei și fata moșneagului* a cunoscut chiar două interpretări: cea din 1993, în regia lui Al. Melniciuc, și *Cine-i rea și cine-i bună* (2004), în regia Victoriei Ștefaniuc. Spectacolul lui Al. Melniciuc propune o variantă maramureșeană a cunoscutei povești, care diferă de povestea tradiţională. Cele două fete mai trec şi alte încercări în drumul lor de iniţiere – cel pe la moara dracilor, de unde fata moșului revine cu îmbrăcăminte frumoasă și cu mire. Spectacolul Victoriei Ștefaniuc *Cine-i rea și cine-i bună* este o reproducere a poveștii crengiene, un spectacol mic de proporţii, în stilul teatrului unui singur actor, jucat de actriţa Liliana Răţoi. Se deosebește și prin stilul păpușilor care derivă din formele geometrice.

Teatrul *Guguţă*, la fel, marchează anul lui Creangă printr-o premiera absolută, cea a spectacolului *Harap Alb,* în viziunea artistică a lui Toma Hogea, de la Teatrul *Luceafărul* din Iași. Formula pe care a pornit regizorul român este una complexă, care valorifică la același nivel actorul în plan viu, păpușa, teatrul de umbre și desigur, proiecţiile video, care întregesc scenografia, dar și mesajul spectacolului. Apelarea autorului la sorgintele populare ne demonstrează, în primul rând, scena de la început ce prezintă o șezătoare, cu toate elementele sale tradiţionale, precum și scenografia (Silvia Brovicenco), muzica (Ilie Văluţă), coregrafia (Snejana Apostol).

Lumea poveștilor lui Creangă e atât de complexă și inepuizabilă, încât poate fi valorificată la nesfârșit. Fiecare dintre cele 13 povești ale scriitorului prezintă un univers plin de simboluri și semnificaţii. Cele mai numeroase interpretări ale poveștilor crengiene le găsim în teatrul de păpuși, unde limbajul simbolico-metaforic al păpușii se pretează adecvat demersului artistic. Și dacă, din perspectiva literară, opera crengiană a fost și continuă să fie studiată din diverse puncte de vedere, atunci viziunea audiovizuală asupra creaţiei marelui povestitor este un teren mai puţin cercetat, fapt ce ne dovedesc numărul modest al cronicilor și recenziilor la aceste spectacole. În acest context, devine semnificativă ediţia *Ion Creangă în luminile rampei* (Teatrul *Luceafărul*, Iași), coordonată de Oltiţa Cântec și Ioan Holban, care scoate în prim-plan creaţia lui Creangă pe scena Teatrului *Luceafărul* din Iași. Antologia este în viziunea lui Ioan Holban „...o (re)confirmare a structurii dramatice din textele lui Creangă" [9], recitite și interpretate de către Constantin Brehnescu, Ștefan Oprea, Constantin Paiu și Ioan Agachi.

Lumea poveștilor lui Ion Creangă a fost și rămâne o piatră de încercare pentru creatorii de opere audiovizuale. Dramatizarea poveștilor cere o deosebită virtuozitate și profesionalism, pentru a nu cădea într-un populism și a devaloriza universul mito-folcloric al scriitorului, de care trebuie să se apropie cu multă atenţie și cunoștinţe în cauză. E de dorit să avem opera lui Creangă și în varianta teatrului de animaţie/păpuși, dar realizat cu multă grijă.... De cele mai multe ori, textul dramatic este trecut pe scenă simplist, urmărind linia subiectului, fără a codifica și decodifica mesajul prin limbajul simbolico-metaforic al teatrului de păpuși. În ultimul timp, regizorii merg mai mult pe făgașul interpretărilor, textul crengian fiind un izvor de inspiraţie. În acest context, se impun viziunile regizorale, care își propun să rezolve prezenţa pe scenă a universului poveștilor crengiene prin modalităţi de expresie inedite.

Referinţe bibliografice

1. TRANDAFIR, C. *Ion Creangă – spectacolul lumii*. Galaţi: Porto-Franco, 1996.
2. REGMAN, C. *Ion Creangă o biografie a operei*. București: Editura Demiurg, 1995.
3. CEMORTAN, L. *Prietenul nostru teatrul.* Chișinău: Literatura Artistică, 1995.
4. CINCILEI, Gh. Teatrul Licurici între explorări și realizări. In: *O poveste a poveștilor*: Teatrul Republican de Păpuși Licurici la 50 de ani. Chișinău: Editura Virginia, 1995.
5. CEMORTAN, L. Teatrul Licurici și dramaturgia moldovenească. In: *Jocul păpușarilor*: La 50 de ani de la fondarea Teatrului Republican de Păpuși Licurici. Chișinău: Editura Virginia, 1995.
6. ȘVITCHI, I. Harap Alb la Licurici. In: *Literatura și Arta*. 1979, 13 apr.
7. GALBEN, C. Superba lecţie de actorie. In: *Literatura și Arta*.1990, 14 iun.
8. GROMOV, A. Crengiana la Guguță. In: *Timpul*.1995, 10 mart.
9. *Ion Creangă în luminile rampei*. Coord. Oltița Cântec și Ioan Holban. Iași: Editura Timpul, 2015.

PERFORMANCE PROVOCATIV, TEATRU PROVOCATIV: INTERACŢIUNE ESTETICĂ

PROVOCATIVE PERFORMANCE, PROVOCATIVE THEATER: AESTHETIC INTERACTION

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

CZU 792.01

Autorul articolului își îndreaptă privirea spre terenul nestudiat al teatrologiei și anume: spre interacţiunea estetică dintre performance-ul provocativ și teatrul provocativ. Sunt elucidate coordonatele conceptuale ale performance-ului, plasate între astfel de curente artistice, precum: Acţionismul, Conceptualismul, Fluxus-ul, Happening-ul. Elementele de artă performativă s-au strecurat demult în teatru. Și nu este vorba doar de o co-prezenţă într-un act artistic, ci de o interferenţă. Performance-ul provocativ deposedează artele alternative de coduri distincte. Mai întâi în SUA, apoi în Europa, iar mai apoi în fostul lagăr socialist și pe ex-teritoriul URSS performance-ul cucerește teritoriul teatral. Procesul în cauză se accelerează din momentul în care teatrul dramatic începe să cedeze poziţiile autoritare în favoarea celui post-dramatic. Unele din punctele de suprapunere care uniformizează în arta contemporană performance-ul cu spectacolul sunt urmărite în: strategia idiotismului în practicile provocative; ready-made; corporalitatea; picturalul.

Cuvinte-cheie: *Performance (clasic, neobaroc, provocativ), Conceptualism, Fluxus, Acţionism, limbaj împrumutat, interacţiune estetică, erou misionar, strategie a idiotismului*

The author directs her attention to an yet-understudied area of theatre science, namely the aesthetic interaction between the provocative performance and the provocative theatre. The article sheds light on the conceptual coordinates of the performance placed among such artistic trends as Actionism, Conceptualism, Fluxus and Happening. Elements of performing arts infiltrated into the theatre long ago. And it is not just a co-occurrence within an artistic act, but an interference indeed. The provocative performance dispossesses the alternative arts of their distinct codes. First in the USA, then in Europe and eventually in the former Socialist Camp and the territory of the ex-USSR, the performance conquered the theatrical territory. This process has been accelerating since the dramatic theatre began to yield its positions to the post-dramatic one. Some of the overlapping points, which unite the performance with the spectacle in contemporary art, are followed in: the strategy of idiocy in provocative practices; the ready made; the corporeality; the pictorial.

Keywords: *Performance (classic, neo-baroque, provocative), Conceptualism, Fluxus, Actionism, borrowed language, aesthetic interaction, messianic hero, strategy of idiocy*

Prin termenul *performance provocativ*[1] este definit fenomenul anilor 90 în Rusia, deoarece *provocativitatea a devenit acea osie pe care se ţin acţiunile* acestui gen de performance [1]. Însă,merită de accentuat că oricare performance (clasic, existenţial, postmodernist, acţionist) și oricare formă alternativă (Happening, Instalaţii, Video-Art) conţin în sine *provocativitate șocantă* [2]. Evident, *performance-ul provocativ*, supranumit *performance-ul neobarocului postmodernist*, este substanţa provocativă pură și concentrată.

Performance-ul reprezintă un sistem flexibil de coordonate a poziţionării: între alte arte, între artă și viaţă, între propriul corp și mediul înconjurător, între estetica ritului și metafizica vieţii de zi cu zi, între artă și alte domenii de activitate. Coordonatele conceptuale ale performance-ului sunt situate, în mod special, între astfel de curente artistice, precum Acţionismul, Conceptualismul, Fluxus-ul,

1 Performance provine din limba engleză, însemnând prezentare, acţiune. Performance-ul se specializează pe redarea trăirilor, stărilor, fenomenelor socio-psihologice, derivate din procesul comunicării umane. Locul actelor artistice integre și unitare le ocupă în performance acţiunile efemere, evenimentele ce au capacitatea de acţiune directă asupra conștiinţei și comportamentului spectatorului. „Performance-ul este genul de artă în care artistul însuși devine operă de artă" [4].

Happening-ul. Focusul artiştilor se deplasează uşor de la o coordonată la alta, condiţionând diferite variaţiuni de sinteză. Acest caracter este vizibil în imaginea-simbol a trenului din happening-ul lui John Cage *Il treno*[2].

Figura 1: Scheme elaborate de Richard Schechner care explică relația între Performance, Teatru, Script, Dramă.

Performance-ul provocativ deposedează artele alternative de coduri distincte. Mai întâi în SUA, apoi în Europa, iar mai apoi în fostul lagăr socialist și pe ex-teritoriul URSS performance-ul cucerește teritoriul teatral. Procesul în cauză se accelerează din momentul în care teatrul dramatic începe să cedeze poziţiile autoritare în favoarea celui post-dramatic. Nu este deloc o noutate să vezi performance-ul inclus în afişul festivalului de teatru (Artă Contemporană *ГОГОЛЬFEST* din Kiev, *NET* și *Territoria* din Moscova etc.) sau în curriculum-ul Facultăţii de Teatru. Asta, pentru că elementele de artă performativă demult s-au strecurat în teatru. Șinu este vorba doar de o co-prezenţă într-un act artistic, ci de o interferenţă.

Fluctuaţia masivă și puternică a elementelor în ambele sensuri (performance-spectacol, spectacol-performance) face ca spectatorul niciodată să nu fie sigur la ce fel de act asistă în clipa de faţă: la unul spectacular sau la unul performativ. Tocmai e cazul experimentelor lui Benas Šarka (compania teatrală independentă *Gliuku Teatras* din Lituania), situate undeva între poezie, teatru și performance. Majoritatea spectacolelor au loc în spaţii non-teatrale: în stradă sau în clădiri avariate. El nu se arată interesat de piese, în sensul consacrat al cuvântului, preferând să transforme în versiune teatrală/performativă textele poeţilor lituanieni: *Kukucio baladès (Kukutis Ballads)*, *Balti debesu namai(The White House Of The Clouds), Keafri (Carefree), Koka kola (Coca Cola), Linkime pasveikti (We Wish You A Speedy Recovery), Topor sosi (Topor Sosi)*. Putem spune că el, de fapt, creează diferite genuri de performance, exprimându-se, în special, prin limbajul corporal.

Unele din punctele de suprapunere, care uniformizează în teatrul contemporan performance-ul cu spectacolul, le vom urmări în cele ce urmează.

Strategia idiotismului în practicile provocative. Specialiștii califică provocativitatea artistului contemporan drept o strategie a idiotismului. Aceasta este îndreptată asupra înfăptuirii „crimei perfecte". Prin luarea în derâdere a sistemului artistic stabilit se așteaptă moartea acestuia. Eroul performanceului provocativ, dând dovadă de expresia radicală a gestului artistic și al comportamentului avangardist, se înfățișează în diverse chipuri: Mesia, care se sacrifică „în numele artei contemporane"; eroul naţional, martirul neamului, care-și asumă păcatele întregului popor; liderul total, care protestează împotriva principiilor artistice moștenite din trecut; artistul agresor, care se năpustește cu energie debordantă asupra oricărei tradiţii, ajungând să ameninţe chiar cu distrugerea fizică a operelor muzeistice. Altfel spus, strategia idiotismului se anunţă ca o alternativă a normei, a rigorilor tradiţiei. Ea are rol de catalizator al dezvoltării artei contemporane, testând noi idei, forme și tehnologii. Spre exemplificare, putem aduce discursurile schizofrenice: *Golgota Picnic* de Rodrigo Garcia, *Misionarul*

2 În orașul Bologna din Italia (26-28 iunie, 1978), Zito Gotti și John Cage au făcut 3 excursii cu trenul pe diferite teme, fiecare din excursii având program aparte, dată, rută, punct de destinaţie, orar. În diverse stații sunau opere muzicale. Partitura acestui Happening prezenta descrierea întregului proces, susţinut de comentarii.

de Oleg Kulik, *Viaţa cu un idiot* de Andriy Zholdak, *Maica Domnului, alungă-l pe Putin!* de Pussy Riot, *Însemnările unui nebun. Ipoteze* de Aleksandr Bashirov, *Baricada* de Aleksandr Brener, *Troia's Discount* de Stefano Ricci ș.a. Practicile provocative vin să demonstreze ideea că nebunia este mitul timpului nostru, precum tuberculoza a fost mitul secolului XIX. Iar soarta artistului provocativ este *să moară, să-și iasă din minți, să se revolte* [2]. Nebunia, în contextul provocativităţii, este percepută ca o posibilitate de a scoate arta de sub dominaţia tradiţiei şi a normei.

Ready-made. Alevtina Kakhidze își plimbă câinele, numit în cinstea lui Marcel Duchamp (performance-ul *Plimbarea cu Duchamp,* Bienala din Kiev *Arsenal 2012*), realizând o parafrază a celebrului ready-made *Fontaine*. Cum se ştie, Duchamp lua lucrurile din viaţa de zi cu zi şi făcea din ele artă. La fel și câinele a devenit operă de artă. Mai mult, câinele decidea, alături de stăpână, care dintre lucrările expuse la bienală merită să fie considerate operă de artă. De la scandalosul eveniment, când Marcel Duchamp a expus buda cu inscripţia *Fontaine,*și până în prezent, tot soiul de bude, ca element scenografic, se regăsesc în multiple spectacole provocative. Printre ele se numără și spectacolul *(A)pollonia,* în regia polonezului Krzysztof Warlikowski – o coproducţie: Festival d'Avignon, *Théatre National de Chaillot* din Paris, *Théatre de la Place* din Liege, *Comédie de Geneve-Centre Dramatique*, *Théatre Royal de la Monnaie* din Bruxelles, Narodowy Stary Teatr *Heleny Modrzejewskiej* din Krakowie (2009).

Corporalitatea. În centrul sistemului spectacular/performativ se află *corpul*. Drept mijloc de expresie și material în performance apare corpul, exteriorul, gestica, comportamentul artistului, acesta asumându-și rolul actorului. Performerul este *aici*, încercând să găsească răspunsuri la întrebarea: ce este trupul meu în acest spaţiu, în acest timp, în prezenţa altor persoane? Performerul nu reprezintă nimic, nu exprimă, ci încearcă, prin propriul său trup, să înregistreze o realitate. Anume acest lucru îl realizează în expoziţiile sale Pier Paolo Cossa. Corpul acestuia devine Universul însuși, aidoma poeziei lui Apollinaire. În spaţiul expoziţional se mişcă propriile lui fantasme: hibrizi și mutanţi. Întruchipările *fizice* ale lui Pier Paolo sunt proiectate *live* pe ecranul televizorului sau în imaginea fotografică – ca o dinamică încremenită în statică. Personajele lui se grupează în mod mozaic în jurul dansatorului *butoh* – o aluzie la autor.

Ideologul noului teatru Jerzy Grotowski, în lucrarea *Performerul*, a proclamat interpretul ca o persoană care este angajată în acţiune. Șichiar momentul aparent privat de acţiune poate fi marcat de acţiune. Prin aceasta, performance-ul afișează conexiunea cu dansul tradiţional japonez *butoh*, în care, cel mai simplu și fără de pretenţii gest, poate deveni punctul de concentrare al energiei magnetice, personalităţii dansatorului. Iar Hans-Thies Lehmann, autorul cărţii *Teatrul post-dramatic*, pune accent pe faptul că, în zona teatrală, căreia i-a consacrat studiul, corpul este absolutizat, devenind unica temă. În sfârșit, trupul *își găsește propria realitate, care nu ne relatează o emoţie sau alta, ci, prin însăși prezenţa sa„se dezvăluie" ca un loc în care este înscrisă istoria colectivă* [3, p. 14].

Unul dintre cei mai provocativi regizori de teatru, Romeo Castellucci, progresiv și conștient, se deplasează de la teatrul clasic literar spre performance-ul care studiază cu toată atenţia natura umană, corpul, creierul și inima omului. Teatrul lui Romeo Castellucci este extrem de fiziologic. Aici totul vorbește despre corpul uman ca instrument principal – plastic, emoţional. Prin corpul actorului regizorul transmite reflecţiile sale asupra lumii, asupra obiectivelor și capacităţilor omului. Robert Wilson ne mărturisește: *A asculta prin corp și a vorbi prin corp – iată sursa din care eu fac teatru* [4, p. 412].

Una dintre tendinţe privește corpul ca o dovadă „scrisă" a interacţiunilor umane. Ea se bazează pe „scrisul corporal" ca o sursă de informaţie mai sigură. Anume de aici apare textul spectacolului. Un gest artistic de transcendere a structurilor închise prin corporalitate este producţia Școlii de Artă Dramatică din Moscova și anume –*Despre omul cu verticalitate*. Lui Boris Yukhananov i-a apărut dorinţa de a scrie un roman, în care capitolele nu sunt altceva decât hieroglife. Dorinţa lui s-a împlinit în Laboratorul Regiei Angelice (ЛАР), din momentul în care regizorului i-a reușit să creeze textul scenic prin intermediul descifrării celor 17 exerciţii-hieroglife ale gimnasticii lui Butmerov. Provoacă însăși structura, stratificată în manieră postmodernistă a spectacolului care însumează, printre altele: improvizaţia cuvintelor și mișcărilor; textul scris și jocul fix; comentariul-manifest. Așa se face că în scenă

actorii scriu prin propriile mişcări hieroglifice romanul *Despre omul cu verticalitate*, iar pe ecran, simultan, fug rânduri din manifestul lui Antonin Artaud şi al Oksanei Velikolug.

În spectacolul *Maestrul și Margareta* după Bulgakov, regizat de Oskaras Koršunovas[3], un ansamblu virtuos din 15 actori justifică spaţiul de joc, restrâns în jurul unei mese, creând fascinante și polisemantice combinaţii caleidoscopice de natură fracturistă. Ele vin să înlocuiască dezvoltarea naraţiunii teatrale. Sub faţa de masă purpurie, cu spinările încovoiate și capetele orientate spre centru, șed viitorii participanţi ai ritualului de hărţuire a scriitorului. Temperamentul interpreţilor explodează în plastică și trucuri. Impresia de haos este spulberată de voci și gesturi aranjate cu precizie pe pupitrul regizorului. Pe fundalul ecranului roșu – semnal puterii despiritualizate – se pornește conveierul birocratic de transmitere a manuscrisului Maestrului pe cerc închis, traseul manuscrisului neavând nici o evoluţie. Într-un ritm bine susţinut, figuranţii puterii îl bat pe Bezdomnâi (Dainius Gavenonis) cu hârtiile... Se trântesc pe masă și mănâncă câte o bucăţică de hârtie... Masa, aidoma roţii olarului, folosește personajele ca un material transformator, ba mânându-i în gaură, ba făcându-i să emeargă din ea. Rotirile misterioase ale mesei ni-l înfăţișează, la un moment dat, pe Bezdomnâi răstignit ca și Cristos.

În caietul-program al spectacolului *Muller Machine,* în regia lui Kirill Serebrennikov (*Gogol-Centru*, Moscova), vorbitorii sunt numiţi actori, iar cei ce acţionează nonverbal – performeri. Oamenii dezgoliţi sunt obiectele oprimării, nicidecum subiectele acesteia. Doar în corpurile lor nude rezidă acea libertate care indignează și fascinează deopotrivă, care te îndeamnă să le-o răpești. Prin acest procedeu regizorul se revoltă împotriva dictaturii cuvântului care, după cum recurge și din textul lui Heiner Müller, se preface și minte de dragul să supună corpul.

În studiul *Corp: metamorfoze culturale,*Galina Brandt scoate în relief ideea că, treptat, corpul *devine acea realitate primară în care actorul/regizorul/spectatorul/privitorul se uită cu atenție, fiind încă incapabil să înţeleagă și să exprime altfel ceea ce corpul deja „cunoaște" despre viața contemporană.* Această examinare este, de fapt, o declaraţie de război propriei corporalităţi, opticii socio-culturale existente care ne dictează cum să privim, simţim și să percepem corpul nostru. De aici vine interesul nu pentru corpul frumos, *„corect"*, *„permis" din punct de vedere cultural, ci, dimpotrivă, pentru corpul „anormal"* – în vârstă, urât, gras, deformat [3, p. 13-14].

Picturalul. Drept rezultat al interferenţei susnumite se naște, de exemplu, un astfel de fenomen, precum teatrul pictorului. Savantul rus Viktor Berezkin subliniază *că happening-urile și performance-urile și-au adus contribuţia cea mai nemijlocită la apariţia teatrului pictorului (nu în mod accidental faţă de ele această expresie este, de asemenea, adesea folosită – și de către performeri, și de către critici – pentru a desemna feedback-ul acestor forme de creativitate vizuală, cu caracter jucăuș, activ, reprezentativ al teatrului)* [5, p.7].

Printre celebrii făuritori ai *teatrului pictorului* se află regizorii Tadeusz Kantor, Jozef Szajna, Peter Schumann, Robert Wilson, Jan Fabre. Apreciabile realizări semnalează în această direcţie și Dmitri Krâmov. În formula teatrală anunţată, actorii pun în ecuaţie fragmente de text și obiecte. Relaţia cu cele din urmă este una cu totul specială, după cum remarcă și Tadeusz Kantor în al său eseu *Viaţa Obiectului – materia spectacolului*. Actorii ca și cum au o legătură genetică cu obiectul. Ei creează un gen de *bio-obiect*. Un astfel de *bio-obiect* devin interpreţii, practic nedezlipiţi de scânduri, din *Visul unei nopţi de vară* de W. Shakespeare (reg. Oskaras Koršunovas, *OKT/Vilniaus Miesto Teatras*). Deseori, urmărim în spectacol un conveier de scânduri, în spatele cărora corpurile apar ca și cum decupate: capete, mâini, picioare. Iar în final rămân numai scândurile ce cad aidoma construcţiilor de domino. Spectacolul reprezintă o continuă competiţie de realizare a dorinţei, în care sunt antrenate corpurile eroilor. Toate mișcările lor sunt calculate până la milimetri. Mai puţin calculate, dar mai inspirate apar scenele de cupluri, în special,scena lui Demetrius (Rytis Saladzius) cu Helena (Rasa Samuolytă). Scândura, unicul element

3 Programul de spectacole de la Torino (2006), unde Koršunovas (fondator și conducător al Teatrului *OKT/Vilniaus Miesto Teatras*) s-a învrednicit de Premiul European pentru Noile Realităţi Teatrale, a inclus două spectacole ale sale: *Simulând victima* de fraţii Presneakov și *Maestrul și Margareta* după M. Bulgakov.

de decor, neavând conotaţii suplimentare, este un gen de tabula rasa pentru spectatorii ce urmează să o completeze cu propria lor imaginaţie. Faptul că legile cândva se scriau anume pe scânduri nu este de neglijat pentru regizor, acesta confruntând în reprezentaţia sa noţiunile de lege şi dragoste.

Îmbinarea imaginii picturale a tehnicii video cu cea teatrală stă la baza spectacolului *Make-up opera,* prezentat de *OKT/Vilniaus Miesto Teatras.* Regizorii Birute Mar şi Oskaras Koršunovas ne fac să înaintăm, ca în jocurile computerizate, prin străzile-tunele ale oraşului de cosmetică, zgârie-norii nu sunt altceva decât imense tuburi, sticle, cutii şi alte lucruri, prin care rătăceşte firea noastră pentru a-şi schimba înfăţişarea. Călătoria este însoţită de scurtele monologuri (autori: Antanas Kucinskas, Birute Mar) ale unor grupuri de personaje. De câteva ori, la etape cruciale ale vieţii, un cutremur dă jos câte o parte din oraş. Cu anii, limitezi produsele cosmetice, iar la sfârşitul vieţii vei aplica un singur machiaj – masca morţii.

Regizorul polonez Andzej Bubien îngrămădeşte acţiunile, în spectacolul *Unchiul Vanea* de A.P. Cehov (Teatrul *Wilam Horzyca*), în şirul de semne picturale, cum ar fi pădurea pitică din sacvoiaj, vasele cu lichide multicolore ş.a. Explozia finală, cu răsturnatul căldărilor de apă peste pereţii decoraţi de Eizbieta Terlikowska cu nenumărate iconiţe, fotografii şi lumânări, a fost interpretată, după cum se aştepta autorul spectacolului, ca expresia atacului barbarilor roşii asupra spiritualităţii. Totul este conservat, uscat, prăfuit. Până şi aspiraţiile, talentul personajelor. Unicul lucru care s-a păstrat proaspăt sunt merele împrăştiate printre frunze, în pătuc, lângă căluţul de lemn, şi care încearcă să ne vorbească de energia copilăriei.

În reprezentarea scenică epică, bazată pe mitologia clasică *Mount Olympus/ Muntele Olimp*, (regizorul Jan Fabre),Omul este comparat cu imaginea – de multe ori nici măcar cu personajul din tablou, ci cu pânza. Actorii aplică vopselele pe corpul nud, transformându-l în picturi abstracte. Astfel, producţia scenică se înscrie în practicile secolului, când artiştii trec de la experimentele cu pânza la experimentele asupra propriului corp. Corpul se manifestă, ca şi în performance, ca un instrument, dar şi ca tema operei. Personajul principal al piesei Dionis (actorul Andrew van Ostade) parcă a coborât din tabloul *Bachus* al marelui pictor flamand Peter Paul Rubens. Într-unul dintre episoadele-cheie cu implicarea lui Dionis – o scenă din *Bacantele* de Euripide – slujitoarele cultului se împodobesc cu ciorchine de struguri. Tot aici, bacantele înnebunite aplică pe nefericitul Pentheus bucăţi de carne crudă, conferindu-i aspectul de natură moartă.

În concluzie, putem afirma că performance-ul demonstrează capacităţi enorme de acoperire a noi spaţii cu o energie debordantă, capabilă să producă răsturnări inimaginabile. Nu în zadar, celebrul regizor Peter Brook consideră performance-ul cel mai fertil, dacă nu şi unicul teren de experimentare. Determinarea sistemului de coordonate ne ajutată să vedem cum se poziţionează performance-ul în universul artistic alternativ şi să constatăm că această poziţie este cea mai radicală. Pentru că teatrul provocativ se alimentează, în bună măsură, cu realizările performance-ului provocativ, acestuia îi sunt proprii şi caracteristicile celui din urmă. Artistul provocativ, şi în cazul actului teatral, şi în cazul actului performativ, *are sentimentul că regulile sunt doar constrângeri asupra creativităţii sale; canonul artei este o tiranie, de care trebuie să se elibereze. El trebuie să depăşească multe obstacole, printre care se află povara propriului trecut al artei* [6, p.100].

Referinţe bibliografice

1. МОРОЗОВА, Е.А. *Провокативность в современной культуре*. [online]. [accesat 20.11.2014]. Disponibil: http://www.superinf.ru/view_helpstud.php?id=4191.
2. ГНИРЕНКО, Ю. *Перформанс как явление современного отечественного искусства*. Глава 3: Генезис отечественного перформанса. Перформансы „столичной школы". [online]. [accesat 18.01.2016]. Disponibil: http://www.gif.ru/texts/txt-gnirenko-diplom3/city_266/fah_348/.
3. БРАНДТ, Г. Тело: культурные метаморфозы. В: *Петербургский театральный журнал*. 2014, № 3 (77), с. 10-14.
4. *Режиссерский театр*. Ред.-сост.: А. Смелянский, О. Егошина. Москва: Московский художественный неатр, 2004.
5. БЕРЕЗКИН, В. *Польский театр художника*. Москва: Аграф, 2004.
6. IULIUS, A. *Transgresiuni*: *Ofensele artei*. Bucureşti: Vellant, 2008.

DEZVOLTAREA COMPETENŢELOR LITERAR-ARTISTICE ALE STUDENŢILOR ÎN PROCESUL RECEPTĂRII LITERATURII

STUDENT'S LITERARY-ARTISTIC COMPETENCES DEVELOPMENT DURING THE LITERATURE RECEPTION PROCESS

CONSTANTIN ȘCHIOPU,
conferenţiar universitar, doctor habilitat în filologie,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU 37.016:82

În articol este abordată problema formării competenţelor literar-artistice ale studenţilor în procesul receptării literaturii. Se fac referinţe la un şir de teorii privind originea operei de artă (M. Heidegger), receptarea artistică (H.R. Jauss), lectura (W. Iser, J.P. Sartr, P. Cornea), educaţia literar-artistică (V. Pâslaru, A. Panfil), competenţele literare (P. Cornea), sunt evidenţiate contradicţiile la nivelul predării/receptării literaturii ca disciplină de studiu, insistându-se, totodată, asupra mecanismului şi a metodologiei de formare a competenţelor respective.
***Cuvinte-cheie**: operă literară, cititor, competenţă literară, lectură, receptare artistică, creativitate*

In this article, the author considers the problem of forming the students` literary-artistic competences during the literature reception process. There are several references to a series of theories on the origins of the art work (M. Heidegger), artistic reception (H.R. Jauss), reading (W. Iser, J.P. Sartr, P. Cornea), literary-artistic education (V. Pâslaru, A. Panfil), literary competences (P. Cornea); emphasis is laid on the contradictions in the teaching / reception of literature as a subject of study, focusing on the mechanism and methodology of forming these competences.
***Keywords**: literary work, reader, literary competence, reading, artistic reception, creativity*

Importanţa studierii literaturii artistice în instituţiile de învăţământ este determinată, în primul rând, de specificul conţinutului său, precum şi de contribuţia deosebită pe care o aduce la realizarea obiectivelor instructiv-educative. În literatura didactică de specialitate au fost formulate, de-a lungul timpului, diverse opinii referitoare la scopul şi modul de studiere a acestei discipline. Astfel, Alina Panfil consideră că literatura ar trebui să fie un spaţiu de iniţiere în lectură şi în cultură, un spaţiu ce tematizează succesiv sau simultan lectura textului. De aici şi statutul dublu al creaţiei literare: deopotrivă, mediu al dezvoltării competenţei de lectură (oferă suport pentru formarea şi aplicarea conceptelor şi strategiilor de comprehensiune şi interpretare) şi operă, obiect estetic, înregistrat în memoria culturală. Şi, tot de aici, necesitatea structurării unor demersuri capabile să surprindă relaţia dialogică cititor – text şi să valorizeze deopotrivă procesul lecturii şi textul care îl face cu putinţă [1, p.138]. Deci, în viziunea autoarei, scopul studierii literaturii constă în „…iniţierea în lectură şi cultură, în dezvoltarea competenţelor de lectură şi în formarea unui cititor, care să se afle în dialog cu textul" [1, p.138].

Atunci când încercăm să precizăm scopul şi importanţa studierii literaturii în învăţământul preuniversitar sau superior, trebuie să ţinem cont de faptul că, spre deosebire de alte forme ale cunoaşterii umane, literatura, ca ramură a artei ce valorifică funcţia expresivă a limbii (expresivitatea rezultă mai ales din folosirea limbajului mediat, cu înveliş senzorial, capabil să emoţioneze), se adresează preponderent sensibilităţii, declanşează efecte emoţionale, estetice. Având ca scop obţinerea unui efect estetic, această funcţie (expresivă/hedonistă) a operei nu se dezvăluie decât în relaţie cu receptorul. Adresându-se unor destinatari potenţiali, textul artistic exercită şi alte funcţii ale sale: referenţială – transmite o viziune a scriitorului despre realitate, despre lume; cognitivă/informativă – „…opera ne comunică informaţii artistice organizate într-un mesaj specific şi transmise printr-un cod" [2]; educativă/formativă – „…opera literară îşi formează un subiect capabil să recepteze, care se lasă influenţat de ea, contribuie la formarea conştiinţelor, a convingerilor, la dezvoltarea sensibilităţii, a gustului este-

tic" [3, p.18]. Coordonatele de bază ale funcţiei formativ-artistice însumează spirit de receptivitate faţă de nou, cultivarea motivaţiei cognitive și a interesului pentru cunoaștere, formarea unor temeinice deprinderi de muncă intelectuală, a unor valori morale, dezvoltarea mobilităţii și a creativităţii.

Principiul libertăţii în educaţie, recunoscut la scară planetară, se identifică cu idealul educaţional al contemporanului, induce o nouă așezare epistemică a literaturii ca obiect de studiu, inclusiv a metodologiei de formare-dezvoltare a studentului-cititor. Constituirea, în anii '80 ai secolului trecut, a teoriei educaţiei artistic-estetice (școala moscovită, ideile și conceptele românilor P. Cornea și C. Parfene) a fost (și mai este) o continuare firească a dezvoltării educativ-didactice a principiilor și conceptelor estetice din sec. XX, care atribuie receptorului de artă calitatea de cel de-al doilea subiect creator al operei, iar operei – de obiect de cunoaștere re-creat în procesul receptării/cunoașterii artistico-estetice de către elevul receptor de artă – subiectul cunoașterii. Teoria receptării a lui W. Iser a deschis calea unei antropologii generale a lecturii. Consideraţiile lui vizează funcţia pe care o are literatura, ca funcţie mijlocită prin actul lecturii pentru viaţa omului. Mai întâi, trebuie de menţionat că și pentru W. Iser opera literară este comunicare, dar nu una simplă, cotidiană, de tipul emiţător-receptor, nici una de informaţii sau care „slujește" cititorul. Este o comunicare, a cărei limbă nu poate funcţiona ca simplu vehicul, al cărei cod nu este unul comun împărtășit și exterior situaţiei și a cărei situaţie de comunicare nu este decât abia una virtuală. Wolfgang Iser o numește comunicare-eveniment și o înzestrează cu o dublă exigenţă: cea dintâi privește sesizarea faptului că mesajul comunicat este unul foarte structurat, în care se intenţionează – prin toate strategiile textului literar – o semnificaţie, iar cealaltă exigenţă e menită să împiedice reificarea acestei semnificaţii fie în text, fie în actul lecturii. În viziunea autorului, opera literară nu este textul așa cum a fost el expus de către autor, ea, prin faptul de a fi citită, există, capătă viaţă graţie cititorului, care, prin actul lecturii, constituie sensul operei și, în același timp, își reconstituie orizontul vieţii: „Opera este mai mult decât textul, deoarece prinde viaţă de-abia în concretizare, iar aceasta, la rândul ei, nu este pe deplin liberă de dispoziţiile pe care le aduce în operă cititorul, chiar dacă astfel de dispoziţii sunt activate cu condiţionarea textului" [4, p.83]. Trebuie de spus că, odată cu redefinirea operei literare ca text, un alt teoretician, Hans Robert Jauss, contribuie la dezvoltarea teoriei receptării, în primul rând, prin conceptul de orizont de așteptare (Erwartungshorizont), un concept pe care-l preia de la filosoful Heidegger [5]. Astfel, în viziunea lui Jauss, orizontul de așteptare presupune trei factori: experienţa prealabilă, pe care publicul o are în raport cu genul căruia îi aparţine opera; forma și tematica operelor anterioare, pe care opera în discuţie le presupune; cunoașterea și opoziţia dintre limbajul poetic și limbajul practic, dintre lumea imaginară și realitatea cotidiană. „Analiza experienţei literare a cititorului, susţine Jauss, va scăpa de ameninţarea psihologismului, dacă, pentru a descrie receptarea operei și a efectului pe care aceasta îl produce, va reconstitui orizontul de așteptare al primului ei public, adică sistemul de referinţe, care se pot formula obiectiv și care, pentru fiecare operă, rezidă în trei factori principali: experienţa prealabilă pe care publicul o are în raport cu genul căruia îi aparţine opera, forma și tematica operelor anterioare, pe care opera în discuţie le presupune și opoziţia dintre limbajul poetic, lumea imaginară și lumea obișnuită" [6, p.260]. Abordând noţiunea de text, care, și în cazul său, o înlocuiește pe cea de operă literară, autorul francez Roland Barthes atrage atenţia asupra faptului că această substituţie duce la „moartea autorului", în sensul că polul autor își mai găsește cu greu utilitatea într-un astfel de discurs despre literatură. Or, conform lui Barthes, „…analiza textului nu va respinge câtuși de puţin informaţiile furnizate de istoria literară sau de istoria generală; ea va contesta doar mitul criticii, conform căruia opera literară ar intra într-o mișcare pur evolutivă, ca și cum ar trebui mereu apropiată persoanei unui autor-tată /…/; opera nu se oprește, nu se închide. Din acest moment, în loc să explicăm sau să descriem, intrăm în jocul semnificanţilor, îi enumerăm – dacă textul o permite – fără a-i ierarhiza însă. Analiza textuală este pluralistă" [7, p.37]. Așadar, pentru R.Barthes, abordarea literaturii din perspectiva analizei textuale înseamnă detectarea mecanismelor de producere și funcţionare a textului în sistemul de determinări lingvistice care îi este propriu.

Contradicţiile la nivelul predării/receptării literaturii ca disciplină de studiu se relevă, în primul

rând, în modul în care actul educaţional continuă într-o mare măsură să contravină epistemologiei artei şi educaţiei, atât în învăţământul preuniversitar cât şi în cel superior, studentului/elevului atribuindu-i-se valoarea de obiect al acţiunii educaţionale, iar literaturii – de materie de studiu. Literatura, însă, atât la etapa creaţiei cât şi la cea a receptării, menţionează V. Pâslaru, prezintă o activitate creatoare prin definiţie, în sensul că atât obiectul de cunoaştere (opera literară) cât şi subiectul cunoaşterii (receptorul) nu există apriori, ci sunt create/recreate în timpul receptării (cunoaşterii). În acest proces studentului/elevului nu i se transmit pur şi simplu informaţii despre operele şi fenomenele literare, ci i se comunică opinii, atitudini şi viziuni ale interpreţilor literari (critici, cercetători, profesori), căci opera literară devine ca atare doar în cazul în care valorii ei imanente cititorul îi adaugă o valoare proprie, numită şi *valoare in actu*. Altfel spus, predarea-învăţarea/receptarea literaturii nu operează doar cu informaţii, ca în cazul ştiinţelor, ci, în primul rând, cu imagini, opinii, concepte, viziuni etc., fapt ce impune adoptarea unei viziuni specifice, în care să se opereze atât cu valorile imanente (create de autori) ale operelor literare cât şi cu *valorile in actu* (valoarea cititorului, valoarea adăugată) [8, p.31]. Sondajele întreprinse de noi cu privire la interesul/dezinteresul studenţilor faţă de lectură, întrebările formulate de ei înşişi („Pentru ce trebuie să citesc această carte?" , „Care este priza, popularitatea cărţii în rândurile cititorilor?", „Ce voi învăţa eu din această carte?", „ De ce să citesc opera, dacă pot citi din internet rezumatul ei?") au scos în evidenţă faptul că, în foarte multe cazuri, în predare, se neglijează specificul şi natura lecturii ca act/proces de comunicare de la autor la cititor şi invers. Or, „…reprezentând, simultan şi succesiv, toate elementele comunicării, lectura este comunicatul, comunicantul, comunicarea şi dă naştere unui informat – cititorul, cel care, la rândul său, creează lectura" [9, p.109]. Întrucât omul consideră lectura un act de reciprocitate, el încearcă să capteze şi să descifreze un mesaj care înseamnă determinarea unui sens, a unei semnificaţii. Receptarea nu se reduce numai la perceperea exactă a unui text; ea declanşează multiple procese psihice. În primul rând, este vorba de un proces de actualizare a vechilor cunoştinţe, dar şi de noi asocieri, provocate de ideile cuprinse într-un text. În al doilea rând, lectura determină judecăţi şi raţionamente care consolidează sau conduc la descoperirea de noi adevăruri. În al treilea rând, descifrarea semnificaţiilor unui text înseamnă tot atâtea reacţii afective care se traduc prin sentimentul de mulţumire sau printr-o stare de insatisfacţie ori de plictiseală. Implicat în actul lecturii, cu întreaga sa cultură, cu predispoziţiile psihologice de moment, cititorul racordează opera în direcţia propriei sale personalităţi. El poate reconstrui un mesaj cu totul diferit de cel al operei, un altul în care amestecă o parte a gândirii autorului desprinsă din carte şi alta din gândirea sa. Ţinând cont de acest specific al cititorului, în general, şi al studentului, în parte, profesorul va insista în intervenţiile sale asupra formării unui lector, care să gândească şi să-şi imagineze ceea ce l-ar conduce de la categoria naturală a învăţării la interpretare. Cunoaşterea sistemelor de coduri şi experienţa transtextualităţii înseamnă ceea ce Paul Cornea numeşte competenţă literară [10, p.98]. În viziunea cercetătorului roman, aceasta nu se reduce la o problematică a achiziţiilor, trăsătura ei definitorie fiind creativitatea, deoarece „… în orice lectură literară nu e vorba doar de utilizarea (adecvată „situaţiei") a diverselor convenţii, care informează genul, stilul, gruparea, autorul, ci şi de capacitatea de a inventa sensuri complementare, de a stabili legături şi a produce inferenţe" [10, p.98-99]. În această ordine de idei, subliniem că instituţiile de învăţământ (şcoala, facultatea), responsabile de formarea competenţelor literare ale cititorilor, ar trebui să renunţe la didactica/practica de „normare" a accesului la sens, prin care se furnizează, independent de natura textului studiat, interpretări canonice sau se aplică mecanisme decodificatorii şi exegetice similare tuturor tipurilor de texte. Formarea competenţelor literare înseamnă introducerea în sistemul de învăţământ, implicit în procesul educaţiei literar-artistice, a unei metodologii de promovare a creativităţii, de dezvoltare a aptitudinilor creative. Or, învăţământul, pentru a fi eficace, trebuie să contribuie la însuşirea structurii interioare a cunoştinţelor şi a conexiunilor dintre ele, la învăţarea cu interes, care este în relaţie funcţională cu gândirea productivă, creatoare.

Referindu-se la problema comunicării literare, J.P. Sartre afirma, pe bună dreptate, că „…apariţia scrisului o implică şi pe cea a lecturii" [11, p.48]. Aceasta reprezintă efortul conjugat al autorului şi

cititorului ce va da naştere acelui obiect concret şi imaginar care este creaţia spiritului. Lectura este cea care învolburează, îmbogăţeşte, recreează opera literară. Or, această axiomă trebuie să devină principiul călăuzitor al activităţii profesorului, dar şi al studentului, în mod special.

Referinţe bibliografice

1. PANFIL, A. *Limba și literatura în gimnaziu*: *Structuri didactice deschise*. Ed. a 2-a. Piteşti: Paralela 45, 2004.
2. PARFENE, C. *Literatura în şcoală*. Iaşi: Editura Universităţii „Al.I. Cuza", 1997.
3. PASCADI, I. *Nivele estetice*. Bucureşti: Editura Didactică şi Pedagogică, 1972.
4. ISER, W. *Actul lecturii*: *O teorie a efectului estetic*. Piteşti: Paralela 45, 2006.
5. HEIDEGGER, M. *Originea operei de artă*. Bucureşti, 1995.
6. JAUSS, H.R. *Pentru o teorie a receptării*. Bucureşti: Univers, 1983.
7. BARTHES, R. *Plăcerea textului*. Ed. a 2-a. Chişinău: Cartier, 2006.
8. PÂSLARU, V. *Introducere în teoria educaţiei literar-artistice*. Ed. a 2-a. Chişinău: Sigma, 2014.
9. SACHELARIE, O.M. Despre lectură. In: *Revista „Argeş"*. 2006, noiem.
10. CORNEA P. *Introducere în teoria lecturii.* Bucureşti: Minerva, 1988.
11. SARTRE, J.P. Was ist Literatur? In: W.Iser. *Actul lecturii*: *O teorie a efectului estetic*. Piteşti: Paralela 45, 2006.

MI(N)ORITY– DE LA CREAREA TEXTULUI DRAMATIC LA REALIZAREA SPECTACOLULUI

MI(N)ORITY – FROM THE CREATION OF THE DRAMATIC TEXT TO THE THEATRICAL PRODUCTION

MARIANA STARCIUC,
lector universitar, doctorandă,
Academia de Muzică, Teatru şi Arte Plastice

CZU 792.09(478)

În articol sunt descrise etapele de creaţie parcurse de dramaturg, regizor şi actori în scopul realizării spectacolului documentar MI(N)ORITY. Actorii descriu conflicte ideatice, cazuri de discriminare, prejudecăţi antisemite, idei xenofobe şi rasiste prezente într-o societate care pretinde a fi democratică, dar şi poveştile de viaţă ale unor reprezentanţi ai comunităţilor etnice care s-au integrat în viaţa socială, diversitatea culturală din Moldova, specificul şi tradiţiile grupurilor etnice din ţară. MI(N) ORITY reprezintă unul dintre primele demersuri ale teatrului din Republica Moldova care abordează problemele minorităţilor etnice, bazându-se pe interviurile realizate cu reprezentanţii acestora.

***Cuvinte-cheie**: metoda verbatim, ficţiune, etnie, recensământul populaţiei, sondaj, colaj, idee naţionalistă, conflict ideatic, discriminare, antisemitism, xenofobie, rasism, democraţie, dramaturgie, regie, actor, minoritate*

The article describes the stages of creation by the playwright, director and actors for the purpose of creating the documentary performance MI(N)ORITY . The actors describe ideological conflicts, discrimination cases, anti-Semitic prejudices, xenophobic and racist ideas in a society that claims to be democratic, but also the life stories of representatives of ethnic communities who have integrated into social life; the cultural diversity in Moldova, the specifics and traditions of the ethnic groups in the country. MI(N)ORITY is one of the first steps of the Moldovan theatre approaching ethnic minority issues, based on interviews with their representatives.

***Keywords**: verbatim method, fiction, ethnicity, population census, poll, collage, nationalist ideas, ideological conflicts, discrimination, anti-Semitism, xenophobia, racism, democracy, dramaturgy, direction, actor, minority*

Pe data de 5 noiembrie, 2015, în incinta localului *Art Club Tipografia*5, a avut loc premiera spectacolului *MI(N)ORITY*, proiect finanţat de către Ambasada Republicii Federale Germania din Republica Moldova, realizat în colaborare cu Facultatea Teatru, Film şi Dans din cadrul Academiei de Muzică, Teatru şi Arte Plastice.

Spectacolul prezintă un colaj de istorii reale, expuse de reprezentanţi ai diverselor etnii din toate regiunile Republicii Moldova: abuzuri cauzate de idei naţionaliste, moştenire lăsată de vechiul regim politic; controverse identitare, lingvistice și religioase, sentimente de revoltă, frustrări și dureri exprimate de eroi ca rezultat al sistemului politic defectuos.

Dramaturgia textului este semnată de Mariana Starciuc. Regia aparţine lui Slava Sambriş. Actorii care s-au implicat în realizarea interviurilor și în crearea rolurilor sunt Ion Borş, Dumitru Stegărescu, Natalia Prodan, Dana Ciobanu, Vioara Câşlaru. Lumini și sunet: Felix Podborschi.

Spectacolul *MI(N)ORITY* are la bază textul de teatru documentar, realizat în baza metodei *verbatim* și îmbinat cu istorii de ficţiune. Textul împletește poveștile de viaţă ale unor reprezentanţi ai diverselor etnii stabilite în Republica Moldova, cu fragmente extrase din *Recensământul populaţiei din 2004* și cu studii, sondaje, realizate de centre de investigaţii și consultanţă.

Spectacolul creează contextul favorabil pentru cunoașterea și înțelegerea minorităţilor etnice și a relaţiilor interetnice din Republica Moldova. Autorul textului și-a propus să problematizeze și să discute în sfera publică aspecte de importanţă fundamentală, ce vizează complexitatea relaţiilor interetnice, statutul acestor grupuri sociale.

În scopul creării textului dramatic documentar, am analizat interviuri, investigaţii, rapoarte juridice, date statistice, diverse documente tematice și materiale ce ţin de statutul social-politic al grupurilor etnice din ţară. Astfel, am concluzionat că viitorul spectacol trebuie să reflecte relaţia minorităţilor naţionale din Republica Moldova cu naţiunea titulară, să depisteze și să aducă în scenă conflictele interetnice, să reflecte atitudinea și gradul de toleranţă al tinerilor faţă de grupurile minoritare, să propună metode de soluţionare a acestor conflicte, să determine cauzele apariţiei unor asemenea conflicte și să sensibilizeze publicul spectator, să-l facă să reflecteze și să ia atitudine faţă de unele probleme abordate în anumite momente ale spectacolului, să propună recomandări privind educarea tinerilor în spiritul toleranţei interetnice și sporirii dialogului intercultural în societate.

Studierea analizelor politologice despre minorităţile naţionale și relaţiile interetnice din Republica Moldova a scos în evidenţă faptul că problemele cele mai stringente privind relaţiile dintre minorităţile naţionale și naţiunea titulară au apărut după 1988, când a început lupta pentru proclamarea limbii române drept limbă de stat și pentru revenirea la grafia latină. Au urmat o serie de evenimente care au dus la dezbinarea ţării și a populaţiei Republicii Moldova, printre care constituirea celor două entităţi autonome – Transnistria și Găgăuzia. Mai târziu au apărut formaţiuni politice care au influenţat viziunile și opiniile grupurilor etnice, împărţindu-i în optanţi pentru o Moldovă independentă, în susţinători ai unirii Republicii Moldova cu România și adepţi ai bunelor relaţii cu Rusia.

O altă sursă importantă de documentare în vederea elaborării conceptuale a viitorului text a constituit-o studiul *Dialogul intercultural în rândul tinerilor din Republica Moldova* [1], realizat la comanda Consiliului Naţional al Tineretului din Moldova (CNTM) de către Centrul de Investigaţii și Consultanţă „SocioPolis" în anul 2009. Ca rezultat al analizei studiului, am ajuns la concluzia că reprezentanţii anumitor etnii, cum ar fi ruşii și romii, nu se simt în siguranţă în ţara noastră, mulţi dintre respondenţii de etnie romă, rusă, găgăuză, română au declarat că au fost defavorizaţi din cauza etniei. Mulţi respondenţi au declarat că, din toate etniile din Republica Moldova, romii sunt cei mai discriminaţi. În același timp, populaţia vorbitoare de limbă rusă se percepe ca fiind discriminată prin faptul că, în unele circumstanţe, se așteaptă de la ei să cunoască și să comunice în limba română.

Etapa dedicată documentării și acumulării materialelor tematice în scopul creării textului a durat circa două luni. Spectacolul creat în baza tehnicii *verbatim* are la bază un text alcătuit din confesiunile respondenţilor, obţinute prin mijloace diferite, cum ar fi acela al interviului. Menţionăm că interviurile în cauză, din punct de vedere al formei, au fost prelucrate. O serie de spectacole elaborate de renumitul *Teatr.Doc* din Moscova sau de teatrele noastre din Chișinău *Foosbook* și *Spălătorie*, unele proiecte ale lui David Shwartz din Bucureşti sunt elaborate în baza tehnicii *verbatim*. O altă categorie de artiști îmbină documentul cu ficţiunea, creând un fel de spectacole documentar-fictive.

Procesul de lucru asupra viitorului spectacol a fost o experienţă nouă şi inedită pentru toată echipa, adaptându-se formula de lucru în grup, colaborarea intensă dintre dramaturg, regizor şi actori chiar de la etapa alcătuirii şi redactării textului. De multe ori, acest proces impunea rescrierea textului în timpul repetiţiilor, în urma improvizaţiilor actorilor, alcătuirea unui fragment ca urmare a unor discuţii lungi şi productive cu regizorul Slava Sambriş sau cu ceilalţi membri ai echipei. Am optat pentru o metodă de lucru în care conceptul, instrumentele de creaţie sunt discutate de către întreaga echipă, în care autorul există ca individualitate şi ca autoritate, dar îşi apropie şi alţi parteneri în procesul de creaţie şi împreună finalizează acest demers. Lucrul asupra acestui text m-a făcut să percep teatrul ca pe un act creativ, fără ierarhii şi să înţeleg că nu e corect să mă „folosesc" de nişte oameni, actori, pentru a mă face auzită, pentru a-mi exprima gândurile şi pentru a-mi materializa visul.

Etapa documentării a început cu identificarea localităţilor populate de minorităţile naţionale şi deplasarea în aceste localităţi: Bălţi şi satele din împrejurimea judeţului, cu etnici ucraineni şi ruşi; Soroca – oraş cu o mare populaţie a romilor; Orhei, care este condus de un primar de etnie evreiască, cu o populaţie bilingvă; Bender, Tiraspol – zone geografice în care populaţia vorbeşte mai mult limba rusă şi au o orientare politică pro-rusă; Taraclia, cu 80% din populaţie constituită din etnici bulgari; Comrat – capitala UTA Găgăuzia, populată de găgăuzi. A fost mai dificil să găsim comunităţi etnice armeneşti sau evreieşti, care sunt stabilite cu precădere în zona centrală a republicii, îndeosebi în oraşul Chişinău.

Înainte de a începe deplasările, am alcătuit o serie de întrebări cu scopul de a fi adresate oamenilor sau grupurilor care au tangenţe directe cu tematica abordată în spectacol. Întrebările relevante pentru crearea viitorului spectacol ţineau de identificarea cazurilor de discriminare, a conflictelor cu populaţia majoritară, de acumularea informaţiilor referitoare la modul de tratare a romilor, evreilor, românilor, ruşilor de către populaţia majoritară, la limba de stat (trebuie sau nu este necesar să fie cunoscută de către toţi locuitorii ţării), la acţiunile pe care ar trebui să le întreprindă statul şi organizaţiile pentru drepturile omului pentru ca minorităţile naţionale să se integreze social.

A interesat atitudinea personală a intervievaţilor faţă de persoanele de altă etnie; problemele şi conflictele care apar din cauza apartenenţei etnice; motivele acestor neînţelegeri şi căile de soluţionare a lor.

În perioada pre-producţiei spectacolului fiecare membru al echipei de creaţie trebuia să se implice în discuţiile legate de aspectele dramaturgice, regizorale şi actoriceşti. Chiar dacă nu toată echipa a fost implicată în procesul de intervievare, actorii au ascultat înregistrările, le-au descifrat, au identificat problematica, doleanţele, preocupările fiecărei persoane intervievate.

Actorii au avut sarcina de a se documenta direct de la sursă, dar şi indirect, prin studierea materialelor de specialitate, prin consultarea mass-mediei (reviste, ziare, internet, manuale de istorie etc.), de a acumula informaţii despre istoria stabilirii fiecărei etnii în Moldova, despre evoluţia acestora în plan istoric şi geo-politic, despre aspectele culturale şi tradiţionale ale etniilor.

Intervievarea este o etapă dificilă, dar importantă în crearea teatrului documentar. Toate persoanele intervievate erau dispuse să-şi relateze istoriile, însă atunci când li se cerea să vorbească în reportofon, multe dintre ele deveneau destul de crispate şi complexate. Unele dintre ele erau convinse de apartenenţa noastră la anumite partide politice. Încercam să fim prietenoşi cu oamenii, le explicam că nu ne interesează politica şi scopul pe care-l urmărim este realizarea unui spectacol despre problemele cu care se confruntă societatea. Tonul familiar şi sinceritatea noastră îi provoca la dialog. Am cules multe informaţii şi istorii particulare destul de utile şi spectaculoase.

Materialul pe care l-am adus la prima lectură era destul de voluminos. Prima lectură a durat mai mult de cinci ore. Au început întâlnirile zilnice cu discuţii, redactări, montări şi testări ale noilor versiuni, în fiecare zi textul era diferit, din ce în ce mai comprimat.

Interviurile mult prea moraliste au fost excluse, fiindcă ne-am propus să realizăm un spectacol care ar provoca spectatorul, l-ar face să gândească, să identifice problematici, să caute soluţii. Din start, am renunţat la rezolvări de situaţii, moralisme, didacticisme.

Multe dintre interviurile efectuate nu și-au găsit loc în structura textului. Din unele înregistrări am extras o idee sau chiar un enunţ. Multe dintre personaje, situaţii, monologuri au fost inventate, însă pornesc de la realitatea cu care ne confruntăm, realitate pe care eu o cunosc și o simt. O serie de texte au fost scrise având la bază amintirile cuiva din echipă. Respectiv, și lucrul cu actorii a fost efectuat în mod diferit. De exemplu, personajele reale sau intervievate au fost reconstituite în baza interviurilor, cele fictive, care au fost create axându-ne pe realitatea înconjurătoare, au fost lucrate altfel. Am încercat să le găsim „dubluri" sau caractere, prototipuri, reflectate în sursele media (interviuri, filmuleţe, reportaje).

Textul a fost scris și finalizat în timp ce actorii erau deja implicaţi în repetiţii. Două monologuri au fost scrise și integrate în structură chiar cu o zi înainte de premieră. Din acest motiv, considerăm că realizarea unui spectacol-document ţine de domeniul imprevizibilului, implică multe riscuri și incertitudini, finaluri neclare, rezultate neprestabilite. Totodată, linia conceptuală, compoziţia îl pot duce pe dramaturg pe căi nebănuite și necunoscute, fiindcă materialul textual, în cazul nostru, a fost căutat și structurat până în ziua premierei. Cu toate acestea, procesul de lucru asupra spectacolului a fost intrigant, plin de surprize. Important și diferit de teatrul în accepţiunea clasică a cuvântului, în teatrul documentar este procesul de lucru.

Spectacolul începe cu un preambul sau o introducere la temă, în care sunt expuse date statistice despre numărul de etnii în Republica Moldova, informaţii succinte despre cultura, tradiţiile, istoria stabilirii în ţară a grupurilor minoritare. Informaţia pentru partea introductivă am extras-o din *Recensământul populaţiei din 2004* al Biroului Naţional de Statistică al Republicii Moldova [2]. În momentul când am început să scriu textul, aceste date aveau o vechime de 11 ani. Un recensământ curent a fost efectuat în anul 2014, însă rezultatele prealabile ale acestuia au stârnit scandaluri de proporţii, din cauza lipsei de claritate și transparenţă. Am citit multe critici din partea sociologilor și analiștilor politici la adresa autorităţilor privind rezultatele publicate. Rezultatele recensământului vizând limba vorbită (mult mai mulţi respondenţi au declarat limba română drept limbă maternă decât în 2004) și structura etnică (23,2% s-au declarat români în 2014 faţă de 2,2% români declaraţi în 2004), au provocat panică în unele cercuri de interes. Ideea de a începe spectacolul cu niște date incerte, confirmate de o instituţie importantă, precum este Biroul Naţional de Statistică al Republicii Moldova, date neactualizate de mai bine de 10 ani, mi-a părut originală. M-am gândit că, din start, propun spectatorului un proiect despre un popor care nu știe ce limbă vorbește, cărei naţiuni aparţine, cât este din punct de vedere numeric, dat fiind faptul că în listele electorale figurau 2.800.827 de cetăţeni cu drept de vot, în realitate însă, conform recensământului din 2014, suntem mult mai puţini (cu aproape un milion!!!).

Scena respectivă a fost situată în afara spectacolului, având drept scop informarea publicului. Textul este citit de actorii Dana Ciobanu și Ion Borș. Regizorul a conceput ca această informaţie să fie citită de actori în timp ce spectatorii își ocupă locurile în sală și să fie reluată până în momentul când ultimul spectator se va așeza. La fiecare reprezentaţie scena introductivă a fost relatată cu o tentă de detașare sau distanţare, într-un mod protocolar, jurnalistic. Dana Ciobanu care, pe lângă faptul că este actriţă, mai profesează în calitate de prezentator de știri, a reușit de la prima lectură să abordeze stilistica jocului solicitată de regizor. Ion Borș a avut mai mult de lucrat asupra accentelor și modului de interpretare. După multe repetiţii, a obţinut rezultatul scontat.

După această scenă, începe spectacolul propriu-zis. Scena de început reflectă gândirea colectivă a omului de rând din societatea noastră, incertitudinile în raport cu identitatea naţională, cu apartenenţa etnică și lingvistică. Monologul este interpretat de Natalia Prodan. Ea aduce în scenă un personaj inventat, care nu poate fi lucrat în baza unui interviu, însă poate fi recunoscut – femeia frustrată de la ţară, care se simte desconsiderată în raport cu „rusoaicele" inteligente, ce deţin posturi înalte în instituţiile statale. Regizorul a cerut Nataliei să găsească prototipurile acestui personaj în femeile din orașul ei de baștină, fiindcă în orice mahala putem recunoaște o femeie, care nu suportă femeile de altă naţionalitate și au un complex al inferiorităţii faţă de astfel de personaje.

Următoarele monologuri – ale intelectualilor răzvrătiţi, care au pătimit pe timpurile guvernării sovietice, când oamenilor de artă li se interzicea să scrie, să facă emisiuni despre personalităţile notorii ale culturii noastre – au fost distribuite Danei Ciobanu și Vioarei Câșlaru.

De la bun început am avut convingerea că fiecare mesaj, istorie sunt importante, că fiecare personaj are dreptate, că nu pot fi acceptate tonurile ironice în interpretarea actoricească. Are dreptate și rusul, și ucraineanul, și pro-rusul și pro-românul, și ortodoxul, și catolicul. Or, noi nu suntem adepţii cuiva, nu judecăm, noi expunem lucrurile de pe o poziţie de neutralitate. Important e să aducem în vizorul public dezastrele apărute pe fundalul apartenenţei etnice, religioase, politice. Important este să sensibilizăm publicul, să promovăm ideea de egalitate în drepturi și opinii, să încercăm să găsim compromisuri și mijlocul de aur pentru a convieţui într-un stat.

Pentru echilibrarea și respectarea unei echidistanţe, continuăm cu un personaj ce întruchipează un pseudo-naţionalist, care pretinde că vorbește limba română, manifestând o poziţie ostilă faţă de vorbitorii de limbă rusă, stabiliţi în Moldova de zeci de ani. Acest personaj, interpretat de Ion Borș, este unul fictiv, inventat de autor, însă este tipic pentru gândirea și atitudinea unor oameni limitaţi și superficiali**,** care fac parte din comunitatea băștinașilor din ţară. Ion a reușit să contureze un caracter comic, ridicol și absurd al personajului, graţie faptului că a contact cu astfel de indivizi de la care a preluat maniera vorbirii și gestica.

Dumitru Stegărescu prezintă un personaj vorbitor de limbă rusă, originar din oraşul Bălţi. Personajul este unul real, astfel actorul având posibilitatea să studieze interviul, să preia de la acesta tonalitatea și accentele. Chiar dacă a avut pârghiile necesare creării eroului, actorul, care n-a apucat timpurile când se studia aprofundat limba rusă în școli, a avut deficienţe de accent. Regizorul a lucrat individual cu Dumitru, i-a sugerat să asculte vorbirea rusă la canalele de televiziune rusă, să încerce să vorbească mai mult în rusă, să-și noteze accentele, să facă traducerea monologului din rusă în română. După premiera spectacolului, efortul lui Dumitru a fost remarcat și apreciat de regizorii teatrului *Spălătorie*, în spectacolele cărora a avut de interpretat personaje vorbitoare de limbă rusă.

Un alt personaj de etnie rusă e cel interpretat de Natalia Prodan, care s-a evidenţiat în acest spectacol, contribuţia ei la reușită fiind apreciată de publicul divers. Fiind o actriţă perseverentă, care se implică cu suflet în ceea ce face, ea a reușit să reprezinte un personaj pozitiv, inteligent, iar faptul că s-a născut și a crescut într-un centru raional, în care se vorbesc la același nivel ambele limbi, a ajutat-o să contureze un caracter organic și unitar, studiind minuţios discursul preluat de la o persoană din oraşul Bălţi.

Dana Ciobanu intervine cu monologul unei moldovence, care trăiește cu nostalgia timpurilor sovietice. Dana încerca să redea un caracter accentuat, jucând rolul unei femei revoltate, punând accent pe ticurile nervoase ale acesteia, pe alocuri ridiculizând-o, acaparând, astfel, publicul.

Urmează monologul unei femei inteligente, doctor în sociologie, rol interpretat de Vioara Câșlaru. Vioara este exemplul de actor-executor care copiază indicaţiile regizorale și redă cu fidelitate maniera de interpretare ce i se solicită. Personajul întruchipat de actriţă conturează prototipul unei doamne inteligente, naţionaliste, care a muncit enorm de mult ca să ajungă la nivelul rușilor, în ţara cărora și-a făcut doctoratul. Vioara a creat un caracter, o bătrână doamnă, inteligentă și revoltată de sistemul comunist.

Dumitru Stegărescu intervine cu monologul unui om care are rude în Transnistria. Personajul său este calm, pașnic, cu o gândire logică. Ulterior, Ion Borș prezintă istoria unui bărbat, trecut de 60 de ani, cu o bogată experienţă de viaţă, cu un caracter comic. Istoriile ce l-au marcat sunt redate cu lux de amănunte și cu descrieri spectaculoase. Eroul intervine pe parcursul spectacolului cu alte istorii, fiind ușor recognoscibil și câștigând simpatia publicului.

Personajele Baba din Tiraspol și Elena din Găgăuzia au fost interpretate de Natalia Prodan și, respectiv, de Vioara Câșlaru. Am utilizat procedeul intercalării monologurilor, pentru a diversifica acţiunea scenică și, totodată, pentru a compara modul de trai și de gândire al acestor femei, care fac parte

din „lumi" diferite: atitudinea faţă de etnii, convingerile, orientarea religioasă. Chiar dacă discursurile lor alternează ori se succed, aceste personaje se află în dimensiuni spaţiale diferite.

După această scenă, intervine Dana Ciobanu, interpretând-o pe Aliona din Găgăuzia, care învaţă la Universitatea din Tiraspol. Aceasta își povestește istoria și cazurile de discriminare cu care s-a confruntat, fiind studentă la Chișinău. Eroina Danei este destul de agresivă, o tânără răzvrătită, care nu-și redactează discursul, este sinceră și firească.

Urmează Dumitru Stegărescu cu o istorie inventată despre un rus care vorbește bine limba română și care s-a confruntat cu o situaţie absurdă și bizară într-un magazin unde vânzătoarea i-a făcut observaţie: „Nu *caşcaval*, da' *sâr*! Și nu *rosiiskii,* da' *rusăsc*". Dumitru joacă un personaj echilibrat, calculat și raţional, care-și manifestă pașnic atitudinea faţă de moldovenii agresivi și instigatori ai urii și ai conflictelor legate de problema lingvistică.

Rolul profesoarei îl interpretează Natalia Prodan. Mesajul exprimă una dintre ideile fundamentale ale spectacolului: „*Naţia* și *omul*, în particular, sunt două entităţi diferite. În fiecare naţiune, sunt și oameni nu prea deștepţi…, pentru că orice exprimare de intoleranţă... nu este o calitate foarte bună. Mi se pare că în orice situaţie, în orice caz, noi putem găsi limbă comună și oarecare puncte de tangenţe. Totuși, eu sunt pentru toleranţă și pentru atitudine bună. Chiar și dacă există probleme, eu sunt pentru rezolvarea acestor probleme pe cale pașnică".

Urmează un alt capitol al istoriei, în care eroii și eroinele sunt de etnie ucraineană. Aici, istoriile reale sunt îmbinate cu cele fictive.

Femeia cu Vaca este interpretată de Dana Ciobanu, care prezintă un personaj inventat, cu un caracter comic. Tipajul acestuia este recognoscibil în orice mahala a oricărui sat din ţara noastră. Această femeie pune accent pe valorile și problemele care le preocupă pe gospodine. Este vorba despre un personaj pitoresc, care a avut o priză vădită la public.

Băbuţele din piaţă sunt interpretate de cele trei actriţe implicate în proiect. Regizorul a insistat pe o scenă luată din piaţa noastră centrală, cu femei vorbăreţe, pline de viaţă, atotștiutoare și energice. Ele-și spun durerea în faţa publicului, întrerupându-se una pe cealaltă, de parcă ar fi la o competiţie.

Capitolul despre armeni și alte etnii minoritare care convieţuiesc în ţara noastră este început cu scena prezentată de Dumitru Stegărescu și Ion Borș. Subliniem că, iniţial, aceasta a fost inventată, ulterior fiind completată cu gesturi, comportament, observate în unele reportaje despre noi, moldovenii. Actorii interpretează doi vânzători la piaţă care habar nu au de cultura sau, cel puţin, de existenţa anumitor persoane de alte etnii în Republica Moldova și care pretind că ei sunt stăpânii ţării și vor să fie respectaţi de cei care s-au stabilit aici. Personajele sunt comice prin prostia și superficialitatea gândirii care îi caracterizează. Ideile lor sunt lipsite de logică și coerenţă.

Urmează monologul femeilor de etnie armeană (în roluri: Natalia Prodan și Dana Ciobanu), personaje puternice, echilibrate, individualităţi care s-au integrat în societatea noastră. Actriţele au analizat interviurile, au reușit să confere caracter acestor femei realizate și apreciate într-o ţară care nu le este natală, pe care însă o consideră drept patrie.

În capitolul despre romi, acţiunea, din nou, este susţinută de personaje reale și inventate. Ne-am străduit să nu-i ridiculizam pe reprezentanţii acestei etnii, să le înţelegem problemele, să reconstruim personajele reale pe baza înregistrărilor. Astfel, am reușit să dăm scenelor consistenţă și dramatism, să scoatem în prim-plan problemele existente: confruntările și doleanţele pe care le-am auzit la romii din Soroca, în perioada documentării.

Următorul capitol al textului este dedicat oamenilor de culoare care s-au integrat în societatea moldovenească. Dumitru Stegărescu interpretează rolul Bărbatului din Republica Congo. Acest personaj ne-a povestit istoria, acceptând să fie înregistrată discuţia. Nu are accent, vorbește fluent limba română, este raţional, pașnic și inteligent. Vecinul acestuia este un personaj inventat, interpretat de Ion Borș. Un domn de la ţară, simplu în gesturi, sincer și deschis la suflet.

În partea finală a textului sunt abordate problemele antisemitismului și a prejudecăţilor la care nu

putem renunţa. Monologul preotului care îndeamnă la xenofobie, antisemitism și intoleranţă este interpretat de Dumitru Stegărescu. Acest preot apare în multe reportaje realizate de posturile de televiziune din ţară. Ne-am propus să-i arătăm duritatea sa extremistă. Ţinând cont de indicaţiile regizorale, studiind minuţios reportaje în care apare personajul, actorul a reușit să-i confere credibilitate și naturaleţe.

Monologul de final al domnului de etnie evreiască îl interpretează Ion Borș. Personajul realizat de acesta este unul înţelept și calm, iar fiecare frază rostită de el este plină de profunzime și redă esenţa spectacolului „…trăim timpuri grele și… nu vom putea depăși crizele, dacă nu vom avea o cooperare interetnică… Unii aiuresc și văd ţara în componenţa Marii Rusii, alţii aiuresc și visează la o Românie Unită… iar restul… se lasă prostiţi de aceste aiureli!". Publicului i se oferă posibilitatea să mediteze asupra tristei noastre existenţe umane.

Regizorul Slava Sambriș încheie spectacolul cu un moment performant:actorii construiesc un zid înalt, impunător, „gospodăresc". Acesta este alegoria zidului dintre oameni, etnii, naţiuni, a zidurilor transparente, pe care noi, oamenii, le construim în mod involuntar. Ideea zidului a fost inspirată și de discursurile discriminatorii, lipsite de logică și coerenţă ale politicienilor, care vin mixate pe fundalul unei melodii ritmate.

Cadrul scenic a fost delimitat de un ecran mare ce dă iluzia a două realităţi, a duplicităţii fiecărui individ sau fenomen. Ecranul are și o funcţie mediatică: transformă realităţile, le denaturează, camuflează problemele reale, majore ale oamenilor de alte etnii.

Culoarea albastru-intens a tuburilor de neon suspendate de lanţuri dau senzaţia unei atmosfere glaciale, a unor sentimente de indiferenţă, de nepăsare faţă de problemele celor care „nu sunt ca noi" sau „nu sunt de-ai noștri".

Coloana sonoră exprimă sunete și zgomote produse într-o uzină. Aceste sunete sunt stridente, enervante. Scopul regizorului a fost de a evidenţia anumite idei exprimate de personaje, starea lor lăuntrică, sentimentele de revoltă și furie, de a irita spectatorii, de a le sfredeli auzul, de a nu-i lăsa să se relaxeze, de a-i determina să ia atitudine faţă de realitatea dură, faţă de multitudinea de probleme cu care se confruntă semenii lor.

Costumele clasice, bleumarin, purtate de actori arată atitudinea distantă faţă de lume,exprimă starea lor socială. Sunt niște anchetatori, investigatori care vin să prezinte realităţi. Nu le judecă, nu oferă variante de soluţii problemelor expuse, ci doar ne informează, ne atenţionează, ne lasă libertatea de a cugeta.

Spectacolul *MI(N)ORITY* reprezintă unul dintre primele demersuri ale teatrului din Republica Moldova care abordează problemele minorităţilor etnice, bazându-se pe interviuri realizate cu reprezentanţii acestora. Spectacolul a fost jucat de fiecare dată cu sala plină, fiind urmat de discuţii în cadrul cărora publicul a adresat întrebări legate atât de statutul minorităţilor etnice, de problemele lingvistice, de cazurile de discriminare, cât și de modul în care a fost scrisă piesa, de experienţa actorilor care au intrat în pielea personajelor reale.

Spectacolul a transmis publicului următoarele idei: toţi oamenii au drepturi egale, indiferent de apartenenţa etnică și naţională; orice naţiune este alcătuită din oameni diferiţi conform educaţiei, rasei și trebuie să convieţuiască împreună, în condiţii și relaţii pașnice și prietenești; bariera lingvistică împiedică integrarea minorităţilor etnice; limba oficială a statului trebuie studiată și cunoscută de toţi cetăţenii ţării; diversitatea grupurilor etnice de pe teritoriul Republicii Moldova presupune o multitudine de tradiţii, obiceiuri, limbi și doar prin implicarea întregii societăţi, prin susţinerea tuturor grupurilor minoritare, prin cooperare putem stimula toleranţa, respectul, înţelegerea.

Referinţe bibliografice

1. Studiu realizat la comanda Consiliului Naţional al Tineretului din Moldova (CNTM) de către Centrul de Investigaţii și Consultanţă „SocioPolis", *Dialogul intercultural în rândul tinerilor din Republica Moldova* [citat 21 octombr. 2017]. Disponibil pe Internet: <https://dialogintercultural.files.wordpress.com/2011/01/rezultatele-studiului-e2809edialogul-intercultural-in-randul-tinerilor-din-republica-moldovae2809d.pdf>.
2. Biroul Naţional de Statistică al Republicii Moldova, *Recensământul populaţiei din 2014* [citat 21 octombr. 2017]. Disponibil pe Internet: <http://www.statistica.md/pageview.php?l=ro&idc=263&id=2208>.

XIX МЕЖДУНАРОДНЫЙ ТЕАТРАЛЬНЫЙ ФЕСТИВАЛЬ *ВСТРЕЧИ В РОССИИ* В ЗЕРКАЛЕ КРИТИКИ

EDIŢIA A XIX-A A FESTIVALULUI INTERNAŢIONAL DE TEATRU *ÎNTĂLNIRI ÎN RUSIA* SUB ASPECT CRITIC

THE 19TH INTERNATIONAL THEATER FESTIVAL *MEETINGS IN RUSSIA* UNDER CRITICAL ASPECT

NADEJDA AXIONOVA,
cercetător ştiinţific,
Institutul Patrimoniului Cultural, Academia de Ştiinţe a Moldovei

CZU 792.091.4(470)

В статье речь идет о мероприятиях, прошедших в рамках XIX Международного театрального фестиваля стран СНГ и Балтии, который прошел в Санкт-Петербурге весной 2017 года. Представленные на фестивале спектакли дали возможность критикам и любителям театрального искусства познакомиться с жизнью русских театров в ближнем зарубежье, оценить их режиссерский и актерский потенциал, а театрам-участникам – заявить о себе. К проведению фестиваля было приурочено основание «Ассоциации деятелей русских театров», призванной выявлять и разрешать проблемы русского драматического искусства.
***Ключевые слова**: фестиваль, Балтийский дом, Встречи в России, русский драматический театр*

În articol sunt evidenţiate manifestările culturale, ce au avut loc în cadrul Festivalului Internaţional de Teatru al Ţărilor CSI și Baltice (ediția a XIX-a), care a avut loc în Sankt-Petersburg, în primăvara anului 2017. Spectacolele montate în cadrul festivalului au oferit criticilor și amatorilor de teatru posibilitatea de a face cunoștință cu viața teatrelor ruse de peste hotare, de a valorifica potențialul lor regizoral și actoricesc, iar teatrele participante la eveniment au avut posibilitatea de a-și prezenta activitatea. În timpul desfășurării festivalului, a fost inițiată „Asociația oamenilor teatrelor ruse”,organizată cu scopul de a evidenția și a rezolva probleme ale artei dramatice ruse.
***Cuvinte-cheie**: festival, Casa Baltică, Întâlniri în Rusia, teatrul dramatic rus*

The article deals with events that took place in the framework of the 19th International Theatre Festival of the CIS and Baltic States, which was held in St. Petersburg in the spring of 2017. The performances shown at the festival made it possible for critics and theatre lovers to learn more about the life of Russian theatres from abroad, to evaluate the director's and actor's potential, and the theatres that participated in the event had the possibility to present their works. During the festival the Association of Artists of Russian Theatres was set up with the purpose of identifying and solving the problems of Russian Dramatic Art.
***Keywords:** festival, Baltic House, Meetings in Russia, Russian Dramatic theatre*

В 2017 году ежегодный Санкт-Петербургский фестиваль *Встречи в России* был приурочен к 100-летию Октябрьской революции и проходил под девизом «Вся власть театру!». Оформление фойе Театра-фестиваля *Балтийский дом* было выполнено в соответствии с тематикой в красно-белых тонах, с многочисленными плакатами и портретами; обсуждения спектаклей и вечерние мероприятия проводились в духе партийных заседаний советского периода. Тем самым организаторы не только воссоздали атмосферу 1917 года, но и содействовали формированию чувства коллективизма и товарищества, объединяющего зрителей, критиков и театральные труппы различных стран. Представители русских театров из Белоруссии, Казахстана, Узбекистана, Латвии, Грузии, Украины, Литвы, Армении, Эстонии, Кыргызстана, Таджикистана и России продемонстрировали достижения коллективов за 25 лет суверенитета своих государств, показав зрителям 12 спектаклей, разных по форме и содержанию. Этот показ дал возможность оценить потенциал и перспективы развития русского драматического искусства на постсоветском пространстве.

Значимым событием в рамках фестиваля стало учреждение *Ассоциации деятелей русских театров зарубежья*, в которой приняли участие многие видные деятели культуры, такие как Р. Ибрагимбеков, А. Галибин, Е. Драпенко, А. Мельникова и др., являющиеся репрезентантами не только театрального мира, но и руководящих структур Российской Федерации и Санкт-Петербурга. Главной целью данной ассоциации является объединение творческих сил русской театральной культуры и их всемерная поддержка: осуществление международных творческих проектов, мастер-классов, гастролей и выставок, вовлечение государственных и общественных организаций в общую образовательную и культурную деятельность по пропаганде русского искусства. Разноформатное общение дало возможность присутствующим директорам и администраторам театров познакомиться лично, поделиться впечатлениями и опытом работы своих коллективов, обсудить варианты сотрудничества.

Художественным зачином фестиваля стал совместный пластический проект А. Платунова (сценарий) и И. Качаева (пластика), носивший образовательный характер, подготовленный и выполненный молодыми артистами разных стран, специально приехавшими на десять дней раньше. Взяв за основу социально-бытовую пьесу В. Маяковского *Мистерия-буфф,* воспевающую освобождение трудящихся от капиталистического гнета, актеры на языке тела показали отношение авторов проекта к ушедшей в прошлое эпохе социализма с ее идеалами и проблемами. На фоне занимательного видеоряда артисты, обезличенные по гендерному признаку, выполняли задания режиссера-хореографа и учились находить гармонию в движении тела и развертывании музыки, воплощать разнообразные творческие фантазии, отрабатывать синхронность в массовых сценах. Их пластические пируэты в некотором роде комментировали видеоматериал спектакля, построенный в виде череды зрительных образных символов советского быта: весело бегающих детей в одинаковых нарядах, дружно марширующих к «светлому будущему» тружеников фабрик и заводов. Этому воодушевляющему, положительно заряженному эмоциональному фону контрастировали мелькающие кадры с портретами талантливых людей науки и искусства, пострадавших от гнета власти, с видами сталинских лагерей и массовых убийств людей и животных, разложения трупов. Финальной точкой этого противопоставления стало аллегорические поклонение серой людской массы огромному клоуну и рождение «нового человека». Спектакль был показан в гардеробе театра, где зрители, за счет отражения в зеркалах, видели и себя в этой толпе и таким образом были вовлечены в огромную социальную мясорубку, перемалывающую людей.

Помимо этого образовательного проекта, Театр-фестиваль *Балтийский дом* представил себя спектаклем *Анна Каренина,* по Л. Толстому, в режиссуре А. Галибина, уже получившим многочисленные отзывы в прессе. Постановку можно отнести к классическому прочтению известного романа, где режиссер погружает зрителя в духовный мир женщины, исследует ее желания и страсти, раскрывает вечные межличностные конфликты, столкновение добра и зла, жизни и смерти, чувства и долга. Сочетание классики со стилем постмодернизма определило направление всего фестиваля.

Спектакль Литовского русского драмтеатра из Риги *Добрый человек из Сезуани* – так перевел Э. Сеньков пьесу-притчу Б. Брехта – отозвался доброй пародией. В нем зритель смог увидеть имитацию школьной дискотеки ’90-х, услышать голос гнусавого переводчика иностранных фильмов того же времени, вспомнить легко узнаваемые образы певца Шуры (госпожа Ми Дзю), кролика Роджера (соседка) и т.п. В форме социально-бытового диспута режиссер задает вопрос, как остаться добрым в мире, в котором исчезла точка отсчета для оценки действительности и человек захлестнут потоками информации и дезинформации, когда нет веры, нет авторитетов и невозможно отличить правду от лжи.

Главной заслугой рижского спектакля, как отметила критик Р. Кречетова (и ее поддержали остальные эксперты), стало естественное произнесение текста, без желания перекричать пространство. Основная нагрузка легла на талантливую актрису Е. Фролову, воплощавшую два

образа (Шен Те и Шуи Та), но, к сожалению, не сумевшую до конца передать трансформацию одного персонажа в другой, несмотря на всю свою природную грацию, пластичность и харизму. Нехватка конфликтной напряженности всей постановки была определена трактовкой спустившихся на землю в поисках доброго человека Богов (Я. Рафальсон, Л. Ленц и И. Чернявский), которые в прочтении режиссера не олицетворяли собой ничего возвышенно-божественного, а, напротив, являлись обычными коммерсантами-бизнесменами, вкладывающими деньги в идею. Поворот в сторону «рыночных отношений» вызвал отсутствие духовных противоречий между ними.

Брехтовские зонги (музыка П. Дессау в аранжировке Э. Макенса) звучали провозглашающими истину рэп-речитативами, с горестью отозвавшимися в сердцах зрителей лейтмотивом спектакля: «Нельзя быть добрым в нашей стране…». Отдельной похвалы критики удостоили финальный ансамбль актеров и соло трубы, посчитав его лучшей музыкальной работой коллектива в этой постановке. Синтез музыки и хореографии, световые эффекты, видео на мультимедийном экране создавали ощущение толпы, что придавало спектаклю черты эпичности, необходимые для драматургии такого рода, а тема утверждения добра силой разума, поднятая Рижским русским драмтеатром, звучала современно и своевременно.

Второй день фестиваля дал возможность зрителям и критикам увидеть два спектакля, заявленных в программе: *Кукловод* по мотивам пьесы В. Шекспира *Отелло* (режиссер Т. Тимко) Вильнюсского молодежного театра *Арлекин* (Литва) и *Навсегда-навсегда...* К. Драгунской (режиссер В. Маслий) Государственного академического музыкально-драматического театра Донецка. Искренне смеяться и радоваться умению актеров чувствовать форму задорной арлекинады *Commedia dell'arte* заставили артисты театра из Литвы. Редко играющиеся сегодня площадные действа Возрождения в этом спектакле поддерживались барочной музыкой. Игра актеров отличалась великолепной пластичностью, чувством ритма и стиля. Сам Кукловод олицетворял зло —это был шампур, на который нанизывалось все происходящее и который являлся стержнем действия. К выбранному названию спектакля можно отнестись критически, так как его нельзя воспринимать через призму шекспировской трагедии. Трудно не согласиться с мнением критика о том, что В. Шекспир «угадывался слабо, разве что в конце,—когда Отелло душит Дездемону. Но смотреть на это действо было относительно интересно, так как весь спектакль идет на итальянском языке в жанре клоунады с редкими вставками на русском» [1].

Спектакль *Навсегда-навсегда…*, выполненный как ряд импрессионистических зарисовок абсурда, вызвал интерес публики сценической находкой режиссера В. Маслия, которая оправдывала существование актеров на сцене, а зрителям давала ощущение деформированной реальности. Быстро сменяющие друг друга меловые рисунки на черном фоне символических декораций за считанные секунды превращали окно в телевизор, затем в радиоприемник или новогодний подарок. Действие строилось так же в ассоциативно-абсурдном ключе: интриговало появление Пушкина (Д. Федоров) из холодильника, обескураживали цветы, поставленные не в вазу на столе, а в тот же холодильник, плач Мгловой (Е. Лесогорова) ассоциировался с писком комара, который назойливо летал над головой Генварева (М. Селиванов). В костюмах героев читались мечты каждого из них: вертолеты-самолеты, писательские перья, кубики-рубики и т. д. Задуманные режиссером и хорошо выполненные актерами игровые сценки не соединялись воедино, поэтому ощущались некоторые «провалы» действия, но они компенсировались яркими образами персонажей. Немного скучная Мглова и «тяжеловатый» Крюксон (М. Бовдуй) в финальном дуэте показали донельзя современную «любовь» двух подростков, когда каждый пребывает сам в себе, не выходя за пределы своих чувств и эмоций, внешне выражающихся лишь в объятиях и сюсюканьях. Спектакль получился о «любви-нелюбви и том абсурде, в который превращается жизнь, когда назло и в отместку» [2].

Топовым спектаклем фестиваля можно считать эклектичный *Гамлет* Могилевского об-

ластного театра кукол, в котором режиссер И. Казаков, не отходя от шекспировского сюжета, умело сочетал действие кукол и драматических актеров. Драма В. Шекспира интерпретирована жестоко, иронично и прямолинейно, в стиле абсурдистской трагикомедии Т. Стоппарда *Розенкранц и Гильденстерн мертвы*. Рассчитывая на восприятие простого, но хорошо знакомого с классической пьесой зрителя, И. Казаков точно воссоздал самую суть образов: его Гамлет – это живой, тонко чувствующий человек, одетый в костюм супер-героя из детских комиксов. На первый план выведена основная мотивирующая линия этого персонажа – стремление к мести, которая в конце спектакля модифицируется в кровавое расчленение бензопилой всего Эльсинора. Эгоистичный Полоний уже внешним обликом демонстрирует свою суть: в представлении И. Казакова –это крупный карлик с растопыренными огромными ручищами. Актер повернут к зрителям спиной и стоит в позе мытья полов, на мягком месте прикреплена маска-лицо с длинным свисающим носом и нарисованными глазами-смайликами. Его дети Лаэрт и Офелия также представлены режиссером с тончайшей изобретательностью: Лаэрт увешан маленькими мягкими человеко-куклами; Офелия выведена то маленькой и трогательной куклой, то нежной и обаятельной девушкой, вначале в платье с фигурками аквалангов, а перед кончиной в костюме аквалангиста. Розенкранц и Гильденстерн– игрушки на вешалках в чужих руках, драматизм судеб которых в том, что они не понимают сути происходящего, даже тогда, когда непосредственно в чем-то участвуют.

Атмосфера королевского Эльсинора, воссозданная сценографом А. Вахромеевым на заднике в виде нескольких панно со змеями, скорпионами и другими жалящими тварями, символично отображает излюбленную Шекспиром идею борьбы за власть. Музыкальное оформление в духе немецкой рок-металл-группы *Rammstein* дополнило общую картину вакхического королевского пира. *Гамлет* И. Казакова слишком напоминает современную действительность, в которой каждый человек обособлен от происходящего в окружающем мире и равнодушно воспринимает чужие страсти, не испытывая сильных переживаний.

«Путь к внутренней свободе лежит через собственные страхи, неподчинение авторитету, через побег от ответственности, через крушение надежд, через потери и обретения»,– как ответ могилевскому *Гамлету* звучит библейская импровизация *Иона*, показанная Ереванским государственным театром кукол имени О. Туманяна (Республика Армения)[3]. Молодой режиссер Н. Григорян силами молодых артистов, недавних выпускников Ереванской театральной академии кино и театра создала пластический спектакль, выполненный с необычайной экспрессией и отличающийся простой, но масштабной сценографией.

На глазах у зрителей из канатов, скрепленных в диагональ сценической коробки и соединенных друг с другом в центре, создавалась огромная конструкция условного корабля, который уносил в море Иону и трех его спутников, бежавших от гнева горожан. Черная материя, на фоне которой происходило действо, превращалась в чрево кита, поглощающего Иону во мрак и безысходность. Прорезанный портал в центре сцены изображал жизнь шумного многолюдного города: пять пар человеческих ног ходили, сидели, хромали, имитировали общение и т.д. Появляющаяся из трюма сцены девушка Тыква с длинными волосами, похожими на лиану, возникала как настоящее растение из земли и завораживала своим появлением. Тотемные барабаны, сопровождавшие некоторые сцены и призванные вводить в состояние транса завораживающим ритмом, выполняли роль своеобразного рефрена, соединяющего воедино весь спектакль.

Вечные темы спасения души человеческой начинают все чаще появляться в прагматичном сегодняшнем мире. Притча об Ионе, выбранная Ереванским театром, в дополнение к учению о милости и любви Божией ко всем народам напоминает нам о Его безграничном всемогуществе. «Ты сожалеешь о растении, над которым ты не трудился…Мне ли не пожалеть Ниневии …», – цитата из Библии, произносимая актерами на разных языках подытоживает урок Божественной любви [4].

Русский театр Эстонии привез на *Встречи в России* спектакль в постановке И. Лысова *Ночь для Евы* по Д. Нигро. Режиссер, он же художественный руководитель театра, выбрал остросоциальную тематику и воссоздал сюжет в классическом стиле театра переживания и фронтальных мизансцен. Еще до начала спектакля критики единогласно выразили ностальгическую радость по оформлению сцены в духе реалистического театра К. Станиславского: это была букинистическая лавка, которая одновременно являлась и квартирой героев. В двух комнатах и прихожей стояли резные столики и стулья, комод, бювар, а также ажурная лампа, часы с маятником, старый дисковый телефон, в огромном витражном окне (экран) была видна городская улица, перекресток дорог и проходящие мимо люди. Магазин принадлежал Готту (И. Лысов) и его внучке Еве (М. Павлова), которые вели размеренный уединенный образ жизни, пока не появилась Лилли (Н. Мурина), старая знакомая Готта из Освенцима, где он работал врачом. Спектакль шел как захватывающее расследование, поиск правды, своего рода психологический триллер с открытым финалом.

Комедию П. Бомарше *Безумный день, или Женитьба Фигаро*в режиссуре А. Славутского показал Казанский академический русский Большой драматический театр им. В.И. Качалова. Девизом постановки стали слова:«Легко о серьезном»: свободно расходились ширмы, беспечно танцевали актеры, непринужденно вели диалоги, все делалось непосредственно и раскрепощено ради главного – рассказа о любовной интриге и измене.

Коллаж из рассказов А. Чехова собрали молодые режиссеры, ученики В. Рыжакова, Т. Шарафутдинов и А. Урманов. Их спектакль *Лю* можно считать образцом постдраматического жанра, с соблюдением всех его требований: маргинальности, готовых форм, иронии и т.д. Студенческая зарисовка раскрывает жизнь героев в обрывочном сюжете, где «каждое „действующее лицо" содержит в себе смешанных и „склеенных" в одно различных героев ранних рассказов А. Чехонте и пьес А. Чехова и живет своей нелогичной, нелепой жизнью» [5].

В заключение фестиваля Государственный русский драматический театр им. Вл. Маяковского из Душанбе показал спектакль в восточном стиле на основе текста Т. Зульфикарова *Исповедь Омара Хайяма* о жизни легендарного поэта, о восточной культуре, ее мудрости и философии. Режиссер Б. Миралибеков построил спектакль, заставляющий задуматься о предназначении и природе человека, о Боге, о вечных ценностях. 10 актеров в белых балахонах со свечами в руках медленно и монотонно выговаривали текст, словно произносили заклинания или читали молитвы, их речь сопровождалась звучанием восточной музыки фольклорного типа, призванной вводить зрителей в медитативное состояние. Привлечение колоритных украшающих инструментов, таких как мандолина, там-там, колокольчики, деревянная дудочка, а также использование большого количества разноцветных лент, завязываемых на дереве, и деревянных кукол, подчеркивают этническую принадлежность главного героя.

Показанные на фестивале спектакли не только продемонстрировали современное состояние русского драматического театра на постсоветском пространстве, но и отчетливо выразили стремление всех представителей театрального мира к объединению усилий для успешного совместного продвижения художественных идей, принципов и достижений русского искусства, во все времена стремящегося нести зрителям высокие идеалы истины, добра и справедливости.

Библиографические ссылки

1. Клоун Отелло [online]. В: *Без ВАСьки никак:* [site]. [accesat 17.07.2017]. Disponibil: http://bezvaskonikak.ru/kloun-otello/.
2. На сцене донецкой муздрамы впервые «театр абсурда», и это стоит посмотреть! В: *Комсомольская правда* [online]. Донбасс. 2016, 23 дек. [accesat 20.07. 2017]. Disonibil: http://muzdrama.ru/afisha/show/116.
3. Иона [online]. В: *Muzbilet.ru* [site]. [accesat 21.07.2017]. Disponibil: http://muzbilet.ru/activity/278746.
4. Книга пророка Ионы [online]. В: *Otche.ru* [site]. [accesat 20. 07. 2017]. Disponibil: http://www.otche.ru/bible/iona.htm.
5. ГАНИЕВ, Х. Театр из Узбекистана принимает участие в Международном фестивале стран СНГ и Балтии [online] В: *Агенство новостей Подробно.uz* [site]. [accesat 18.07.2017]. Disponibil: http://podrobno.uz/cat/calche/teatr-iz-uzbekistana-prinimaet-uchastie-v-mezhdunarodnom-teatralnom-festivale-stran-sng-i-baltii/.

INTERPRETAREA OPERELOR LITERARE ÎN BALET: EPISOADE DIN EXPERIENȚA CREATIVĂ A LUI BORIS EIFMAN

INTERPRETATION OF LITERARY CHARACTERS IN BALLET: EPISODES FROM THE CREATIVE EXPERIENCE OF BORIS EIFMAN

ANGELA BEȚIȘOR,
lector universitar, doctorandă,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU 792.82:82
792.82(470)

Articolul în cauză reprezintă o analiză succintă a coregrafiei teatrului de balet a lui Boris Eifman și, în mod special, este valorificat raportul dintre coregraf, ideea sa, limbajul nou coregrafic și literatura clasică. De asemenea, este tratată relația coregrafului cu romanele lui Fiodor Dostoievski, sunt abordate diverse probleme de ordin general ce vizează interacţiunea teatrului de balet și literatura clasică.
Cuvinte-cheie: *teatrul de balet a lui Boris Eifman, literatura clasică, idee creativă, limbaj coregrafic*

This article presents a brief analysis of the Boris Eifman Ballet Theatre and especially brings out the relationship between the choreographer, his conception, the new choreographic language and classical literature. Emphasis is laid on the choreographer`s relation with Fiodor Dostoevsky`s novels and the author considers some general problems concerning the interaction of the ballet theatre and classical literature.
Keywords: *Boris Eifman ballet theatre, classical literature, creative design, choreographic language*

Actualmente, creaţia și activitatea trupelor de balet este de neconceput fără creaţia literară, subiectele, ideile și personajele ei. În aceste condiţii, subiectele literare stimulează creativitatea în domeniul artei coregrafice și impune coregrafilor o abordare inovativă și complexă pentru întreg procesul de creare a unui spectacol coregrafic, a limbajului său plastic, a mijloacelor de expresie, a personajelor și a intrigilor dintre acestea. Fiecare spectacol coregrafic, care are la bază o lucrare literară, este întotdeauna o provocare a posibilităţilor nelimitate ale artei coregrafice.

Printre renumitele balete și spectacole coregrafice, montate după opere literare, sunt: *Frumoasa adormită*, *Căluţul cocoșat*, *Don Quijote*, *Corsarul*, *Esmeralda*, *Giselle*, *Fântâna din Bakhichisarai*, *Romeo și Julieta*, *Legenda dragostei*, *Otello* și multe altele, deși trebuie de menţionat că legătura dintre libretele acestor balete și opera literară este foarte relativă.

Fiecare epocă a baletului a creat și a implementat prin literatură inovaţii ale limbajului coregrafic. Inspirându-se din imaginile artistice ale literaturii specifice perioadei, baletul a fost impus să depășească limite și ambiţii, pentru a se afirma ca artă care, poetic, metaforic vorbind, ar fi în stare să revizualizeze viaţa.

În secolul XX este remarcat un avânt al teatrului de balet, prin descoperirea de noi orizonturi și posibilităţi oferite de literatura clasică, coregrafii inspirându-se din operele literare ale lui Shakespeare, Lope de Vega, Balzac. În această perioadă sunt montate balete de succes, precum *Fântâna din Bakhichisarai* și *Prizonierul din Caucaz,* după poemele lui A. Pușkin; *Iluzii pierdute,* după romanul lui O. Balzac;*Romeo și Julieta,* după piesa lui W. Shakespeare; *Laurencia,* după piesa *Fuente Ovejuna* a lui Lope de Vega, fapt care a dat de înţeles că literatura clasică va atrage tot mai mult coregrafii și va oferi noi perspective și oportunităţi.

Astfel, explorarea operei literare de către coregrafii moderni a devenit o legitate universală, iar cel mai răsunător nume printre aceștia este Boris Eifman. În unul dintre interviurile sale marele coregraf afirma: „Suntem doar o verigă a lungului lanţ istoric. Literatura a ajutat coregrafia la formarea subiec-

tului, imaginilor, a oferit posibilitatea de a exprima idei filosofice profunde, de a dobândi şi a oferi intensitate dramatică" [1, p.55].

Regretabil faptul, însă, după apariţia spectacolelor coregrafice ale lui Boris Eifman, numeroşi critici au scris despre îndrăzneala de a apela la nume remarcabile, precum Dostoievski, Tolstoi, Cehov şi de a monta balete după operele acestora, ca, întru-un final, opera lui Dostoievski, subiectele şi personajele descrise în roman să nu fie recunoscute în baletul montat. Din acest punct de vedere, creaţia lui Boris Eifman continuă aceeaşi orientare tradiţională şi specifică autorului, opera literară fiind percepută doar ca un punct de pornire pentru creaţiile sale. Asemenea abordare în crearea subiectelor literare poate fi remarcată şi la criticul de teatru, dramaturgul Iurii Slonimskii, când a scris scenariul baletului *Tinereţe,* după romanul lui N. Ostrovski *Aşa s-a călit oţelul*: „Pentru a te apropia de sursa literară, deseori, eşti impus să te îndepărtezi de reproducerea totală a subiectului operei în balet. Atunci, îmi amintesc, judecata mea a fost considerată una de eretic..." [2, p.35].

Confirmarea acestei idei poate fi întâlnită nu numai la coregrafi, ci şi la scriitori. Însuşi Fiodor Dostoievski recunoaşte acest lucru prin viziunile sale referitoare la montarea spectacolului după romanul *Crimă şi pedeapsă*: „Există un anumit secret al creaţiei, prin care forma epică nu-şi va găsi niciodată echivalent în cea dramatică". Această constatare a fost urmată de o propunere neaşteptată: „Dar, pe de altă parte, veţi reuşi, dacă veţi schimba cât mai mult posibil romanul, păstrând doar un anumit episod, care va fi transformat în dramă sau, folosind ideea originală, veţi schimba radical subiectul?..." [3 , p.255].

În acea perioadă, viziunea lui Dostoievski era una destul de îndrăzneaţă, practic, imposibil de realizat. În esenţă, această convingere presupunea că autorul libretului va fi capabil, chiar prin *schimbarea esenţială a subiectului* romanului, să rămână la înălţimea conceptului iniţial al lui Dostoievski.

Anume în acest mod, creaţia teatrului lui Eifman a încercat să abordeze noile montări ale faimoaselor opere din literatura universală. Acestea sunt:*Maestrul şi Margareta,* după *Simfonia fantastică* de Andrei Petrov; baletul *Ucigaşii,* după romanul *Thérèse Raquin* de Emile Zola, pe muzică de J. S. Bach, Gustav Mahler, Alfred Schnittke; *Locotenentul Romashov,* după romanul *Duelul* de A. Kuprin; baletele-comedie: *O zi nebună,* după piesa *Nunta lui Figaro* de Pierre Beaumarchais, pe muzică de Gioacchino Rossini şi *Pinocchio sau Buratino în Ţara Proştilor,* pe muzică de Jacques Offenbach. Totuşi, prima lucrare importantă a teatrului Boris Eifman în această direcţie a fost baletul *Idiotul*, montat după romanul omonim a lui Fiodor Dostoievski. De atunci, opera lui Dostoievski ocupă un loc important în creaţia şi activitatea acestei trupe de balet.

Originalitatea spectacolului constă şi în faptul că, într-o singură operă, sunt unite două creaţii, percepute de conştiinţa noastră ca fiind independente. În acest sens, putem afirma cu certitudine că aspiraţiile acestor doi artişti geniali fac posibilă şi reală conexiunea dintre operele lor. Teoreticienii şi muzicologii au prezis această combinaţie. Renumitul muzicolog sovietic Arnold Alyshvang scria că Dostoievski este un maestru iscusit în a reda procese psihice de durată şi această trăsătură îl apropie de simfonistul rus Ceaikovski. În baletul *Idiotul* aceste două sisteme artistice s-au unit, îmbogăţindu-se reciproc şi oferind un impact emoţional puternic publicului spectator. Iar acest succes se datorează deciziei pline de curaj şi inovaţie a lui Boris Eifman: plasticitatea corpului uman a devenit o punte de legătură dintre imaginea muzicală şi cea dramatică. Aceasta nu mai este o simplă interpretare a lui Dostoievski, personajele sale sunt doar un punct de reper, un impuls spre percepţie. Evenimentele descrise în roman sunt redate într-o altă consecutivitate şi apar în spectacol ca amintiri fragmentare ale lui Mâşkin, deja bolnav, despre experienţele sale. Naraţiunea coregrafică se rezumă doar la spaţiul monologului interior al personajului, iar în acest spaţiu se desfăşoară tragediile a patru personaje – însuşi prinţul Mâşkin, Rogojin, Nastasia Filipovna şi Aglaya. Alături de protagonişti, în spectacol apar imagini reale şi fantastice, care încarcă şi mai mult latura emoţională a baletului. Boris Eifman a reuşit să comprime toată acţiunea unui roman de proporţii, tot ceea ce l-a impresionat în această operă a lui Dostoievski, într-un spectacol cu un singur act.

În acelaşi stil este montat un alt balet, *Fraţii Karamazov*, în care Boris Eifman, la fel, nu interpretează direct subiectul. În creaţia sa se face simţit disconfortul coregrafului în limitele impuse de subiect, în aceste condiţii transpunerea coregrafică a creaţiilor literare l-au impus pe Eifman să *regândească clasicii*.

Și aici nu este vorba doar de textul romanului *Fraţii Karamazov*. Coregraful susţine: „Dacă nu numeam baletul astfel, mulţi nici nu aveau să creadă că montăm *Fraţii Karamazov*. Acest balet este Dostoievski în întregime, ideile sale profetice, durerea sa, concentrarea timpului, setea profundă de cunoaștere" [4, p.4]. Boris Eifman consideră că capitolul *Marele inchizitor* este cel mai bun din ceea ce a fost scris vreodată. F. Dostoievski visa să scrie al doilea roman – despre Alexei. Astfel, coregraful a încercat să pună în aplicare acest concept în baletul său. Baletul putea să aibă și alt titlu, dar, încă până la *întâlnirea* cu spectacolul, Eifman trimite spectatorilor *anumite semne*, le trezește imaginaţia și curiozitatea.

În baletul lui B. Eifman este redat subtextul simbolic, profund al romanului. Ideile lui Dmitrii despre contradicţiile teribile interne ale omului, despre faptul că „…diavolul luptă cu Dumnezeu, iar câmpul de luptă este inimile oamenilor…" sunt reflectate în drama cea mai intensă a acestui spectacol coregrafic. Tot spectacolul este dominat de actuala *temă a casei*, casă care și-a pierdut siguranţa, sensul și menirea sa, casă, de la care a rămas doar carcasa. Un rol deosebit de important în spectacol îl are simbolistica creștină: o construcţie de metal de pe fundalul scenei are în vârf o cruce, care atârnă de-asupra casei *moarte* a fraţilor Karamazov, iar pe fonul casei apare Alexei, îmbrăcat în haine albe, asemenea lui Hristos.

Și în această operă Boris Eifman a reușit să selecteze cu iscusinţă coloana sonoră. Baletul este montat după creaţii muzicale ale lui S. Rahmaninov, M. Musorgski, R. Wagner și cântece ţigănești. Colajul muzical amplifică efectele coregrafiei și ale subiectului, iar intensitatea emoţională transmisă prin muzică are aceeași încărcătură, specifică operei lui Dostoievski.

Baletul *Anna Karenina,* după romanul lui L.N. Tolstoi, pe muzică de P. Ceaikovski, premiera căruia a avut loc în noiembrie 2005, de asemenea, a fost numit următoarea insolenţă creativă a coregrafului. În programul pentru balet Boris Eifman mărturisește: „Deși am recitit romanul de mai multe ori, spectacolul este gândit nu după Tolstoi – renumitul subiect este doar un punct de pornire pentru balet". În spectacol avem un minim de decor, un joc complex de lumini și doar trei personaje pe scenă. În acest spectacol coregrafic, ca și în multe altele, sunt aplicate elemente specifice teatrului dramatic. Multe dintre simbolurile care redau esenţa spectacolului sunt obiecte obișnuite. În acest balet simbolul laitmotiv este reprezentat printr-o jucărie locomotivă, cu care se joacă fiul Annei Karenina la începutul spectacolului. La sfârșitul actului întâi, această locomotivă, în lumina puternică a proiectorului, prinde viteză și închide cercul, în interiorul căruia rămâne prinsă Anna, de parcă ar sugera că sfârșitul tragic este deja predeterminat. La finalul baletului, aceeași locomotivă, reprezentată prin dansul ritmic, în creștere, a cordebaletului, o distruge pe Anna.

Boris Eifman vede în balet o artă cu un conţinut profund, impregnat cu idei semnificative moderne, care este adresată unui public larg de spectatori. De aceea, arta renumitului coregraf este orientată, în mare măsură, spre *punerea în aplicare* a operelor literaturii clasice, ca sursă infinită de idei, ceea ce îl face să fie un succesor demn al tradiţiilor teatrului de balet.

Celebrul coregraf susţine: „Calitatea plastică a coregrafiei este mai puţin importantă decât căutarea unei anumite intensităţi dramatice. Eu nu pot să reprezint frumuseţea ca o entitate abstractă. Atunci când creez o coregrafie, o fac cu ideea de a crea o emoţie, de a da un sentiment. A crea înseamnă pentru mine viaţă și libertate" [5].

Concluzie: sfidând regulile rigide ale baletului academic rus și manifestându-și o dorinţă arzătoare de independenţă, Boris Eifman a dezvoltat un stil unic, preţuit atât de iubitorii baletului clasic cât și de pasionaţii dansului contemporan. El a reușit să reziste curentelor și modelor, dezvoltând o formă a baletului extrem de personală.

Referinţe bibliografice

1. ЧУРКО, Ю. *Борис Эйфман. Восхождение*. Санкт-Петербург: Петербургский Модный Базар, 2005.
2. СЛОНИМСКИЙ, Ю. *Семь балетных историй*. Ленинград: Искусство, 1967.
3. ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М. *Полное собрание сочинений*. В 30 т. Т. 29, кн.1. Ленинград: Наука, 1986.
4. *Вечерний клуб*. 1997, № 9.
5. POPA, M. Reflecţii coregrafice în „Anna Karenina". In: *Cotidianul* [online]. [accesat 25 .03.2014]. Disponibil: http://www.cotidianul.ro/http://vk.com/cyberleninka

SPECTACOLUL *CARMEN TV* ÎN VIZIUNEA LUI RADU POCLITARU

THE PLAY *CARMEN TV* IN RADU POCLITARU`S CONCEPTION

ELEONORA VARNACOVA,
lector universitar, doctorandă,
Academia de Muzică, Teatru şi Arte Plastice

CZU 792.82

Radu Poclitaru este unul dintre renumiții coregrafi ai secolului nostru, care a creat un teatru al generației noi și care a montat spectacolul Carmen TV într-o nouă viziune. Interpretarea propusă de Poclitaru, bazată pe operele clasice ale culturii mondiale, scoate în evidență individualitatea coregrafului, privirea curajoasă în descrierea caracterelor eroilor, schimbările în liniile subiectului, creativitatea și libertatea mișcărilor.
Cuvinte-cheie: *teatru, Carmen, Radu Poclitaru, modern, contemporary*

Radu Poklitaru is one of the famous choreographers of our century, who created the theatre of the new generation and staged the play Carmen TV in a new vision. Poklitaru's interpretation of Carmen, based on the works of world classical culture has emphasized the choreographer`s individuality, a brave manner of showing the characters, changes in the storyline, creativity and freedom in movements.
Keywords: *theatre, Carmen, Radu Poklitaru, modern, contemporary*

În prezent, arta baletului contemporan este extrem de variată. Cuvântul *balet* ne duce cu gândul la poante, dansatoare în tutuuri scrobite, la scena cu decorațiuni monumentale. În baletul contemporan au avut loc schimbări esențiale, începând de la dans și încheind cu decorarea scenei. În dansul balerinelor au apărut elemente neașteptate, pozițiile aliniate clasice au luat locul pozițiilor libere, poantele au fost scoase și apare piciorul gol, iar tutuurile au fost înlocuite de chitoane din șifon. Baletul secolului XXI este într-o opoziție directă cu cel clasic, creat câteva secole înainte.

Ce a influențat schimbarea tradițiilor seculare ale baletului? Maeștrii de balet s-au simțit încorsetați de canoanele dansului clasic. În consecință, apar unele schimbări în mișcări, o priză de susținere neașteptată, lucruri, aparent, incorecte. Ideea principală a baletului contemporan constă în figurile de balet noi, în libertatea exprimării sentimentelor și a ideilor, în plastica minunată, în excluderea conservatismului. Nu va fi oare excluderea modelelor vechi un fenomen nou, neînțeles de critici și de spectatorii de rând? Sunt cazuri când ideea maestrului de balet rămâne neînțeleasă pentru spectatori, fără o explicație suplimentară. De fapt, baletul transmite o adâncă idee filosofică. Societatea se dezvoltă, timpul trece și, odată cu aceasta, se schimbă și baletul contemporan.

Viața aduce în dans noi schimbări coregrafice, noi mișcări plastice și fiecare coregraf folosește aceste posibilități. De fapt, baletul contemporan nu depășește foarte mult hotarele baletului clasic. Totuși, arta coregrafică se dezvoltă, astfel, baletul a dat naștere unor stiluri răspândite în zilele noastre – *modern* și *contemporary.*

Modern este un dans liber care a apărut la începutul sec. XX. Fondatoarea acestui stil este considerată dansatoarea americană Isadora Duncan. Modernul pleacă de la normele stricte ale baletului spre libertatea artistică a dansatorilor și a coregrafilor. Dezvoltarea vertiginoasă a modernului a impulsionat apariția altui stil de dans – contemporary. Aici nu există hotare și reguli concrete, în acest dans locul principal îl are transmiterea stării lăuntrice, a dispoziției, povestirea unei istorii. În sec. XXI acest stil se consideră cel mai popular în coregrafia contemporană.

Astăzi, dansul contemporan se caracterizează prin libertate, iar libertatea niciodată nu a avut anumite scheme. Mișcările artiștilor sunt cu mult mai expresive decât niște simple mișcări, ele te cople-

șesc, te fac să te detașezi de lumea reală. Mișcările de dans transmit profunzimea dansului și, contemplându-le, rămâi singur cu sine. Maeștrii talentaţi în arta modernului transmit ideile foarte clar, pe înțelesul oricărui spectator, fie el coregraf sau jurist.

Unul dintre cei mai interesanţi reprezentanţi ai acestei direcţii în arta contemporană este Radu Poclitaru, un talentat coregraf și maestru de balet, o personalitate expresivă din lumea artei contemporane. Spectacolele de balet jucate pe scenele din Ucraina, Belarus, Letonia, Rusia l-au marcat ca pe un regizor unic, un promotor al dansului modern și al regiei de balet progresive. Viziunea sa inovatoare și curajul interpretativ al baletului contemporan regizat în baza operelor clasice îi subliniază individualitatea, creativitatea și libertatea creației. Despre creația maestrului ne vorbesc numeroasele montări, spectacole, balete, aproximativ 40 de miniaturi. Radu Poclitaru este deținătorul multor distincții și premii.

Maestrul Radu Poclitaru este o persoană talentată, interesantă, multiaspectuală. Tema baletului clasic, trecută prin diverse stiluri și genuri, refractă clasica artei, îmbinările noi și schimbările neașteptate ale unor lucruri demult cunoscute aduc un suflu nou în acţiunea baletului, în linia de subiect. Cel mai important lucru pentru regizor este nu atât frumusețea pozelor de balet, cât expresia mișcărilor. Acestea pot fi: o simplă mișcare, în liniște, fără muzică, o combinare a unor poze complicate, creșterea până la grotesc a caracterelor eroilor etc. Limbajul baletului maestrului Poclitaru nu este pur și simplu contemporan, el este deosebit și bogat prin plasticitatea sa.

Profesorul V.V. Vanslov, doctor în științe, caracterizează astfel arta lui Radu Poclitaru: „Iurii Grigorovici a modernizat baletul și, în anii ’60-’70 ai sec. XX, i-a indicat noua cale. Radu Poclitaru face același lucru în secolul al XXI-lea, înfruntând stagnarea, demonstrează efectul benefic al noii coregrafii moderne” [1, p. 10].

„Îmi este aproape dansul liber, care nu neagă nimic și care percepe orice stil. Dacă îmi pare oportun să folosesc în spectacolul meu mișcările dansului clasic, le folosesc, la fel ca și mișcările dansului modern. Atunci când nu există interdicții, paleta ta este mai bogată. Poate părea că e un eclectism, dar, operând cu mai multe stiluri, eu mă simt cu adevărat liber” [1, p. 8].

Poclitaru divinizează mișcarea însăși, dinamismul și filosofia ei, ba îndrăzneață ca de huligan, ba meditativă și elegantă. Maestrul a proclamat o nouă artă, deschisă, în care se împletesc toate stilurile noi și vechi, clasica corelează cu modernismul, iar tradițiile seculare – cu contemporaneitatea.

Arta lui Radu Poclitaru este legată de postmodernism care, în lumea de azi, este mai aproape de spiritul omului contemporan, poate interesa nu doar specialiștii în arta clasică, ci și un larg auditoriu al admiratorilor teatrului muzical contemporan.

„Are o coregrafie semnificativă foarte interesantă… Ea include totul: și dramaturgie, și intonație, și e extrem de originală prin plasticitatea sa”, – subliniază artistul poporului din Rusia, coregraful O.M. Vinogradov [1, p. 7].

Coregrafia *a la Radu* atrage privirile spectatorilor, face să urmărim fără întrerupere ceea ce se întâmplă pe scenă. O oră și jumătate de concert trec pe neobservate, iar pauzele nu sunt așteptate deloc.

Un merit indiscutabil al lui *Radu Poclitaru* este crearea propriului teatru. Sub conducerea acestui coregraf carismatic a apărut teatrul coregrafiei moderne. Data oficială a fondării colectivului este 25 octombrie 2006. În această zi, la Kiev, pe scena Teatrului Naţional Dramatic *Ivan Franko,* a avut loc premiera baletului în două acte *Carmen TV*.

Carmen TV este prima reprezentare a colectivului care, în mod direct, a aruncat în aer lumea teatrală. Cunoscuta istorie a ţigăncii, datorită coregrafiei lui Radu Poclitaru, a fost pătrunsă de intonaţii moderne, păstrând, totodată, farmecul Spaniei secolului XIX. Muzica operei *Carmen TV*, ca oricare operă genială, a oferit posibilitatea de a crea un spectacol absolut nou, păstrând spiritul lui Georges Bizet care a imortalizat ţiganca din Sevilla. Acţiunea dinamică a baletului îl captivează pe spectator din primele secunde, impunându-l să urmărească cu atenţie jocul de pe scenă.

Una din temele principale devine tema dragostei, libere și fără restricţii. Carmen este istoria liber-

tăţii totale. Carmen este simbolul unei dragoste pasionale și a unei patimi răvășitoare. Spectacolul se bazează pe incandescenţa sentimentelor și a emoţiilor, deoarece, pentru a povesti despre ceva global, trebuie să fie descrisă o istorie concretă a unei persoane reale.

„Pentru mine, – spune Poclitaru, – Carmen e ca Pasărea Phoenix a dragostei. Ea nu poate muri, deoarece dragostea nu moare niciodată" [1, p. 101].

Autorul prezintă dragostea cu grijă și, totodată, cu patimă, deschis, în mod natural … ca în viaţă. Ea îţi taie răsuflarea, te face să trăiești fiecare clipă, fiecare mișcare a perechii.

Carmen este liberă, sălbatică, înverșunată. Ea este pătrunsă de dorinţa de libertate, dorinţa de a obţine o victorie femeiască, dorinţa de viaţă în toată frumuseţea sa.

José este robul sentimentelor sale, mulţumit de statutul său. Carmen și José își exprimă foarte clar emoţiile. În timpul dansului se aude fiecare cuvânt, pe care și-l spun unul altuia, fiecare răsuflare, fiecare șoaptă… *Toreadoru*l, îngrijit, în alb, strălucitor … puţin superficial. În timpul spectacolului îţi atrage privirea nu atât Toreadorul, cât José**.** *Mulţimea de ţigănci și soldaţi* creează impresia unei mișcări haotice, a schimbării scenei. Ea poate fi privită ca un decor viu sau ca un erou aparte care parcă urmărește dintr-o parte acţiunea și acceptă sau nu deciziile luate de către eroi.

În fiecare erou este prezent comportamentul tineretului contemporan. Carmen este o fată, în ţinuta căreia se observă joaca de-a dragostea. Jucându-se cu sentimentele lui José, ea îl înjosește și, totodată, ei îi place fidelitatea lui. José, la rândul său, este îmbătat de robia dragostei sale faţă de Carmen. Toreadorul este o stea, un erou, slava căruia se bazează pe exaltarea mulţimii care slăvește orice apariţie, orice gest al idolului său. Radu Poclitaru le dăruiește eroilor săi o nouă soartă, alta decât cea din subiectele cunoscute.

Una dintre eroinele principale ale baletului devine Michaella care își pierde statutul de mireasă a lui José, dar devine o forţă motrice a acţiunii scenice. Prezenţa ei pe scenă este explicată prin literele *TV* din denumirea spectacolului și formatul lui – balet în două episoade. După noul subiect, Michaella stă în faţa televizorului și privește istoria seducţiei lui José, mirele ei, sau privește un serial – fiecare e în drept să-și imagineze versiunea proprie. „Spectatoarea", îndepărtată parcă de acţiuni, stând în faţa televizorului, este un proiect nou al regizorului. În lucrarea lui Mérimée un astfel de personaj nu există, iar în opera *Carmen TV*, Michaella este mireasa lui José. Radu Poclitaru folosește anume acest personaj pentru a îndrepta subiectul în direcţia necesară. Michaella, cu sânge rece, de parcă întâmplător, direcţionează eroii pe calea morţii, devine unul dintre personajele principale, schimbând soarta în folosul său.

O trăsătură importantă a lui Poclitaru – regizorul este umorul care trece în huliganism. Permiţându-le eroilor să se joace, el păstrează ideea lucrării.

Simţul umorului se urmărește și în patosul jucat de Toreador, în îmbrăcămintea acestuia, în privirile și mișcările lui, în caracter. Însuși Radu Poclitaru consideră că drama trebuie să fie povestită cu un râs lăuntric. Râsul, în cazul dat, este sinonim cu o viziune trează asupra vieţii.

Reușita artei scenice nu poate consta dintr-o singură componentă. Pentru a reuși, este nevoie de existenţa mai multor factori: o istorie povestită corect, costume frumoase, decor, muzică, artiști dedicaţi meseriei. Putem vorbi despre o artă adevărată, dacă nu sunt prezente toate aceste componente?

Deseori, montările teatrale lăudate de criticii renumiţi îi lasă pe spectatori, în cel mai bun caz, indiferenţi. Nu le plac spectatorilor montările, numite la modă *contemporary. S-ar părea că interpretarea contemporană a operei clasice Carmen ar trebui să trezească o reacţie analogică: pe lângă faptul că eroina își scoate încălţămintea, nu se intimidează să ia poze erotice, strict interzise în baletul clasic, ea nu face nicio piruetă, nicio arabesică, niciun fuete. Dar publicului i-a plăcut Carmen în varianta simplificată. Pe parcursul mai multor ani, baletul Carmen TV a fost jucat de mai mult de 100 ori pe scenele diferitor teatre, teatrul întreprinzând turnee nu doar în Ucraina, dar și peste hotare, la spectacole fiind vândute toate biletele.*

Cu montarea baletului Carmen TV începe perioada de creaţie a renumitului coregraf Radu Po-

clitaru la Kiev. Pentru acest spectacol de debut teatrul a luat două premii „*Киевская* Пектораль" în nominalizările „Cel mai bun spectacol al anului" și „Cel mai bun maestru de balet". Pentru interpretarea rolului lui Carmen, dansatoarea Olga Kondakova a fost nominalizată cu distincţia „Cea mai bună interpretă a unui rol feminin". Datorită coregrafiei novatoare viaţa scenică a personajelor a fost completată cu intonaţii contemporane. Maestrul de balet a reușit să monteze un spectacol absolut nou.

În urma studiului efectuat concluzionăm că, rămânând fidel școlii clasice, maestru Radu Poclitaru a creat baletul contemporan în care a introdus schimbări în coregrafie, a deviat de la normele rigide ale baletului spre libertatea artistică a dansatorilor și spre noi mișcări plastice. Depășind tabuurile clasicismului, el combină baletul clasic cu cel de avangardă, creând nu doar o coregrafie nouă, ci și un teatru nou. Radu Poclitaru aduce un nou suflu în viaţa teatrului de balet, lărgeşte hotarele lucrurilor permise și posibile, schimbă imaginaţia contemporanilor despre arta baletului.

Referinţe bibliografice

1. УЗУН, Е. *Раду Поклитару*: *Свободный танец.* Кишинев: ELAN INC, 2012.

Arte plastice

PORTRETUL CA PARTE COMPONENTĂ A COMPOZIŢIILOR CERAMISTELOR NELLY SAJINA ȘI LUIZA IANTZEN

PORTRAIT AS A COMPONENT PART OF THE COMPOSITIONS OF CERAMISTS NELLY SAJINA AND LOUISE IANTZEN

ANA MARIAN,
cercetător științific, doctor în studiul artelor,
Institutul Patrimoniului Cultural, Academia de Ştiinţe a Moldovei

CZU 730.023.1-033.6.041.5

Începând cu anii '70, în arta plastică din RSSM se observă o strânsă interconexiune a sculpturii și ceramicii. Astfel, se atestă prezenţa detaliilor de portret în compoziţiile tematice realizate în ceramică. Ilustrative în acest sens sunt lucrările ceramistelor Nelly Sajina și Luiza Iantzen, în creaţia cărora chipul omului este dominant, mai mult ca atât, el constituie, în mare parte, centrul compoziţional și conceptual al compoziţiilor tematice. Detaliile de portret în operele ceramistelor Nelly Sajina și Luiza Iantzen reprezintă o parte constitutivă și decisivă în crearea armoniei plastice, în conturarea mesajului lucrărilor, în obţinerea efectelor plastice.
Cuvinte-cheie: *sculptură, ceramică, compoziţie tematică, portret, expresie plastică*

From the beginning of the 70's, in the fine arts of the MSSR, there is a close relationship between sculpture and ceramics. Thus, there are details in the thematic compositions, realized in the art of ceramics. In this aspect, the works of the ceramists Nelly Sajina and Louise Iantzen are illustrative, where the image of the man is dominant, moreover, in most cases it's the compositional and conceptual centre of the thematic compositions. Some portrait details, in the works of the ceramists Nelly Sajina and Louise Iantzen, constitute an integral and major part in the creation of plastic harmony, revelation of the content of their works, achievement of plastic effects.
Keywords: *sculpture, ceramics, thematic composition, portrait, expression*

Începând cu anii '70, în arta plastică din RSSM se observă o strânsă interconexiune a sculpturii și ceramicii. Ca urmare a acestei interconexiuni, se atestă prezenţa detaliilor de portret în compoziţiile tematice realizate în ceramică [1, p. 101]. Ilustrative în acest sens sunt lucrările ceramistelor Nelly Sajina și Luiza Iantzen, în creaţia cărora chipul omului este dominant, mai mult ca atât, el constituie, în mare parte, centrul compoziţional și conceptual al compoziţiilor tematice.

Ceramista Nelly Sajina (n. 1938, or. Satka, regiunea Celeabinsk, Federaţia Rusă – d. 1996, Chișinău) a făcut studii la Școala Superioară Industrială de Arte *Vera Muhina* din Sankt-Petersburg (pe atunci Leningrad), întrunind în creaţia sa tradiţiile școlii de ceramică de la Leningrad și cele ale artei decorative moldovenești [2, p. 2].

În creaţia plasticienei Nelly Sajina, portretul este o componentă indispensabilă a compoziţiilor, subiectele acestora fiind axate pe dimensiunea umanului. Astfel este și compoziţia *Sub ramura de sakura (Maria Bieșu),* (1973, șamotă, săruri, ardere), în care reprezentarea statuară a protagonistei este însoţită de două imagini ale stampelor japoneze. Detaliile de portret captează atenţia spectatorului, chipul fiind tipizat și tratat plastic în așa mod, încât să conţină și trăsături etnice ale japonezelor, și trăsături portretistice ale marii cântăreţe de operă Maria Bieșu. Coafura și haina de modă japoneză, gestul mâinilor întregesc chipul lucrat de ceramistă în nuanţe de alb, roz și gri, culori pastelate care îi conferă chipului un plus de fragilitate [3, p. 19].

Portretul secţionat arbitrar constituie procedeul artistic folosit de Nelly Sajina în compoziţia *Muzele și sportul* (1979, lut, email, săruri, ardere). Anume secţionarea arbitrară aduce în această compoziţie un suflu de modernism, o stilizare care, la începutul anilor '80, este plină de libertate, ignorând dogmele și canoanele din ceramica căzută tributară rigorilor realismului socialist. În această compoziţie din 4 piese, se observă, poate, pentru prima dată, modalitatea de reprezentare în portret, specifică creaţiei lui Nelly Sajina: nasul drept, venind din suprafaţa frunţii, ochii umbriţi, gura mică – trăsături mai mult clasice, amintind de sculptura clasică greacă. Lipsirea chipurilor de partea encefalică a capului conferă compoziţiei lipsă de raţionalitate, aducând poezie și fiind mai mult o lucrare contemplativă.

Divinităţile mitologice ocrotitoare ale artelor reprezintă un subiect palpitant pentru ceramistă, care revine la această temă în compoziţia sugestivă *Muzele* (1980, lut, email alb, ardere). Având o înălţime de circa 2 m 20 cm, cele 6 figuri ale compoziţiei se păstrează în foaierul Teatrului Academic de Stat de Operă și Balet *Maria Bieșu* din Chișinău. Având aceeași înălţime și construcţie plastică, muzele păstrează un echilibru între trăsăturile lor comune, repetitive și cele individuale, singulare. Astfel, apar neschimbate feţele alungite cu trăsături clasice, cu accente de decorativism, gâtul masiv și înalt, mâinile „muzicale" și „aristocratice". Corpul fiecărui personaj amintește o coloană antică, de care sunt atașate formele fragmentare ale hainelor muzelor: întotdeauna diferite și ca modelare, și ca gamă coloristică, păstrând, totodată, caracterul de unitate compoziţională. Deși secundare în aceste compoziţii, în care se lecturează, în principal, gestul mâinilor, detaliile de portret sunt decorative și standarde: nasul continuând linia dreaptă a frunţii, gura mică, ochii modelaţi generalizat, toate pline de expresie și concomitent, fiind o mărturie a studiilor clasice ale autoarei. Deosebit de complicată, sarcina de a reda muzica prin forme tridimensionale este tratată reușit de ceramista Nelly Sajina.

O altă compoziţie a ceramistei, *Luna Septembrie* (1981, lemn, lut, emailuri color, ardere) are în centru un chip nobil, cu mantie împărătească și capul încununat cu frunze de laur – este nativul din luna septembrie. Detaliile portretistice sunt redate asemeni celor din compoziţiile precedente: nasul continuând linia frunţii, gura mică, sprânceana arcuită, sub care este redat ochiul în profil. Portretul nativului din luna septembrie, ca semn zodiacal, formează centrul compoziţional, subordonând celelalte elemente ale compoziţiei.

Altă compoziţie, *Roduri de aur* (1984, lut, email, ardere), este constituită din trei figuri feminine, secţionate mai jos de brâu. Se remarcă, la prima vedere, hainele și basmalele femeilor, îmbinând tradiţiile orientale și cele europene. Femeile au trăsăturile feţelor armonioase, ochii lăsaţi cu jenă în jos, una dintre ele ţinând în mână mărul de aur. Subiectul complicat are ca scop redarea belșugului și a temei muncii. Realizarea lucrării a fost dificilă și neordinară, deoarece a presupus includerea în aceeași compoziţie atât a pieselor de ceramică tridimensională rotundă (chipurile celor trei femei) cât și a ceramicii în relief încadrată în ramele unor tablouri (amintind trei naturi statice). Detaliul de portret își are rolul său în rezolvarea compoziţiei, asigurând un echilibru intuit între elementele volumetrice și cele plate. Astfel, ochii lăsaţi în jos ai acestor personaje este un procedeu dictat de alte elemente ale compoziţiei, așa ca să nu atragă atenţia spectatorilor spre feţele portretizatelor, ci să o distribuie, în egală măsură, între cele 6 piese ale compoziţiei.

Altă compoziţie are titlul sugestiv *Păstraţi cu grijă!* (1986, șamotă coloră, ardere) și conţine cinci piese ceramice, una dintre care, *Femeia cu ulcior*, include un chip feminin, care are caracteristicile feţei ușor schiţate: faţa femeii cu basma, fiind redată în trei pătrimi, autoarea subliniază linia sprâncenelor și nasul, abia schiţează gura. Mesajul compoziţiei este necesitatea de a salvgarda moștenirea artistică și culturală a ţării, exprimat prin imaginile ușor naive și asimetrice, care sugerează vechimea și valoarea incontestabilă a pieselor de ceramică, sculptură și arhitectură, completate prin detalii de portret sumare, dar, totuși, suficiente ale chipului femeii cu ulcior.

Tema păstrării patrimoniului neamului este continuată în lucrarea *Custodele* (1986, șamotă coloră, ardere). Compoziţia este alcătuită din două piese: una reprezintă o clopotniţă și alta – o femeie șezând și fiind de înălţimea clopotniţei, fără cruce și fără clopot. Piesele sunt unite compoziţional atât

prin imaginile pictate pe clopotniţă şi pe haina femeii cât şi prin gama culorilor complementare albastru-cenuşiu şi ocru-oranj-brun. Chipul portretistic al femeii este conturat prin detaliile pronunţate: linia nasului pornind lin din suprafaţa frunţii şi cea a sprâncenelor; gura sub semnul tăcerii, obrajii coloraţi cu roşu, privirea lăsată în jos. Imaginea femeii şi cea a clopotniţei, ambele simbolizând sufletul ţării, armonizează şi se completează reciproc.

Ceramista Nelly Sajina reuşeşte să obţină armonia formelor şi a culorilor, punând în valoare detaliul de portret, căruia îi rezervă un rol aparte în fiecare compoziţie. Autoarea situează discret chipurile feminine în centrul de interes al compoziţiilor sale, distribuind accentele logice, astfel încât să păstreze unitatea, armonia, ideea. Deşi portretul nu are întotdeauna un loc prioritar, el are un rol edificator şi constitutiv, autoarea aplicând o manieră a sa de reprezentare a portretului şi anume – cea clasică, îmbogăţită de pitoresc naţional. Conceptul fiecărei compoziţii dictează soluţiile plastice proprii, de fiecare dată ceramista redă într-un mod aparte raporturile dintre elementele constitutive ale ei, reuşeşte să devină novatoare. Datorită faptului că portretul în ceramică este tridimensional, ca şi cel sculptural, el capătă caracteristicile acestuia din urmă, dar îşi păstrează, în acelaşi timp, decorativismul şi stilizarea specifice doar lui.

O altă ceramistă care a abordat în creaţia sa portretul ca parte componentă a compoziţiilor sale este Luiza Iantzen (1936-2008). Familiarizată cu arta plastică din copilărie, datorită tatălui său care era pictor, ea îşi face studiile la secţia de pictură a Şcolii Teatrale şi de Arte Plastice *N.V. Gogol* din Alma-Ata, în clasa profesorului V. F. Podkovîrkov. Apoi urmează doi ani de studii la secţia de sculptură a Şcolii Superioare Industriale *Vera Muhina* din Sankt-Petersburg şi la facultatea de ceramică şi sticlă a aceleiaşi instituţii. Printre profesorii săi se numără: V.S. Vasilkovskii, V.F. Markova, C.M. Mitrofaniva, V.A. Smirnova, care i-au cultivat dragostea pentru meserie şi cunoaşterea materialelor şi tehnologiilor [4, p. 3].

Manifestându-se creativ în perioada evoluţiei realismului socialist, ceramista adoptă tematica acestui stil, ceea ce se observă, spre exemplu, în creaţia sa timpurie: panoul *Infirmiera Iulia* (1973-1974, şamotă, săruri). Este o lucrare din care transpare naivitatea şi candoarea copilăriei. Portretul protagonistei, parte componentă a compoziţiei, este redat în profil, păstrând narativitatea şi descriptivismul imaginii.

Narativitatea şi prezenţa unei fabule, mai curând literare, se atestă în compoziţia *Izvoarele prieteniei* (1973-1974, şamotă). Compoziţia din 11 piese conţine figurile statice ale personajelor, fiecare dintre ele având atitudinea sa faţă de acţiunea în desfăşurare. Petru I şi Dimitrie Cantemir, personaje istorice, sunt completate de personaje tipizate: doamne de la palatul ţarului şi moldoveni cu pâine şi sare, fete cântând. Dispoziţia şi mimica în detaliile de portret creează o atmosferă festivă şi cordială, care este primordială în această compoziţie.

În ciclul *Imn muncii* (1975, compoziţie din 9 piese) vedem o compoziţie-portret. Din acest ciclu se evidenţiază în mod deosebit lucrarea *Cosmonaut*. Lipsit de caracteristici definitorii, nu avem în faţă un cosmonaut real-existent, acest chip tipizat, dar şi idealizat, de tânăr cu ochi senini de copil, încrezător şi candid, reprezintă generaţia tânără, educată în spiritul idealurilor general-umane. Detaliile scafandrului întregesc chipul cosmonautului, aducând în compoziţie autenticitate şi valoare de document, care vine în opoziţie cu un chip idealizat şi generalizat. Autoarea priveşte în viitor, văzându-l senin, fericit şi plin de armonie, atât în spaţiul cosmic cât şi în cel terestru.

Lucrarea *Arhitectul* din acelaşi ciclu este o imagine mai mult grotescă şi comică, personajul având haina constituită din clădiri, iar pe cap are, în loc de pălărie, o cupolă cu scară. Dedicaţia plenară pentru profesie a personajului devine evidentă, prin aceste mijloace plastice obţinându-se un chip fantastic şi uşor caricatural. Tema lucrării – procesul muncii şi consacrarea în muncă, temă specifică realismului socialist, este acceptată de ceramistă, dar interpretată liber, necondiţionat şi ne-standard de ea.

Linia unor abordări neordinare este continuată de Luiza Iantzen în compoziţia *Dedicaţie lui San-*

dro Botticelli (1979, lut, glazură). Compoziţia din 11 piese ne aduce în atmosfera unui oraş renascentist, cu peisaje înscrise în ferestre, cu monumente ecvestre şi chipuri de îngeraşi, dar şi cu portrete de contemporani şi cu figura pictorului, care pare să caute un nou subiect pentru creaţia sa. Anume prin această compoziţie se conturează pregnant stilul care, ulterior, o va caracteriza pe ceramista Luiza Iantzen ca pe o creatoare de valoare. Portretul, indispensabil compoziţiilor sale, va căpăta caracteristici deosebite: asemănare *portretistică,* cu o uşoară tentă de romantism, dar şi cu înclinaţii spre transparenţă tehnologică, de asemenea, cu o idealizare evidentă, cu expresii obţinute prin folosirea glazurii şi redarea realistă minuţioasă în detalii [3, p. 19].

Seria de compoziţii-portret este continuată prin lucrarea *Făt-Frumos şi Ileana Cosânzeana* (1980-1981), în care cele două personaje sunt redate cu lux de amănunte în ceea ce priveşte pieptănătura şi detaliile de costum, dar şi cu elemente de tratare psihologică, reflectată în ochii cu efect de umectare şi pe chipurile celor portretizaţi. Eleganţa, nobleţea chipurilor, relaţia plină de tandreţe dintre cele două personaje ne atrag în sfera unor vise copilăreşti, cu poveşti demult uitate, dar care, revăzute şi înnobilate de ceramista Luiza Iantzen, ne readuc trăirile intense şi sincere ale copilăriei.

Detaliul de portret este important şi pentru compoziţia *Dedicaţie lui Jacopo dela Quercia* (1984-1985, lut, glazură). Această compoziţie de un rafinament deosebit reflectă admiraţia Luizei Iantzen faţă de marele sculptor renascentist. Vedem aici şi un chip de femeie tânără, cu trăsăturile armonioase, căreia îi cântă la flaut un îngeraş, ambele figuri fiind situate pe câte un postament, iar alături, căzută parcă accidental, se află o floare. Romantismul şi idealizarea chipurilor, aduse la perfecţiune, idealizarea excesivă, dar acceptată şi agreată de public, constituie cartea de vizită a ceramistei Luiza Iantzen.

Minunate detalii de portret pot fi urmărite pe panoul *Întâlnirea* (1985, ceramică glazurată). Conform subiectului, cele două cete – una a prinţului şi alta a principesei cu slujnica – îşi vor da întâlnire în centrul compoziţiei. Ceata ecvestră a prinţului care a pătruns în această pădure seculară este cucerită de frumuseţea peisajului, iar principesa cu slujnica ce au ieşit la o plimbare admiră, poate, o căprioară sau, poate, un fluture. Astfel, detaliul realist de portret cu redarea mimicii constituie punctul de atracţie al acestei compoziţii. Imaginea capătă sonoritate atât prin detaliile peisagistice, de floră şi faună cât şi prin detaliile de portret care transmit emoţia întâlnirii.

Dipticul *O, Omul!* (1986, lut, glazură) este un exemplu elocvent al unei situaţii în care polaritatea emoţiilor se soldează cu obţinerea polarităţii imaginilor. Astfel, partea stângă a dipticului conţine un chip de filozof din Grecia Antică, cu atitudine calmă, sinceră şi generoasă. Întreg universul, redat alături de acest chip este paşnic, ordonat şi supus unei raţiuni celeste. Iar partea dreaptă a dipticului conţine chipul unei Athene cu coif, amintind de statuile zeiţei Athena din mitologia greacă, apărătoare şi luptătoare, întreg spaţiul de fundal fiind cuprins de dezastru, tragedie şi oroare. Compoziţia este împărţită, convenţional, în două stări emotive: una pozitivă, paşnică şi una negativă, dezastruoasă, Luiza Iantzen căutând, astfel, să ne convingă de necesitatea de a avea grijă de tot ceea ce ne înconjoară.

Generalizând cele expuse mai sus, putem afirma că detaliile de portret în compoziţiile ceramistelor consacrate Nelly Sajina şi Luiza Iantzen reprezintă o parte constitutivă şi decisivă în crearea armoniei plastice, în conturarea mesajului operei, în obţinerea unor efecte plastice minunate şi miraculoase. Emoţia, iar în unele cazuri, statica imaginilor sunt suplinite anume prin detaliile de portret, integratoare sub aspect plastic.

Referinţe bibliografice

1. MARIAN, A. *Sculptura din Republica Moldova.* Chişinău: Universul, 2007.
2. CISTOVA, T.V. *Nelly Sajina. Catalog.* Chişinău: Timpul, 1988.
3. SURUCEANU, V. *Galeria de sculptură contemporană din colecţia Muzeului Naţional de Artă al Moldovei.* Chişinău: Cartea Moldovei, 2008.
4. CLIMENCO, T.A. *Luiza Iantzen*: Catalog. Chişinău: Timpul, 1988.

IMAGINEA SCĂRII ÎN PICTURA BISERICEASCĂ MEDIEVALĂ DIN MOLDOVA

IMAGE OF STAIRS IN THE MEDIEVAL CHURCH PAINTING FROM MOLDOVA

ION JABINSCHI,
lector universitar, Academia de Muzică, Teatru şi Arte Plastice,
doctorand, Universitatea Pedagogică de Stat *Ion Creangă*

CZU 75.052(478)
75.033(478)
75.052.04

În contextul relațiilor și interacțiunilor artei murale cu diverse forme artistice plastice și aplicative, se cere o aprofundare a cunoștințelor în vederea formării profesioniste a artistului muralist. Un rol important în acest domeniu revine cunoașterii imaginilor și simbolurilor din pictura bisericească medievală din Moldova. Articolul dat se axează pe prezentarea și analiza imaginii Scării.
Cuvinte-cheie: *scară, imagine, pictură murală, percepţie vizuală, rai, iad*

In the context of the relations and interactions of mural art and various forms of plastic and applied arts, a deepening of knowledge for professional training of the mural artist is required; an important role is the knowledge of the images and symbols of the medieval church painting in Moldova. The article focuses on the presentation and image analysis of stairs.
Keywords: *stairs, image, mural painting, visual perception, heaven, hell*

Pictura bisericească medievală moldovenească conţine mărturii complexe nu numai despre gândirea religioasă, artistică şi filosofică a autorului creaţiei, dar şi despre conceptele caracteristice societăţii Ţării Moldovei. Operele vizuale ce au ajuns până prezent completează numărul mărturiilor scrise şi cunoştinţele privind imaginarul, psihologia, mentalitatea şi spiritualitatea poporului român. Descoperirea valorilor artistice şi sociale păstrate de vechile picturi murale şi de iconografie constituie un obiect actual de cercetare din mai multe considerente. În primul rând, este important să cunoaştem imaginarul religios, sacrul, purtătorul de străvechi idei şi imagini fundamentale ale societăţii medievale a Moldovei istorice, care este creştin-ortodoxă, dar şi comportamentul în mediul populaţiei. În al doilea rând, pictura bisericească, fiind înscrisă şi în rigorile supreme ale artei, şi în cele ale dogmei creştine, a fost dintotdeauna arta celor iniţiaţi, a celor chemaţi s-o practice, iar ruperea continuităţii firești dintre generaţiile de pictori-zugravi de biserici cere soluţii noi la nivel naţional.

Vom preciza că, în Ţara Moldovei, la fel ca şi în alte ţări creştin-ortodoxe, bisericile erau pictate conform *Erminiei bisericeşti*, ceea ce presupune că pictorii-zugravi nu aveau voie să se depărteze de textele sacre. Dionisie din Furna, în lucrarea sa fundamentală pentru iconografia bisericească şi pentru tema cercetată *Erminia bisericească,* fixează pedant, prin cuvinte idei clare, canonice pentru a picta bisericile. Dar textul scris, în momentul când era citit, putea fi înţeles diferit de fiecare pictor-zugrav în parte, aceste reprezentări sunt mai mult sau mai puţin deosebite între ele, în ce priveşte percepţia vizuală. Interpretarea vizuală specifică a imaginilor în ţară, într-o regiune culturală sau chiar localitate mai era condiţionată şi de alţi factori, precum sunt: diversitatea şcolilor existente în domeniu, specificul edificiilor de cult, existenţa anumitor probleme sociale etc.

Pentru a înţelege mai bine rigorile iconografiei, este necesar să amintim că, potrivit concepţiei teologice bizantine, o biserică zidită şi decorată trebuia să fie o transpunere a bisericii universale, cu întreaga sa ierarhie, de la ordinea divină până la cea mireană, pământească. Prin vocea Sfântului Mare Ierarh Vasile a căpătat statut convingerea că picturile constituie un fel de „biblie a analfabeţilor" şi că

ele trebuie să vorbească celor care nu ştiau să citească, ca să înţeleagă predica prin percepţia vizuală a imaginilor pictate.

În acelaşi timp, este important să cunoaştem contextul istoric al construcţiei şi decorării bisericilor. Astfel, de exemplu, principala podoabă decorativă a bisericilor de pe vremea lui Ştefan cel Mare se află în pictura murală, demonstrând o preocupare constantă pentru obţinerea acordului perfect al iconografiei şi ordinea arhitectonică, cu jocul de suprafeţe. decurgând din însăşi structura construcţiei. Pictura murală din Moldova a ajuns în acea perioadă să creeze programe iconografice reprezentative, cu un conţinut bogat, hrănit din condiţiile istorice trăite, în forme artistice originale lesne de identificat prin calităţile compoziţionale şi armonia cromatică. Pictura murală de pe vremea lui Ştefan cel Mare are următoarele caracteristici: solemnitatea gravă a viziunii, rigoarea compoziţională, caldele armonii cromatice. Bisericile din Pătrăuţi şi Milişăuţi înălţate în 1487 sunt primele două care determină originala configurare a şcolii artistice moldoveneşti din epoca lui Ştefan cel Mare. Dacă în domeniul arhitecturii principala caracteristică a acestei şcoli este sinteza formelor bizantine şi cele gotice pe suportul tradiţiilor locale, în domeniul picturii, originalitatea stă în dezvoltarea sensurilor umane, în promovarea unui spirit artistic local. Cu exemple anterioare documentate, care au pregătit fenomenul abia în epoca lui Petru Rareş, picturile exterioare au devenit caracteristice pentru arta Moldovei. La doi ani de la înscăunarea sa, el a iniţiat împodobirea, cu picturi, a mănăstirii Dobrovăţ, ctitorită de Ştefan cel Mare, pentru că rămăsese nedecorată. Deoarece mănăstirea de la Probota a fost distrusă de alunecări de teren, s-a ocupat de reconstrucţia ei. Atât arhitectura cât şi pictura interioară şi exterioară a mănăstirii Probota este impresionantă, cu o iconografie de excepţie. Ansamblul de pictură de la Dobrovăţ este renumit prin bogăţia problemelor pe care le pune din punct de vedere iconografic şi artistic. Beneficiind de un spaţiu arhitectonic generos, meşterii au ştiut să făurească un ansamblu mural de o impresionantă bogăţie, care se desfăşoară din pronaos, naos şi altar. Scenele din pronaos din registrul inferior se referă la viaţa monastică: *Scara lui Ioan Sinaiul, Minunea Sfântului Sava şi Minunea Sfântului Atanasie cel Mare,* care constituie o inovaţie a iconografilor din Moldova, devenită un bun exemplu pentru întreaga cultură ortodoxă.

Scopul propus de noi în această comunicare este să prezentăm imaginea *Scării* în pictura bisericească din Moldova istorică, prezentând această problematică în contextul reprezentărilor picturale a miturilor şi simbolurilor specifice culturii ortodoxe moldoveneşti.

Motivul simbolic *scara*, înţeles ca simbol al verticalităţii şi dezvoltării spirituale, cumulează opoziţiile a celor *două spaţii*, fiind socotită şi ca hotar, unde oamenii sunt împărţiţi să se ducă în Rai sau în Iad. Raiul, fiind reprezentat mereu în registrul de sus, iar Iadul în cel de jos. În tradiţia ortodoxă se susţine că Patriarhul Iacov a visat o scară, sprijinită pe pământ, care atinge cu vârful ei cerul, „ ... *iar îngerii lui Dumnezeu se suiau şi se pogorau pe ea*" [1, p. 122]. Iar Marian Ciortan consideră că prin simbolul *Scării* în literatura patristică este reprezentată creşterea duhovnicească [2], pornind de la lucrarea *Sfântului Ioan Sinaitul* [3], *Scara raiului*[1][4]. Prima traducere în limba română a lucrării, cu titlul *Leastviţa*, a fost efectuată în 1618 de către mitropolitul Varlaam în timpul aflării la Mănăstirea Secu [5, p. 1025-1027]. Cea mai răspândită traducere a *Scării* este cea a părintelui Dumitru Stăniloae, însoţită de note şi comentarii.

În lucrarea *Sfântul Ioan Scărarul*, după cum am menţionat, a trecut în revistă literatura patristică de până atunci şi o prezintă sub semnul unui alt simbol foarte sugestiv, acela al *treptelor*[2]. Astfel, S*cara* este structurată în treizeci de trepte, numărul treptelor fiind la fel simbolic, reprezentând vârsta la care Hristos a avut revelaţie [6], în lucrare fiind treizeci de *Cuvinte*, după cum remarcă PS Calinic Botoşăneanul[4], dar Protosinghelul Marcu Petcu, preot duhovnic la Mănăstirea Suceviţa, a clasificat

1 „Dacă în primele secole care au urmat scrierii, aceasta era cunoscută sub două nume, alternative, *Table duhovnicești* și *Scara*, cel din urmă a prevalat în virtutea faptului că însuşi autorul a imaginat-o ca o scară a urcuşului dumnezeiesc, fiecare capitol reprezentând o treaptă a urcuşului duhovnicesc, căruia i se închină cei ce voiesc să-şi desăvârşească viaţa creştină". PS Calinic Botoşăneanul, *Scara virtuţilor, crucea fiecărui creştin.*

treptele *Scării* în felul următor: „1. *Retragerea*– presupune ieşirea firii de sub stăpânirea materiei; 2. *Neîmpătimirea*– constă în golirea omului de tot ce este stricăcios; 3. Înstrăinarea– maică a despătimirii; 4. *Ascultarea* – fereastra prin care poţi vedea dincolo de sine; 5. *Pocăinţa*– o întoarcere a omului de la păcat la virtute, prin nevoinţă şi suferinţă; 6.*Gândul la moarte*– darul lui Dumnezeu prin care deschide sufletului orizontul veşniciei şi perspectiva infinităţii; 7. *Fericita întristare*– dorul intens după viaţa în Dumnezeu; 8. *Mânia*– tulburarea sufletului; 9. Ţinerea de minte a răului– ce îngustează sufletul; 10. *Clevetirea*– care surpă iubirea; 11. *Flecăreala*– catedrala slavei deşarte; 12. *Minciuna*– fiica multei vorbiri; 13. *Trândăvia*– moartea tuturor virtuţilor; 14. *Lăcomia*– maica desfrânării; 15. *Neprihănirea* (castitatea) – începutul învierii celei de obşte şi a nestricăciunii celor stricăcioase; 16. *Arghirofilia*– închinarea la idoli; 17. *Nesimţirea* – breşa dintre trecut şi prezent; 18. *Somnul*– îngroşarea minţii; 19. *Privegherea*– subţierea spiritului; 20. *Frica*–nedesăvârşirea în iubire; 21. *Slava deşartă*– vânătoarea virtuţilor; 22. *Mândria*– închipuirea de sine; 23. *Hula*– gândurile vrăjmaşilor; 24. *Blândeţea*– contemplarea tainei lui Dumnezeu; 25. *Smerenia*– poarta Împărăţiei lui Dumnezeu; 26. *Discernământul*– curăţenia inimii; 27. *Isihia*– calea rugăciunii neîntrerupte; 28. *Rugăciunea*– maica virtuţilor; 29. *Nepătimirea*– moartea întru înviere a sufletului; 30.C*credinţa, nădejdea şi dragostea*– amplitudinea cunoaşterii şi trăirii duhovniceşti" [7].

Cea mai complexă interpretare iconografică românească a *Scării Sfântului Ioan Sinaitul*[2], reprezentată în contextual credinţei în judecata după moarte, este zugrăvită pe zidul nordic al Mănăstirii Suceviţa, fiind considerată de către specialişti drept una dintre cele mai valoroase compoziţii ale picturii medievale româneşti (vezi anexa 1-2). Pictura exterioară a Mănăstirii Suceviţa este cea mai bine păstrată din grupul bisericilor moldoveneşti cu pictură exterioară, singura care-şi păstrează latura de nord. Fresca a fost executată, în secolul al XVI-lea, de doi pictori moldoveni, Ioan Zugravul şi fratele său Sofronie, şi se păstrează în formă originală. Revelatoare şi definitorie pentru Suceviţa rămâne, însă, Scara Sfântului Ioan Climax (la nord), cea mai vastă interpretare iconografică românească a credinţei într-o primă judecată imediat după moarte şi una din cele mai valoroase compoziţii ale picturii medievale româneşti. Aici, Vămile văzduhului nu mai dau nici o şansă păcătoşilor. Este redată lupta dintre bine şi rău, încercarea omului de a păşi spre perfecţiune pentru a-şi redobândi chipul pierdut prin căderea în păcat [8]. Tema vieţii călugăreşti, *Scara* virtuţilor duhovniceşti, în conformitate cu învăţătura despre viaţa călugărească cuprinsă în opera lui Ioan Scărarul este prezentată pe latura de miazănoapte a bisericii Mănăstirii Suceviţa, pe axul intrării principale în incinta mănăstirii. *Protosinghelul Marcu Petcu* admite că „a fost adusă în Moldova de către zugravul grec Stamatello Cotronas, cel care, în 1552, a pictat-o la Mănăstirea Râşca" [9] şi prezintă o descriere detaliată şi o interpretare proprie: „Patrulaterul scenei este dominat de o scară de lemn ce urcă de jos din dreapta în sus spre stânga într-un unghi de 45° şi ale cărei trepte sunt indicate prin numiri. La dreapta, urcuşul obositor al părinţilor călugări pe scară este însoţit de şase rânduri de îngeri, aşezaţi paralel cu treptele. La stânga, de la fiecare treaptă se văd monahi, prăbuşindu-se în abisşi devenind pradă diavolilor. Unii se ţin încă atârnaţi cu încheieturile genunchilor de scară, în timp ce trupurile se scufundă deja în adânc. Demonii desenaţi ca figuri îngrozitoare, de multe feluri, se năpustesc cu furie peste cei ce se prăbuşesc. Impresia durabilă a acestui perete atât de pătrunzător pictat este dată, în special, de împărţirea oblică a celor două jumătăţi prin cele două bârne ale scării: la dreapta – ordinea clară, treptată a cetelor cereşti, în colorit bogat, iar la stânga – zona haotică a groazei, a prăbuşirii trupurilor, a prezenţei puterilor întunecate, dezlănţuite împotriva omului. În viaţa duhovnicească nu există staţionare, ci ori urcuş, ori pră-

2 Sfântul Ioan Scărarul mai este cunoscut sub numele de Ioan Sinaitul, datorită faptului că a fost egumen la Mănăstirea Sinai. Însă, pentru erudiţia şi cultura sa, este numit şi Ioan Scolasticul. Numele de „Scărarul" sau Climacus, vine de la principala sa opera, intitulată Scara Paradisului. Sfântul Ioan Scărarul scrie lucrarea „Scara Paradisului", la indemnul prietenului său Ioan, egumen al mănăstirii Raithu. Profesorul Remus Rus susţine că„Scara" este un îndrumar, un ghid sau pedagog al căutătorului sau trăitorului mistic. Ea arată sufletului calea spre cer. (Vezi YO9GJX http://yo9gjx.blogspot.md/2012_03_01_archive.html; marti, 27 matrie 2012. (vizitat la 28.02.217))

bușire și de aceea doar celui care biruiește i se va da cununa vieţii" [7], Imaginea *Scării*, confecţionată din lemn, împarte clar cele două spaţii – Rai și Iad, ce se realizează prin cele două bârne ale *Scării*. În dreapta *Scării*, la urcușul părinţilor călugări pe scară, sunt reprezentate șase rânduri de îngeri, așezaţi paralel cu treptele, simbolizând Raiul. În stânga este reprezentat Iadul, iar în părţi călugării împovăraţi de păcate se prăbușesc de la fiecare treaptă în prăpastie și cad jertfă dracilor (vezi imaginea 1, 2).

Imaginea 1

Reprezentarea *Scării* la Mănăstirea Suceviţa.

Reprezentarea *Scării* la Mănăstirea Suceviţa (fragment luminat de soare).

Imaginea 2

Reprezentarea *Scării* la Mănăstirea Suceviţa.

Totodată, pe „treptele *Scării* de la numărul 22 până la 30 se face vădită taina iubirii. Îngerii cetei din faţă ţin deasupra celor care rezistă pe drumul greu cununa fericirii. Ei, cei treji, comunică cu cei ce se exercită în trezvie. De deasupra treptei, din vârf, Fiul Omului iese din pătratul cerului în întâmpinarea celor ce s-au apropiat de El" [10, p. 165]. Specialiștii remarcă faptul că doar la Suceviţa se observă o distanţă foarte mare între ultimele trepte ale scării, făcând-o imposibilă de urcat, în sensul că ultimele trepte ale virtuţii sunt cele mai complicate. Marcu Petcu remarcă în acest context că numărul treptelor prezentate în fresca de la Suceviţa sunt 32, astfel, diferă de cele din lucrarea Sfântului Ioan Scărarul, „ultimele trei virtuţi: Credinţa, Nădejdea și Dragostea sunt zugrăvite separat… Și întrucât acest detaliu are un scop foarte precis, în chiar acest interval (dintre treptele cu pricina) iconarii l-au zugrăvit pe unul dintre asceţi căzut și atârnat de scară cu capul în jos" [9].

Semnificativ este faptul că la Mănăstirea Dobrovăţ imaginea *Scării* în concepţia lui Ioan Scărarul este reprezentată la fel pe peretele nordic, în registrul inferior al picturilor. Este de menţionat că în pictură apare și chipul lui Ioan Scărarul, ţinând în mâna stângă un filacter, pe care este scris textul învăţăturii sale. Privirea îi este îndreptată spre *Scară*. Pe treptele *Scării* sunt reprezentaţi trei călugări,

care urcă spre cer şi pe care îi întâmpină Iisus Hristos[11, p. 35]. În alte reprezentări ale lui Ioan Scăritul „cuvintele scrise pe filacterul pe care îl ţine în mână sunt preluate din ultima parte a cărţii sale, care începe astfel: „Urcaţi, fraţilor, urcaţi, punând cu râvnă suişuri în inimă. Auziţi pe cel ce spune: „Veniţi să ne suim la muntele Domnului şi la casa Dumnezeului nostru, a Celui ce a tocmit picioarele noastre ca ale cerbului şi ne-a pus pe noi peste cele înalte pentru a birui în calea Lui" [12]. La fel, scara împarte prin barele sale cele două spaţii. În partea stângă, în registrul de jos, este reprezentat un peisaj muntos, unde pândește un monstru care simbolizează Iadul. Totodată, un număr mare de credincioşi reprezentaţi în fundal privesc spre scara virtuţilor. În partea dreaptă a scării este prezentată *Mănăstirea Sf. Ecaterina*, cu toate elementele arhitectonice caracteristice – ziduri și turnuri de cetate, dar și cu elemente de peisaj – chiparoşi. În faţa Mănăstirii doi călugări ţin în mâini macheta unei biserici, unul dintre ei este recunoscut prin inscripţia alăturată, Ioan de Raifa. [11, p. 35].

La Mănăstirea Hurezi, printre scenele frescelor *Viaţa adevăratului călugăr, Arca creştinătăţii, Moartea lui Efrem Sirul*, vedem o impresionantă reprezentare a *Scării* lui Ioan Climacus, numită și *Scara lui Iacob* [3]. Dacă ne referim la icoane, remarcăm că icoana numită *Scara* Raiului este una dintre cele mai vestite icoane bizantine de ansamblu, fiind întâlnită, în special, în bisericile și mănăstirile medievale. În conformitate cu îndrumările lui Dionisie de Furna, stipulate în lucrarea *Erminia picturii bizantine*, icoana numită *Scara Raiului* are legătură directă cu lucrarea Sfântului Ioan Scărarul,*Scara* fiind reprezentarea iconografică în culori. Atât cartea cât și pictura murală, dar și icoana, după cum am remarcat deja, mai sunt cunoscute sub denumirea *Leastviţa*, cuvânt slav ce înseamnă „*scară*". Icoana are următoarele caracteristici generale: în registrul de jos al icoanei, în partea dreaptă sau stângă, este reprezentată o mănăstire și o comunitate de călugări de diferite vârste. Monahii sunt reprezentaţi stand în picioare, la poarta mănăstirii. Privirile călugărilor sunt îndreptate spre *Scară*(vezi imaginile 3-6), care ca și în cazul picturii murale, conform lucrării lui Ion Scărarul, are treizeci de trepte. Însă, în unele cazuri, aceasta poate avea și treizeci și trei de trepte, conform vârstei lui Iisus Hristos.

Imaginea 3

Icoană pe lemn.
Scara de suflete mântuitoare si ducătoare la cer.
(Postată de: http://www.cuvantul-ortodox.ro /2013/04/14/duminica-sfantului-ioan-scararul-predica-iustin-popovici-scara-raiului/).

Imaginea 4

Icoană pe lemn.
Duminica Sfântului Ioan Scărarul.
(Postată de: http://www.crestinortodox.ro /liturgica/pictura/scara-raiului-iconografie-126823. html (vizitat la 18-02-2017).

Imaginea 5

Icoană pe lemn.
Scara dumnezeiescului urcuș sau *Leastviţa*.
(Postată de: http://www.crestinortodox.ro/liturgica/pictura/
scara-raiului-iconografie-126823.html).

Imaginea 6

Icoană pe lemn.
Scara Raiului.
(Postată de: http://www.crestinortodox.ro/liturgica/pictura/
scara-raiului-iconografie-126823.html).

Imaginea 7

Fragment. *Imaginea Scării* la Mânăstirea *Crasna,* Prahova, numită şi *Scara Paradisului.*
(Postat de: http://www.cuvantul-ortodox.ro/2013/04/14/duminica-sfantului-ioan-scararul-predica-iustin-popovici-scara-raiului/).

Imaginea 7.1

Fragment. *Scara Paradisului,* Mânăstirea *Crasna.* Prahova.
(Postat de: YO9GJX http://yo9gjx.blogspot.md/2012_03_01_archive.html).

În imagine, *Scara* este reprezentată în poziţia înclinată la 45°. Capătul de jos al *Scării* este sprijinit pe pământ, iar capătul de sus atinge cerul. Mai mulţi călugări urcă spre cer. aflându-se pe diferite trepte pe întreaga lungime a *Scării*. Teodor Danalache susţine că călugării reprezintă „toate stadiile vieţii duhovnicești: unii doar se uită, unii pun piciorul pe prima treaptă, unii urcă încet, alţii urcă mai repede, unii cad de pe scară (atât de jos cât și de sus), alţii ajung la capătul ei, unde așteaptă Hristos" [12]. La capătul scării îi așteaptă Iisus Hristos, cu un nimb luminos. Pe ultima treaptă a scării este reprezentat un bătrân ce-l privește pe Hristos, care îl prinde de mână și-i așează pe cap o cunună. În partea de sus a scării sunt înfățișaţi îngerii, care ajută călugării în drumul spre cer. Unii sunt ţinuţi de mână, alţi doar povăţuiţi. În partea de jos a *Scării* sunt înfățișaţi diavolii, fiecare trăgând sau forţându-se să tragă pe cineva în jos (vezi imaginile 1-7). Unii îngeri cu ajutorul suliţelor se străduie să alunge diavolii (vezi imaginile: 7, 7.1).

În partea de jos a icoanei, de obicei, este pictat Iadul, reprezentat simbolic printr-un monstru, balaur cu gura deschisă, iar între dinţi având un călugăr căzut. În unele exemplare ale acestei icoane este redat și Ioan Scărarul. Sfântul, de obicei, ţine un sul de hârtie pe care scrie: „Osteneşte-te din toată puterea ca să ţi se ierte prea multele și netrebnicele tale păcate. Cu osteneli peste osteneli și cu fapte bune, ca pe niște trepte înalţă-te, înălţându-ţi mintea cu privegheri ostenitoare" [12].

Printre cele mai importante reprezentări ale *Lumii de Apoi* zugrăvite pe pereţii interior sau exterior ai bisericilor din Ţara Moldovei în manieră bizantină tradiţională, „*Scara cerească și mântuitoare de suflet*", numită și „*Scara dumnezeiescului urcuș*", este una deosebită. Această reprezentare este oglindirea coloristică a învăţăturii Sfântului Ioan Sinaitul în lucrarea *Scara*. În Ţara Moldovei,*Scara* a fost pictată pe zidurile exterioare ale bisericilor mai multor mănăstiri, dar și în pronaosul bisericilor mai vechi. În mănăstirile de la Sfântul Munte Athos reprezentarea Scării poate fi văzută și în trapeze.

În opinia cercetătorilor, „aceste reprezentări iconografice ale Scării pot fi considerate adevărate catehisme de viaţă duhovnicească" [9]. În vârful *Scării* este reprezentat chipul lui Iisus Hristos, ce îi așteaptă pentru a-i primi pe cei care au reușit să urce scara virtuţilor spre Împărăţia cerurilor, ceea ce arată că rostul și scopul final al urcării este apropierea de Dumnezeu prin predicile lui Hristos. La fel, urcarea pe *Scară* poate fi interpretată drept căpătarea virtuţilor și creșterea spirituală, iar treptele – conștiinţa ce se curăţă de păcate (vezi imaginile 1-7).

Din cele menţionate concluzionăm că:

imaginea *Scării* în pictura bisericească medievală moldovenească este reprezentarea simbolică a ascensiunii spre desăvârșirea vieţii creștine, care este apogeul aspiraţiilor creștine ortodoxe, marcând, la fel ca și *balanţa*, și imaginea *râului de foc*, hotarul de trecere a damnaţilor;

imaginea *Scării* este zugrăvită pe pereţii nordici ai edificiilor de cult;

*Scara,*în cazul picturilor murale,este reprezentată de la dreapta spre stânga, iar în cazul icoanelor portative, mobile, este reprezentată înclinată de la stânga spre dreapta, care ne sugerează ideea că cei cele zugrăveau, făceau diferenţierea dintre pictura monumentală executată pe bază fixă și cea reprezentată pe suporturi mobile, icoanele.

imaginea *Scării*, nu a cunoscut o largă răspândire în iconografia din spaţiul cultural românesc, fiind inclusă în scenele *Judecăţii de apoi* sau *Apocalipsa*. Cea mai reușită compoziţie iconografică românească la temă este cea de la Mânăstirea Suceviţa, unde pictura pare a fi un fragment din geografia celeilalte lumi care ar fi infinită.

Referinţe bibliografice

1. ELIADE, M. *Tratat de istorie a religiilor*. București: Humanitas, 2013. 476p. ISBN 978-973-50-3965-3.
2. CIORTAN, M. *Scara și treptele virtuţii*, [online]. Disponibil: http://www.crestinortodox.ro/religie/scara-treptele-virtutii-124180.html.
3. ANGHEL, Gh. *Tratatul de mântuire al Sfântului Ioan Scărarul.* In: *Lumina*, 2011, 2 apr.; POPA, Gh. C. *Scara Sfântului Ioan Sinaitul în iconografia ortodoxă.* In: *Lumina*, 2010, 13-14 mar. [online]. Disponibil: http://ziarullumina.ro/scara-sfantului-ioan-sinaitul-in-iconografia-ortodoxa-32366.html.
4. http://ierarhului2.rssing.com/chan-11890872/all_p2.html#item26; http://ziarul52.rssing.com/chan-11307095/all_p83.html.

5. ŞERBĂNESCU, P. N. La 300 de ani de la moartea Mitropolitului Varlaam al Moldovei. In: *Biserica Ortodoxă Română*. 1957, nr. 10, pp. 1025-1027.
6. *Scara Sfântului Ioan Sinaitul în iconografia ortodoxă* [online]. Disponibil: http://ziarullumina.ro/scara-sfantului-ioan-sinaitul-in-iconografia-ortodoxa-32366.html.
7. http://ierarhului2.rssing.com/chan-11890872/all_p2.html#item26.
8. https://doxologia.ro/imagine/scara-raiului-manastirea-sucevita.
9. Protosinghel PETCU, M. *Urcuș spre Dragoste*. Crai Nou, 19 mar. 2015. http://www.crainou.ro/2015/03/19/urcus-spre-dragoste/
10. NYSSEN, W. *Pământ cântând în imagini*, tradus de Pr. STĂNILOAE, D. București: EIBMBOR, 1978.
11. DRĂGUȚ, V. *Dobrovăț*. București: Meridiane, 1984.
12. DANALACHE, T. *Scara Raiului în iconografie* [online]. Disponibil: http://www.crestinortodox.ro/liturgica/pictura/scara-raiului-iconografie-126823.html.

DIVERSITATEA FORMELOR PLASTICE ÎN CERAMICĂ

DIVERSITY OF PLASTIC FORMS IN CERAMICS

MARIANA CARP,
lector universitar, Academia de Muzică, Teatru şi Arte Plastice,
doctorandă, Universitatea Pedagogică de Stat *Ion Creangă*

CZU 738.027

Prezentul articol subliniază rolul important al cunoașterii diversității formelor plastice în ceramică. De asemenea, este valorificată studierea ceramicii din punct de vedere al varietății formelor sale în învățământul superior artistic, care are un impact didactic de actualizare a studiului cursului de ceramică. În același timp, comunicarea conține descrierea tehnologică de modelare a formelor plastice, care constituie un factor important în procesul de studiere și formare a competențelor de modelare la studenți.
***Cuvinte-cheie**: formă, plastică, modelare, olărit, plastica mică, ceramică*

This article examines the importance of knowing the diversity of plastic forms in ceramics. The paper shows the value of studying ceramics through the diversity of its forms in higher artistic education. The teaching impact of the study is to update the course of ceramics.

The paper describes the technology of modelling plastic forms which is an important factor in the process of studying and training the students` modelling skills.
***Keywords**: plastic forms, modelling, pottery, small plastics, ceramics*

Forma este elementul de limbaj plastic – alături de punct, linie, culoare și valoare – prin care o „*imagine este elaborată și concretizată sculptural, pictural, grafic etc.,cu ajutorul celorlalte elemente de limbaj plastic și cu mijloace tehnice specifice, pentru a deveni funcțională*”. Această formă este forma plastică, în general, o formă care este creată și devine dependentă de omul-artist. Henri Focillon precizează că „*forma capătă consistență la nivelul materiei, cu ajutorul uneltelor, în mâinile oamenilor*” [1].

Etimologic termenul *plastică, plasticitate* semnifică:

1. Tehnica executării obiectelor (de artă) prin fasonarea sau modelarea unei substanţe plastice; tehnica sculpturii.

2. Proprietatea unui material consistent de a se modela ușor prin apăsare sau proprietatea unor materii prime ceramice de a forma cu apa o pastă care își menține coeziunea, după ce a fost frământată și uscată *(din fr. plasticité*).

3. Partea din studiul unei opere de artă care se ocupă cu raportul armonios al volumelor și reliefului (gen. *-cii*. / < fr. *plastique*, cf. it., lat. *plastica*, gr. *plastike<plassein* – a modela) [2].

A modela,*modelez,* vb. I,tranz.:a executa ceva după un anumit model; a da o anumită formă unui material plastic sau adus în stare plastică; a da materialului forma dorită; a fasona; a da formă argilei [2].

Dacă pornim în căutarea originii impulsului primar ca activitate a *modelării* şi a *modelajului formelor ceramice,* ca activitate plăsmuitoare, spontană, vom presupune că el s-a născut ca o provocare a materiei lutoase, în care omul şi-a văzut amprenta mâinii sau a piciorului. De aici, a mai fost doar un pas spre conştientizarea unei capacităţi de lucru şi de exprimare cu ajutorul acestei materii, ale cărei secrete va învăţa să le valorifice.

Primele produse din lut au fost figurinele de oameni şi animale, cunoscute încă din epoca paleoliticului. Din paleoliticul târziu, unii cercetători atestă primele încercări de arderea lutului. Dar, pe scară largă, arderea ceramicii(focul), în scopul de a atribui rezistenţă şi duritate figurinelor, a fost aplicată doar în perioada neoliticului. Obţinerea ceramicii este una din realizările majore ale omului preistoric în lupta pentru existenţă: gătirea alimentelor în vasele de lut a permis extinderea gamei de produse comestibile. Ceramica nu este invenţia unei persoane sau a unui popor în parte, ea s-a dezvoltat în mod independent, în diferite părţi ale lumii, atunci când societatea umană a ajuns la un nivel adecvat de dezvoltare. Aceasta nu excludea şi în continuare feedback-ul, în rezultatul căruia cele mai bune realizări ale popoarelor şi meşteşugarilor devin un domeniu de activitate comună –*ceramica*, cu diversele sale *forme plastice*.

În învăţământul superior artistic o atenţie deosebită se acordă cunoaşterii termenelor de *formă* şi *formă plastică*.

Forma plastică este conturul unui corp, silueta, chipul unei făpturi; în general, ea reprezintă aspectul exterior, înfăţişarea sub care se prezintă orice lucru din natură. Formele create de natură sunt denumite forme naturale sau forme materiale. Majoritatea din ele conţin o structură internă care influenţează forma exterioară.

Forma plastică poate fi studiată din mai multe unghiuri de vedere:

al istoriei, teoriei şi analizei operei de artă, când forma plastică semnifică ansamblul elementelor şi mijloacelor gramaticale şi tehnice care, într-o colaborare voită de creator, se constituie în învelişul, în „coaja", în exteriorul perceptibil al unei opere de artă, cu intenţia nemărturisită de a transmite un mesaj;

al procesului de creaţie, în cadrul căruia forma plastică reprezintă rezultatul final al elaborării, inclusiv al desăvârşirii ideii de formă gândită, imaginaţie interioară, în confruntare cu diferite forme naturale;

în scop analitic, unde forma plastică este percepută ca un element de limbaj în două variante:

– forma = semn, forma = culoare,

– forma totală = compoziţie;

în sensul general, adică, pentru a deveni funcţională forma plastică trebuie să exprime o imagine concretizată în mod grafic, pictural, sculptural etc. prin elemente şi mijloace specifice.

Forma plastică se clasifică după:

Calitate: proprietate a materiei (lut, lemn, piatră, marmură etc.) de a fi prelucrată, din care rezultă forma artistică, elaborată, inventată; tridimensională.

Caracterul structurii: forme deschise (statice, dinamice), forme închise (statice, dinamice).

Caracterul conturului: forme rotunde, colţuroase, moi, dantelate, lanceolate.

Caracterul tratării suprafeţei suportului: forme picturale, forme plastice, forme decorative, forme plate, forme tridimensionale/spaţiale.

Origine:

– forma spontană = forma naturală (întâmplătoare) sau produsă accidental,

– forma elaborată = forma creată, fie pe baza a numeroase sugestii naturale, fie prin prelucrarea unei forme spontane, în ambele variante transfigurarea făcându-se pentru un anumit context spaţial, compoziţional.

Dialogul cu natura este şi un canon al fiecărui creator. Prin investigarea specifică omului, orice

formă este înţeleasă mai mult decât permite exteriorul; aparente ei, intervenind intuiţia, sinteza, viziunea, ia naştere o formă nouă, o formă creată [3].

Diferite ipostaze funcţionale ale formei: organică, arhitecturală, realistă, idealizată şi abstractă, de uz comun, decorativă.

Forma depinde nu numai de mâinile artistului, ci şi de personalitatea sa. Artistul ceramist priveşte forma ca un volum tridimensional, spaţial, având lungime, lăţime şi înălţime. Ea este folosită mai ales în artele spaţiale: ceramică, sticlărie, sculptură etc. *Formele spaţiale* se pot obţine prin diverse tehnici, rezultând diverse *forme*.

Plecând de la aceste consideraţii, aşi putea afirma că studierea *formelor plastice în ceramic*ă are o dublă motivaţie pentru studenţii ceramişti: atât informaţional-conceptuală cât şi etnico-tehnologică.

Prima dintre ele reprezintă nu numai un prilej de reconstituire a mesajelor simbolice ale plăsmuirii *formelor ceramice*, de la origini până în prezent,dar şi o sursă de inspiraţie, o provocare permanentă pentru studenţi de a conştientiza dimensiunile actului de *modelare*/creare.

Cealaltă motivaţie vizează posibilitatea de a pune la dispoziţia tinerilor interesaţi de ştiinţa şi practica *modelajului* un material îndrumător, în care au fost inserate în mod sintetic aspectele gramaticale şi cele de ordin stilistic şi estetic ale *formelor ceramic*e, răspunzând, astfel, interesului/rolului didactic.

Dacă urmărim dezvoltarea *ceramicii* artistice contemporane, putem spune că această artă a ieşit din hotarele de producere a obiectelor de *ceramică*. Evoluţia artistică a *formelor plastice* a trasat bazele formării *ceramicii* decorative. Atunci când pictorii-ceramişti creează *forme plastice,* ei deseori se inspiră din *formele* figurii feminine, care este un etalon de frumuseţe şi *plasticitate*. Astfel, treptat,*formele* decorative s-au transformat într-un format artistico-plastic contemporan, unde plasticitatea îmbracă forme noi. Însă, pictorii ceramişti nu renunţă la *formele plastice* tradiţionale, ci le mai şi înzestrează cu un conţinut nou.

Ceramica autohtonă a parcurs un drum lung de dezvoltare de la obiectele utilitare la cele decorative, de la *forme simple* la *forme* mai *compuse*, de la formal la organic.

În ceea ce priveşte actul de elaborare a *formelor ceramice*, acesta este prezentat în felul următor [4; 5]:

Modelarea manuală: se face pentru produsele ceramice care au o formă specifică (care nu pot fi executate automat) sau pentru articolele de zidărie mai puţin pretenţioase. Consistenţa masei argiloase este plastică, fasonarea produselor executându-se prin presare manuală în tipare (forme).

Modelarea mecanică: funcţie de consistenţa amestecului se poate face prin următoarele procedee:

a) turnarea masei ceramice fluide în tipare absorbante de ipsos;

b) turnarea şi presarea uşoară (prin intermediul unui piston) a masei ceramice plastice în tipare;

c) presarea energică a masei ceramice vârtoase (extrudere).

Ultimul procedeu este cel mai mult utilizat în fasonarea mecanică a cărămizilor pentru construcţii.

Materialele plastice constituie partea principală a masei ceramice care realizează legătura între toţi constituenţii acesteia. Din această grupă fac parte argila şi caolinul. Plasticitatea, puterea de liant, higroscopicitatea, contracţia la uscare a materiilor plastice determină în mod hotărâtor calitatea produselor finite.

Proprietăţile masei ceramice sunt: plasticitatea, contractarea, absorbţia apei, care ajută la manipularea cu uşurinţa în diverse tehnici de *modelaj*. Cunoaşterea proprietăţilor masei ceramice ajută la evitarea problemelor de modelare, crăpare, uscare sau contractare.

În urma amestecării cu apă, masa ceramică poate căpăta forma de:

pastă ceramică, care are până la 20% apă;

barbotină ceramica, care are până la 24-35% apa.

Dacă nu are apă, masa se numeşte *pulbere ceramică*.

Modelarea masei ceramice este operaţia care dă formă obiectului şi poate fi:

plastică (pentru pasta ceramică);

prin turnare (pentru barbotină);

prin presare (pentru pulbere).

Modelarea plastică se realizează prin:

strunjire – pentru obiectele cu forma unui corp de rotaţie; se poate face manual (roata olarului) sau automat.

extrudere (tragere) – masa ceramică este împinsă în faţa unui profil (orificiu); se aplică la produsele care au profil simplu.

presarea în forme de ipsos; se aplică pentru articolele de manufactură comună (căni, oale) și pentru obiectele artizanale.

Modelarea prin turnare:barbotina este turnată în forme de ipsos, care absorb apa din barbotină, permiţând obţinerea formei dorite; se realizează prin:

turnare-vărsare, pentru produsele cu forme complicate și pereţi subţiri;

turnare prin umplere, pentru produsele cu forme simple și pereţi groși;

turnare la cald sub presiune, pentru obiecte de precizie foarte mare și cu forme foarte complicate [6; 7].

Presarea se aplică pulberilor pentru produsele ceramice tehnice.

Roata-suport a apărut la olarii care executau ceramica cu mâna, datorită necesităţii de rotire a vasului, spre a-l aduce în poziţia dorită în tot timpul lucrului. Roata-suport marchează, deci, un moment de progres în tehnica de lucru a ceramicii.

În *olărit* roata reprezintă instrumentul de lucru esenţial, prin care bulgărele de pământ este transformat într-un mod miraculos într-o *formă-obiect:* „…procesul se desfășoară uluitor de repede, încât nu-ţi dă voie aproape nici să respiri. Succesiunea de mișcări, care imprimă bulgărelui de lut contururi dintre cele mai neașteptate, pentru imaginea obiectului pe care erai pregătit s-o privești în final, triumfând pe talerul roţii tot ce auzi – torsul prelung și constant al roţii, blânda împreunare a mâinii cu lutul, mângâierea palmelor sau mișcările cu accente grave, prin care gestul hotărât supune pământul *în formă*…” [8, p.30].

În procesul formării vasului pe roata de *olărit*, olarul își udă mereu mâinile într-un vas cu apă, pentru ca degetele să alunece lin pe suprafaţa *formei* vasului creat: „Sunt forme între forme; unele au viaţă, altele nu. Așa își justifică olarii atașamentul faţă de tradiţie. „*Formele noi*, cu care testăm piaţa, dacă nu sunt întrebate de cumpărători, mor cu timpul, pentru că nu le mai lucrăm…” [8, p.35].

Modelarea necesită atenţie, forţă, îndemânare și stăpânire de sine. Fiecare ceramist își formează un stil propriu în *imprimarea formelor*, o tehnică a digitaţiei, îndeosebi în timpul procesului instructiv-artistic în învăţământul superior. *Modelarea* este o știinţă exactă a mișcărilor necesare pentru obţinerea *formelor*. Toate acestea necesită timp și practică. Din diversitatea *formelor plastice* în ceramică, în afară de cele realizate la roata de olărit, face parte și *plastica mică*: figurinele, busturile, medalistica, bibelourile, jucăria.

Producerea modernă a *formelor/plasticii mici* provine din antichitate. Aceasta include o mare varietate de direcţii, materiale și tehnici.

Conceptul de „*plastică mică*” sau „sculptură miniaturală” nu este pe deplin definit, dar se cunosc parametrii, în care înălţimea și lungimea lucrărilor poate fi adusă până la șaptezeci de centimetri și un metru [4; 9].

Plastica mică sau sculptura miniaturală este tipică pentru operele de artă aplicată. *Plastica mică* evoluează în direcţii diferite:

– *producerea în serie* (suvenire, articole ceramice pentru uz casnic, articole din sticlă, figurine etc.). Acest tip de ceramică este solicitat foarte mult pe piaţă;

– *lucrări individuale*, cu forme destul de complexe, de regulă, ele sunt unice în designul lor și sunt create într-un singur exemplar. Cel mai mult, aceste lucrări sunt executate la comandă. Lucrările de autor sunt unice. Câţi autori sunt, atâtea stiluri. Fiecare își caută stilul propriu, dar și experimentează, în același timp.

Crearea prin invenţie a *formelor* necesare diferitelor funcţii asigură caracterul de pantonomie și determină o tipologie a obiectelor. Această legătură strânsă cu viaţa face ca din *formele* vasului să putem deduce utilizarea lui, pentru că întotdeauna o funcţie nouă generează o *formă nouă*.

În modelarea *formelor/plasticii mici* se folosește o varietate de materiale: lut, piatră, metal, porţelan, sticlă, pietre preţioase și semipreţioase etc.

De asemenea, *plastica mică* este o *formă* a artei plastice care se supune legilor ei, purtând în sine semnele ei: aspiraţia spre psihologie și sinteză. *Plastica mică* este nu numai produsul proiectat pentru utilizare în viaţa cotidiană, dar și o operă de artă care poartă o povară estetică, care exprimă starea de spirit a autorului, nivelul său de cultură, arta și nivelul de dezvoltare a umanităţii în genere.

Plastica mică modernă este concepută pentru a depăși monotonia. Pentru studenţii ceramiști *modelarea plasticii mici* oferă posibilităţi atractive de improvizaţie și experiment; de relaţii între *formă*, conţinut și text. Contururile exterioare ale lucrării, golurile, decalajele între volume, creează un „joc" complex de atragere și farmec pentru spectator. *Plastica mică* devine o parte integrantă a vieţii, creând în jurul său un spaţiu uman proporţional. Formele abstracte tridimensionale decorează orașul și mediul personal.

Ceramica/plastica de forme mici nu poate fi separată de jucărie. Lucrările artiștilor populari create pentru copii (figuri mici de oameni, animale, păsări, animale fantastice, scene domestice) transmit, de obicei, atitudinea faţă de realitate cu umor blând, bucurie și lumină. Toată varietatea de direcţii și genuri oferă libertate deplină în alegerea subiectelor, temelor, precum și la alegerea materialului și *formelor* acestora.

În concluzie, am putea spune că astăzi *diversitatea formelor ceramice* reprezintă o parte integrantă a artei moderne în decoraţiunile interiorului, grădinilor și parcurilor. *Plastica mică* oferă un rafinament aparte al stilului, concizie, integritate, o anumită atmosferă de confort și armonie. Studierea și crearea plasticii mici în diversitatea utilizării sale prezintă un subiect actual în învăţământul artistic. Studierea ceramicii prin diversitatea formelor sale în învăţământul superior depășește cadrul îngust al destinaţiei utilitare, căpătând o independenţă plastică și semantică. Diversitatea formelor ceramicii din ultimele decenii îi influenţează emoţional pe spectatori prin expresivitatea plastică, limbajul formelor și prin armonia culorii, dar și formele clasice ale ceramicii tradiţionale rămân a fi în vogă.

Referinţe bibliografice

1. GHERGU, P. Forma plastică. In: *Didactica Genesis* [online]. [accesat 12.11.2017]. Disponibil: http://didactica.genesis.ro/forma-plastica/.
2. Plasticitate. In: *Dexonline*. [accesat 13.01.2017]. Disponibil: https://dexonline.ro/ definitie/plasticitate. Modela. In: *Dexonline*. [accesat 13.11.2017]. Disponibil: https://dexonline.ro/definitie/modela.
3. Linia, punctul, forma și culoarea – elemente principale de limbaj artistico-plastic. In: *Scritub* [online]: Scri group. [accesat 5.10.2017]. Disponibil: http://www.scritub.com/profesor-scoala/LINIA-PUNCTUL-FORMA-SI-CULOARE75713.php.
4. КОПТЕЛИНА, Е. С. К вопросу об особенностях формовки мелкой пластики в керамике. В: *Научное сообщество студентов XXI столетия. Гуманитарные науки* [online]. Сб. ст. по материалам XXXIII студ. междунар. заоч. науч-прак. конф. 2015, № 6 (33), [accesat 16.03.2017], с. 89–93. Disponibil: http://sibac.info/archive/guman/6(33).pdf.
5. ФРАНЦУЗОВА, И. Г. *Общая технология производства фарфоровых и фаянсоввых изделий бытового назначения*. Москва: Высшая школа, 1991.
6. *Materiile prime folosite pentru obţinerea produselor ceramice*. [online]. [accesat 21.03.2017]. Disponibil:http://conspecte.com/Merceologia-marfurilor-nealimentare/marfuri-din-ceramica.html.
7. *Tehnologii de fabricare a materialelor ceramice tehnice* [online]. [accesat 21.03.2017].Disponibil: http://www.qreferat.com/referate/mecanica/TEHNOLOGII-DE-FABRICARE-A-MATE933.php.
8. MIHĂIESCU, C. *Ceramica populară din Oltenia*: Albumul de artă populară. Bucureşti, 2006.
9. KOCSIS, R. *Stilistica în sculptura mică*. Timişoara: Brumar, 2012.

TEHNOLOGIA ŢESUTULUI TAPISERIEI MODERNE ÎN REPUBLICA MOLDOVA

THE TECHNOLOGY OF WEAVING CONTEMPORARY TAPESTRY IN THE REPUBLIC OF MOLDOVA

IULIANA BABIN,
doctorandă, Universitatea Pedagogică de Stat *Ion Creangă*

CZU 745.52(478)

Arta tapiseriei contemporane în Republica Moldova reprezintă „un fenomen artistic relativ nou, cristalizat pe solul unor frumoase tradiţii" populare, bazat pe arta covorului şi „posedă o deosebită capacitate de exprimare a valorilor" artistico-estetice naţionale. Cu toate că există destul de multe investigaţii la capitolul arta textilă, studierea tapiseriei artistice în ţara noastră a fost şi rămâne importantă şi actuală. În acest articol se analizează simbioza caracteristicilor teoretice şi practice în predarea tapiseriei artistice profesioniste, valorificându-se metodele tehnice cunoscute, aspectele terminologice şi tehnologice ale ţesutului.

Cuvinte-cheie: *tapiserie artistică, tehnică de ţesut, artă textilă/decorativă, alesul covoarelor, pregătire profesională a studenţilor, tehnologie, ramă, urzeală*

The art of contemporary tapestry in the Republic of Moldova presents "a relatively new artistic phenomenon, a crystallized messenger of the beautiful folk traditions", based on carpet-art and it possesses a great capacity of expressing national artistic-aesthetic values. Although, there are quite a few investigations in the study of textile arts, the importance and relevancy of studying artistic tapestry in our country was and remains very important. In the article the author analyses the symbiosis of the theoretical and practical characteristics in teaching artistic tapestry, valorising all the known technical methods, the terminological and technological aspects of weaving.

Keywords*: artistic tapestry, weaving techniques, textile/decorative art, technology, warp*

Arta *tapiseriei* contemporane, baştina căreia este Franţa (în franceză, *tapis* – „covor"), îşi trage originile încă din antichitate. Ea era răspândită în toată Europa, în secolele XII-XIII, dar „epoca de aur a tapiseriei" se consideră a fi Evul Mediu [1, p. 7-9]. De-a lungul secolelor, meşteşugul artistic al ţesutului popular s-a afirmat la un înalt nivel profesionist şi în Republica Moldova. Anii '50-'60 ai secolului XX sunt consideraţi „etapa de cristalizare" a artei textile/decorative în ţară, în domeniul tapiseriei (ca artă autohtonă) şi în dezvoltarea industriei casnice textile. Acest lucru se întâmplă odată cu apariţia fabricilor de covoare, dar la etapa dată toate aceste genuri de artă erau orientate mai mult spre interpretarea gândirii personale a autorilor în contextul valorificării tradiţiilor populare ale covorului moldovenesc din sec. XVIII-XIX şi în cel al domeniului ţesutului (covoarele populare, broderiile, alte ţesături) în genere [1, p. 71]. O altă tendinţă importantă de rezonanţă în evoluţia tapiseriei autohtone o reprezintă noile concepţii arhitecturale moderne şi formele decorativ-monumentale [1, p. 17-18].

La etapa a II-a, în anii '60-'70 ai secolului trecut, are loc cristalizarea tapiseriei profesioniste din RM, principiile generale ale căreia sunt „o nouă structură compoziţională şi un nou sistem semantic", cu libertate spaţială şi imagini mai globale, metaforice, simbolico-alegorice. În anii '75-'85, se înregistrează o nouă şcoală naţională în dezvoltarea domeniului textil, marcată de experimentări tehnologice, gusturi estetice, cu căutări intensive de interpretare a motivelor populare, dar sunt realizate şi tendinţele monumental-decorative. Unii artişti din republică practicau tapiseria într-o manieră personală, dar majoritatea autorilor îmbogăţesc paleta cromatică şi stilistică în direcţia elaborării, diversificării categoriilor tapiseriei în bidimensională, tridimensională, mini-tapiserie.

În prezent, în Republica Moldova, *tapiseria* este unul dintre cele mai răspândite genuri în domeniul *artei decorative aplicate,* bazat pe esenţele ornamentale tradiţionale şi estetice, încorporând, totodată, şi noi soluţii compoziţionale, coloristice, tehnice/tehnologice. Prin intermediul studierii *ta-*

piseriei, artiştii şi studenţii experimentează metodele de confecţionare a graficii textile, în combinaţie cu elementele compoziţionale (punct, pată, linie), textura, coloritul, materialele clasice naturale (lână, bumbac, mătase, sisal, deşeuri textile, melană, sfoară) şi cele inovative moderne (tulpini de plante, fire metalice de argint şi aur, păr de cal, lemn, bucăţi de sticlă şi chiar piatră, fibre etc.). (Des. 1, 3, 4, 5, 6).

Pentru crearea unei lucrări de tapiserie, trebuie executat în prealabil un *proiect* (*compoziţie*, *carton*) al *tapiseriei* [2]. Despre metodica predării compoziţiei decorative frontale în *arta decorativă* şi importanţa studierii ştiinţifico-teoretice a principiilor de bază ale compoziţiei, în mod complex, a scris profesorul Ion Daghi (în manualul de artă plastică *Compoziţia decorativă frontală*). Autorul menţionează că profesorii şi pedagogii care predau disciplina respectivă în diferite instituţii de învăţământ superior artistic sau colegii de arte (avem în vedere *Compoziţia* în cadrul cursului la artă plastică, textilă, decorativă) trebuie să ţină cont de faptul că unele programe curriculare, manuale propagă tendinţa de predare/învăţare numai în ceea ce priveşte îndeplinirea practică, concretă a lucrărilor artistice în domeniul artei decorativ-aplicate, dar „neglijând, în mod primordial, pregătirea anterioară conştiincioasă", când sunt importante, în egală măsură, partea teoretică şi cea practică a activităţii. „O asemenea tendinţă nu poate fi recomandată nici măcar ca variantă experimentală, deoarece nu este corectă şi încalcă unele principii de dezvoltare psihologică a tinerilor. Ne întoarcem iarăşi la expresia: adresează-te la început ştiinţei şi teoriei, iar mai apoi practicii generate de acestea. Îndrumările lui Leonardo da Vinci versus acest subiect vor rămâne veşnic utile pentru multe generaţii" [3, p. 170].

La tema realizării compoziţiei textile volumetrice, a compoziţiei decorative în crearea şi predarea tapiseriei contemporane în cadrul cursului de *Arta textilă*, au fost publicate mai multe lucrări şi articole ştiinţifice de către cercetători din Republica Moldova, printre care îi menţionăm pe V. Grama, A. Uvarov (UPS *Ion Creangă*) ş.a. Astfel, Ala Uvarov a elaborat teza de doctor *Metodologia aplicării bazelor compoziţiei decorative în procesul pregătirii profesionale a studenţilor de la facultăţile de arte plastice (în baza materialului cursului „Tapiserie artistică").* În acest proces artistic, pentru a deveni un specialist cu competenţe profesionale, dezvoltate împreună cu abilităţile creative naturale şi trăsăturile personalităţii înalte, este foarte importantă cunoaşterea perfectă a procedeelor tehnice şi a terminologiei în domeniu.

În secolul XXI tapiseria modernă ne reprezintă desene stilizate complicate sau cu subiect tematic. Operele de tapiserie se confecţionează într-un mod special, algoritmic, de pe desenul-şablon/compoziţie, care are conturul liber desenat şi după dimensiunile lucrării de goblen [4, p. 41].

Pentru a realiza o *tapiserie,* studenţii (elevii) au nevoie de următoarele *materiale*: *ramă* de ţesut (stativ, război, gherghef); fire de *urzeală* (bumbac, lână, cânepă); fire de *bătătură* (băteală); o linie gradată (pentru împărţirea în centimetri a suprafeţei de urzit) [2]. *Ţesutul tapiseriei* este anticipat de trei operaţii importante: alegerea *rostului*, prin care despărţim firele de *urzeală* cu ajutorul bazei circulare de sus, pentru a înlesni trecerea firului de *bătătură*; fixarea *bazei*, care este capătul orizontal al ţesăturii şi joacă rolul de susţinere a firelor de *bătătură* (funcţionează că „o carcasă"); ţeserea *drugului* – o împletitură care se face în jurul fiecărui fir de *urzeală,* după terminarea *bazei* [2]. Ca instrumente suplimentare, în procesul ţesutului, studenţii şi specialiştii în domeniul *tapiseriei* folosesc pieptenele de ales sau bătut (unealtă de lemn cu dinţi pentru îndesirea firelor de *băteală*), furculiţa obişnuită şi păpuşa [5, p. 40].

Pentru *tapiserie*, este caracteristic, însă, că firele *bătăturii* nu traversează obligatoriu întreaga lăţime a ţesăturii, ci doar un anume număr de fire de *urzeală*, atât cât se întinde motivul din aceeaşi culoare. O particularitate a tehnicii *tapiseriei clasice* constă în posibilitatea de a folosi în *bătătură şi urzeală* fire de diferite grosimi şi chiar diferite materiale. Ca urmare, în anumite zone, ţesătura poate fi mai fină şi în altele – mai aspră, ceea ce creează deosebiri de granulaţie [6]. *Ţesutul* tradiţional al tapiseriei are ca mecanism de bază trecerea firului de *bătătură* printre firele de *urzeală* în două sensuri, spre dreapta şi stânga. Pe parcursul anilor de studii, pentru realizarea lucrărilor de *tapiserie* şi pentru a contribui la formarea facturii necesare, studenţii (elevii) utilizează diferite *procedee tehnice* de ales: „clasic", „cu laţuri ridicate", „cu miţe" (noduri), „neted" (legat, nelegat), „împletit", „înfăşurat pe fir, sub fir". E. Postolachi, în cartea pentru învăţători *La izvorul artei populare*, prezintă mai multe *metode tehnice* de lucru. Astfel,

după cum știm din istorie, „*alesul* covorului neted", în primul rând, a fost făcut la *stativele* vertical sau orizontal. Pentru fiecare segment de tapiserie (fond sau desen), studentul folosește fire de lână colorate conform desenului („ales pe fir"). „Firele se întăresc în mod diferit: întâlnindu-se între ele, se prind unul de altul sau se întorc îndărăt, formând, astfel, o găurică mică. Prin urmare, la *țesut* se folosește „alesul legat" și „alesul cu găurele". Este răspândit și procedeul când într-un rost trece firul care creează câmpul, iar în celălalt – firele colorate. Astfel, obținem o țesătură uniformă după densitatea firelor". În privinţa tehnicii vechi, *alesul* cu mițe sau, cum îl mai numim, „alesul cu noduri", există autori care susţin că se folosește mult la *țesutul* cergii. Tehnica lui constă în obținerea ornamentului tapiseriei/covorașului, care „se formează datorită firelor mici, care sunt întărite de firele *urzelii* prin noduri" [5, p. 41-42].

Prin finisatul lucrării, înțelegem efectuarea operaţiilor necesare după încheierea *țesutului*: tăierea *urzelii* (la distanța de 10-15 cm de la baza de sus) și scoaterea *tapiseriei* de pe *ramă*. După desfacerea bazei, se recomandă să fie aplicată o metodă des utilizată – „legarea cu noduri duble a firelor libere (două câte două)" – sau firele de bază pot fi întoarse și prinse pe spatele lucrării. La sfârșit, la decizia autorului (profesorului), putem păstra bazele și să obţinem sau nu franjuri (des. 1, 4); punem lucrarea într-o ramă colorată din metal/lemn (3, 5, 6) etc. Uneori, pentru artiști/studenţi, este necesar și călcatul tapiseriei. La etapa contemporană, există mai multe variante de prezentare a unei lucrări artistice de acest gen la vreo expoziţie sau vizionare. Ca să obţină o capodoperă completă, întreagă, artiștii explorează, prin expansiunea creativă, nelimitată, toate modalităţile de realizare și expresivitatea acesteia. Tapiseria modernă s-a ridicat spontan împotriva revoluţiei tehnice, părăsind uneori modelele clasice, pășind într-o infinitate a posibilităţilor de invenţie, atât în confecţionarea texturilor, stilurilor cât și în utilizarea materialelor noi [2]. Ana Simac menţionează că arta tapiseriei profesioniste din ultimele decenii a generat opere originale, noi, realizate cu „un colaj de tehnici", materiale și poziţii artistice ale autorilor autohtoni, „în curs de diversificare".

Practicarea alesului covoarelor prevede formarea unei personalităţi multilateral dezvoltate, concomitent cu însușirea valorilor etnice universale și naţionale, pentru elaborarea noilor modele de covoare, a operelor de artă cu gust estetic, menţionează E. Postolachi în ghidul metodic pentru cadrele didactice *Meșteșuguri populare artistice în învăţământul special*.

În prezent, crearea unei tapiserii presupune diferite abordări creative și experimentale complexe, căutarea de noi soluţii artistice, ridicând, astfel, la un nivel înalt cultura și competenţele profesionale ale studenţilor, artiștilor din domeniul artei textile. În secolul XX, având iniţial și o menire practică, *tapiseria* profesionistă moldovenească intră în casa fiecărui om, în versiuni de diverse dimensiuni: modeste, estetice (bidimensională, tridimensională) sau chiar miniaturale (mini-tapiserii). Cercetătoarea Ana Simac (în cartea *Tapiseria contemporană din Republica Moldova*) menţionează că, la etapa contemporană, *tapiseria* se prezintă ca o piesă de *artă textilă*, dezvoltă tendinţe de stil figurativ și abstract, prin interpretarea simbolurilor, alegoriei și metaforei, cu multe viziuni artistice și revelaţii noi [1, p. 151-152].

Pentru a aprecia cât se poate de obiectiv acest domeniu al creaţiei populare în Republica Moldova, trebuie continuat studiul artei *tapiseriei* cu perseverenţă, cu mare atenţie. Totodată, pentru evoluţia artistico-pedagogică, educaţională a conceptului trebuie să fie perfecţionată predarea disciplinelor estetico-artistice în instituţiile de învăţământ superior cu profil *Arte Plastice, Decorative* (în școli speciale, colegii de arte), cu scopul de a valorifica moștenirea tradiţiilor străvechi naţional-culturale [1, p. 6-7].

Această problemă, cu revenire la tradiţiile tehnologice sub aspect etnofolcloric, este abordată în mai multe lucrări ale cercetătoarei E. Postolachi, în domeniul etnografiei, dar și în alte lucrări, în domeniul pedagogiei artelor, metodicii predării și etnoculturii, elaborate de A. Simac, O. Arbuz-Spatari, I. Marcenko (Rusia), E. Amirgazin (Rusia), V. Uvarov (Rusia), K. Esekkuev (Rusia) ș.a.

Activitatea în cadrul proiectului artistic „Revenire la tradiţii", de asemenea, ne-a demonstrat o varietate de stiluri, expresii și tehnici tradiţionale în diferite ramuri, preponderent în tapiseria artistică, într-o manieră modernă. Proiectul dat a fost realizat în anul 2014, de Comitetul Naţional al Consiliului Internaţional al Muzeelor din Moldova, cu participarea studenţilor, artiștilor plastici (I. Saviţcaia-Baraghin

ș.a.) și a profesorilor (A. Simac, V. Grama, E. Ajder, O. Ajder-Spatari etc.) din municipiul Chișinău, din orașele Tighina și Tiraspol (Catedra Arte Decorative a Universității Pedagogice de Stat *Ion Creangă*), cu sprijinul financiar al Programului UE-PNUD „Susținerea Măsurilor de Promovare a Încrederii".

Preocupările personale ale autoarei în domeniul artelor textile își au și ele originea în studiul tehnicilor tradiționale de țesut pe ramă obișnuită, folosind fire naturale colorate (lână, bumbac). Pentru autoare, dar și pentru majoritatea studenților, colegilor ei, cele mai preferate și răspândite *procedee tehnice* rămân a fi „alesul clasic" și „alesul neted" (*legat, nelegat),* mai rar sunt folosite alte tipuri de *tehnici*: *„cu mițe" (noduri), „înfășurat pe fir, sub fir"*. În lucrările realizate, nodul turcesc, sau nodul „Giordes" (denumirea provine de la numele unui centru de producere a covoarelor din Turcia) a devenit un mijloace de transformare a suprafeței țesute în relieful tapiseriilor. De fapt, limitările *tehnicii* în educația tehnologică au condus la abordări mult mai creative ale țesutului *tapiseriilor* artistice studențești. Tot astfel, și realizarea personală a compozițiilor decorative a definit un nou demers artistic la etapa contemporană a dezvoltării *artei textile*. Trebuie remarcat faptul că acest tip de arte și meserii este preferat mai mult de către fete.

Autorii din republică redau tendințe noi, experimentează în domeniul coloristicii și modificării formei tradiționale a operelor decorative, ilustrând forma unui oval (des. 5), cerc, pătrat, dreptunghi ș.a. sau mergând în spațiu. La etapa contemporană, în crearea/predarea tapiseriei, se utilizează mult și tehnica mixtă, individuală, în sensul că se combină diferite genuri și variații ale artei textile (lucrarea „Cuib", elaborată de E. Ajder, „Roata vremii", de I. Burlaca). Aici se lucrează anume cu pâsla, lână; se adaugă broderia, cusutul sau compoziția textilă se aplică pe pânză etc. Aceste lucrări artistice sunt bine aranjate compozițional, realizate în spiritul culturii și esteticii naționale, având la bază gândirea filosofică și conștiința întregului popor. Generația nouă ne prezintă concepții noi în realizarea tapiseriilor, în special, în coloritul modern contrastant (culorile violet, galben, turcoaz), în conformitate cu soluțiile moderne de proiectare în domeniul textilelor industriale (covoarele) și al designului de interior, vestimentar etc. (des. 3-4). Totodată, simplitatea compozițională, armonia și tematica ultimelor lucrări continuă să valorifice specificul și originalitatea tapiseriei profesioniste în țară, dar cu încercări noi. Stilul și expresivitatea artistică ale lucrărilor de tapiserie din ultimii ani ne amintesc de creația artiștilor remarcabili din RM: Andrei Negură, Ala Uvarov, Olimpiada Arbuz-Spatari, Olga Orihovscaia, Felicia Baltă-Savițcaia, Silvia Vrânceanu, Maria Saca-Răcilă, Valentina Bodrova, Anatol Klimov etc. Trebuie să menționăm, însă, că în arta textilă contemporană se atestă foarte des realizarea operelor de artă și în tehnica pâslei (des. 7). La etapa postmodernă este evidentă orientarea spre tapiseria decorativă, cu configurații pur abstracte, elemente stilizate și multiple tehnici tradiționale. Autorii contemporani din România sunt și ei preocupați de exploatarea modalităților de manipulare a firelor de lână. Într-un mod profesionist artistic, ei introduc metode inovative, creează compoziții interesante și utilizează diverse materiale (des. 6). Ca dovadă, menționăm ultimele lucrări expuse în anii 2016-2017 (*Expoziția Bienală de Artă Decorativă* – 2016, Expoziția *Noi: tineretul creator* – 2017, Expoziția *Salonul de Primăvară* – 2017) ale tinerilor artiști și membri ai UAP din Republica Moldova: E. Ajder, A. Gureţkaia, L. Goloseeva, V. Sclifos, I. Babin, I. Burlaca, I. Saviţcaia-Baraghin ș.a. (des. 1-7).

După cum susțin criticii de artă din RM, la dezvoltarea acestui gen de artă populară a contribuit mult organizarea Catedrelor de arta textilă/decorativ-aplicată, la Facultatea de Arte Plastice, în cadrul Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice (la sfârșitul sec. XX) și la Facultatea de Arte Plastice și Design din UPS *Ion Creangă*. Aceasta din urmă a fost fondată în anul 1979 și este unica facultate care pregătește cadre didactice cu competențe profesionale înalte pentru învățământul artistic din toată republica. Luând în considerare analiza operelor de artă de la *Bienala Internațională de Artă Decorativă din Chișinău* (2009-2010), cu tema *Continuitate, diversitate și sincronizare,* și de la *Bienala de Artă Decorativă din Chișinău* (2016), afirmăm că fenomenul artistic al tapiseriei se dezvoltă cu succes mai departe. Autorii ne îndeamnă spre păstrarea stilurilor și tehnicilor tradiționale bogate în contextul cultural al artelor plastice și decorative naționale, pentru că acest tip de învățare a artei textile, din

perspectiva valorilor, păstrează şi reînvie tradiţiile etnoculturale vechi ale meseriilor din Moldova.

În lucrările ştiinţifice publicate până în prezent nu a fost pusă problema formării competenţelor profesionale ale studenţilor în cadrul cursului de *Artă textilă* (specialitatea *Tapiserie artistică*) prin procesul de învăţare, ceea ce vizează cunoaşterea perfectă şi aplicarea tehnologiei tradiţionale şi a metodelor cunoscute ale ţesutului, dar într-un mod specific, personal.

Din toate cele menţionate mai sus, ajungem la concluzia**,** că:

– În sensul istoric, putem spune că *tapiseria profesionistă* contemporană, care îşi trage originile încă din antichitate, în RM s-a cristalizat în anii ’50-’60 ai secolului XX pe solul unor tradiţii şi valori artistico-estetice naţionale. Remarcăm, că genul acesta de artă decorativă este bazat pe arta covoristicii populare.

– Din punct de vedere metodologic, operele de tapiserie se confecţionează într-un mod special, algoritmic, de pe desenul-şablon/compoziţie, utilizând *operaţii* importante şi *materialele* necesare.

– Sub aspect tehnologic, menţionăm, că la etapa contemporană autorii din republică redau tendinţe noi, experimentează în domeniul tehnologiei, coloristicii şi modificării formei tradiţionale a operelor decorative. Crearea unei tapiserii presupune diferite abordări creative şi experimentale complexe, ridicând la un nivel înalt cultura şi competenţele profesionale ale artiştilor din domeniul artei textile.

– Tinerii specialişti din Republica Moldova, artiştii din ţările ex-sovietice ne prezintă o formă de dialog între generaţii în arta decorativă contemporană, o sinteză de tradiţii şi inovaţii, o simbioză cu diverse varietăţi de genuri şi expresii, cu diferite aspecte stilistice, tehnice şi tehnologice.

Referinţe bibliografice

1. SIMAC, A. *Tapiseria contemporană din Republica Moldova*: *Evoluţia tapiseriei contemporane din Republica Moldova în anii 1960-2000.* Chişinău: Ştiinţa, 2001.
2. Tapiseria. In: *Orizont alternativ*: cultură, atitudine civică, informaţie [online]. 12 apr. 2015 [accesat la 18.04.2016]. Disponibil: https://melindanemeth25.wordpress.com/2015/04/12/tapiseria/.
3. DAGHI, I. *Compoziţia decorativă frontală*. Chişinău: Editerra-Prim, 2010.
4. УВАРОВА, А. Дид. мат. по уч. теме «Пластические средства реализации объемного художественного ткачества». In: *Tehnologia educaţiei artistice-plastice*: Materiale didactice. Chişinău, 2003, vol. 4. pp. 73–84.
5. ПОСТОЛАКИ, Е., РОТАРУ, Л. *Ла изворул артей популаре.* Кишинэу: Лумина, 1988.
6. Tapiseria. In: *Wikipedia. Enciclopedia liberă.* [online]. [accesat 19.04.2016]. Disponibil: https://ro.wikipedia.org/wiki/Tapiserie [accesat la 19 apr. 2016].

Anexe

Des.1. E. Ajder, „Cuib”, tapiserie, lână, pâslă, tehn. mixtă, 1100x680 mm, 2016.

Des. 2. I. Burlaca, „Roata vremii”, pâslă, broderie, lână, tehn. mixtă, 740x1290mm, 2016.

Des. 3. A. Gureţkaia, „Câmpul lui Poseidon", tapiserie, tehn. clasică, 1000x1000 mm, 2012.

Des. 4. I. Babin, „Muzică", tapiserie, tehn. clasică, 350x250 mm, 2017.

Des. 5. A. Gureţkaia, „Peregrinări", tapiserie, lână, tehn. clasică, 2000x650 mm, 2015.

Des. 6. N. Zimbroianu, „Mlădiţe", tapiserie, sisal, pâslă, lână, tehn. clasică, 2150x1000 mm, 2015 (România).

Des. 7. I. Saviţcaia-Baraghin, „Autoportret", tehn. mixtă, 1550x920 mm, 2016.

Științe socio-umanistice

RELAȚIILE INTERETNICE ÎN CONTEXTUL SOCIOCULTURAL DIN REPUBLICA MOLDOVA

INTERETHNIC RELATIONS IN THE SOCIO-CULTURAL CONTEXT OF THE REPUBLIC OF MOLDOVA

TATIANA COMENDANT,
conferențiar universitar, doctor în sociologie,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

IURIE CARAMAN,
conferențiar cercetător, doctor în sociologie,
Institutul de Cercetări Juridice și Politice, Academia de Științe a Moldovei

CZU 316.356.4-054.57(478)
37.015.31:81(478)

Din punct de vedere etnic, Republica Moldova este un stat multinațional. Potrivit recensământului desfășurat în anul 2004, populația indigenă constituie 71,49%, care în conformitate cu legea 69,62% din numărul total al populației s-au declarat moldoveni și 1,87% – români. Alte comunități etnice minoritare constituie 28,51% din totalul populației.

Cultura fiecărei comunități etnice este diferită și unică în felul său, păstrându-și propria identitate. Interacțiunea fiecărei din principalele comunități etnice din Republica Moldova se desfășoară în baza diversității culturale – limbă, obiceiuri, tradiții, tezaur folcloric.

În Republica Moldova, reformarea legislației lingvistice este un domeniu foarte politizat. Este politizată însăși denumirea corectă a limbii – limba română. Respectarea drepturilor lingvistice și culturale ale minorităților conlocuitoare nu poate fi un impediment în constituirea națiunii civice, ceea ce se poate produce doar dacă reprezentanții acestor minorități vor cunoaște limba de stat.

***Cuvinte-cheie**: cultură, etnic, etnicitate, limbă, minoritate, politică educațională*

From an ethnic point of view, the Republic of Moldova is a multinational state. According to the census conducted in 2004, the indigenous population constitutes 71.49%, which, according to the law, 69.62% of the total population declared themselves Moldovans and 1.87% Romanians. Other minority ethnic communities account for 28.51% of the total population.

The culture of each ethnic community is different and unique in its own way, preserving its own identity. The interaction of each of the main ethnic communities in the Republic of Moldova is based on cultural diversity – language, customs, traditions, folklore treasure.

In the Republic of Moldova, the reform of the linguistic legislation is a highly politicized field. Even the correct name of the language - Romanian is being politicized. Respect for the linguistic and cultural rights of cohabiting minorities cannot be an impediment to the constitution of the civic nation, which can only occur if the representatives of these minorities know the state language.

***Keywords**: culture, ethnic, ethnicity, language, minority, educational policy*

Introducere.

Cultura este percepută ca un set de trăsături distincte spirituale și materiale care caracterizează o societate sau un grup social. Ea oferă oamenilor noi moduri de a vedea realitatea. *Cultura* aduce oamenii împreună, prin dialog, prin stimularea simțurilor, într-o manieră care unește și nu divide.

Odată cu adoptarea Declaraţiei de suveranitate, la 23 iunie 1990, a demarat procesul de edificare a statului de drept, cu separarea atribuţiilor între ramurile puterii, aderarea la convenţiile internaţionale, apariţia partidelor politice, desfăşurarea periodică a alegerilor etc. La 5 iunie 1991, Parlamentul Republicii Moldova a adoptat Legea nr. 596 cu privire la cetăţenia Republicii Moldova. Toţi locuitorii Republicii Sovietice Socialiste Moldoveneşti, („cetăţenii sovietici" - URSS formal încă exista) au obţinut dreptul de a deveni cetăţeni ai Republicii Moldova. Însă, obţinerea formală a cetăţeniei noului stat nu a adus la consolidarea populaţiei în jurul proiectului de edificare a noului stat.

Unele formaţiuni politice reliefă asupra ideii că Republica Moldova este „al doilea stat românesc" şi că „noi toţi suntem români", iar *limba* „moldovenească" constituie o invenţie a regimului stalinist-comunist, în timp ce alte formaţiuni insistă asupra ideii că „moldovenii" constituie o *etnie* diferită de „români" şi că *limba* „moldovenească" diferă de cea „română". S-a ajuns până la aceea ca să fie editate dicţionare „moldo-române" şi lansate afirmaţii, precum că în România există o minoritate de 10 milioane de moldoveni [1].

În corespundere cu Legea nr. 596 *Cu privire la cetăţenia Republicii Moldova* adoptată la 5 iunie 1991 de către Parlamentul Republicii Moldova denumirea de „moldoveni" are, însă, înţelesuri diferite în funcţie de:

– dreptul internaţional, conform căruia „moldoveni" sunt toţi cetăţenii Republicii Moldova, indiferent de *etnia* lor;

– dreptul României, după care „moldoveni" sunt o parte din poporul român (definit prin vorbirea limbii daco-romane), anume partea originară din teritoriile fostului Principat al Moldovei, pe ambele maluri ale Prutului;

– dreptul fostelor republici unionale sovietice, inclusiv Republica Moldova, conform căruia „moldovenii" sunt numai vorbitorii *limbii* daco-romane, cetăţeni ai acestor state, ei constituind o „*etnie* diferită de români", inclusiv de românii din Moldova românească: acesta este înţelesul folosit în acest articol [2].

Republica Moldova este un stat multinaţional. Potrivit recensământului din anul 2004, principala comunitate *etnică* este cea a băştinaşilor (71,49% din populaţie) care, conform legii, se pot declara fie „moldoveni" (69,62%), fie „români" (1,87%). Celelalte comunităţi *etnice* sunt minoritare şi constituie 28,51% din totalul populaţiei, potrivit aceluiaşi recensământ din 2004. Regiunile cu cea mai mare diversitate etnică din Republica Moldova sunt cele de la nord (populate de ucraineni, ruşi şi romi), raioanele din sud-est (găgăuzi şi bulgari) şi din partea de est a ţării (ruşi, ucraineni etc.) [3].

Criteriul etno-lingvistic – impact asupra coeziunii civice.

În Republica Moldova, odată cu prăbuşirea Uniunii Sovietice, s-au deteriorat şi relaţiile interetnice. Forţele politice au speriat cetăţenii fie cu spectrul fascismului românesc, fie cu ameninţarea unei intervenţii militare ruseşti, astfel că independenţa, în loc să fie consolidată în beneficiul tuturor locuitorilor, egali în drepturi, indiferent de *etnia* lor, s-a confruntat cu un proces de destrămare teritorială, statul fiind împiedicat prin violenţă să preia controlul întregului teritoriu. În paralel, cetăţenii au primit drepturi diferite: doar băştinaşii au dreptul de a se defini ca „moldoveni" („cetăţeni titulari" – statut care îi exclude pe ceilalţi din identitatea ţării) şi doar *minorităţile* au dreptul de a se defini ca aparţinând unor popoare, *limbi* şi *culturi* ce depăşesc graniţele Republicii Moldova, în timp ce băştinaşii care se declară „moldoveni" nu au acest drept. O parte dintre băştinaşi, care se declară „români" sunt consideraţi „*minoritate*" în propria lor ţară. Numai cu acest preţ ei se pot defini ca aparţinând unui popor, unei *limbi* şi unei *culturi* depăşind graniţele Republicii Moldova. Aceste discriminări care nu corespund cu realitatea lingvistică, istorică şi culturală, menţin o situaţie de criză politică şi interetnică permanentă.

Conflictul politic dintre puterea centrală şi regimul din Transnistria a degradat într-un conflict armat cu implicarea Federaţiei Ruse, în urma căruia Republica Moldova a pierdut controlul asupra majorităţii localităţilor amplasate în stânga râului Nistru şi în oraşul Bender. Ţara s-a pomenit în stare

de dezintegrare teritorială, de dezbinare interetnică, cu impact asupra coeziunii civice.

Astfel, dezintegrarea URSS a fost însoţită de polarizarea populaţiei pe criterii etno-lingvistice, iar în urma confruntărilor politice în raioanele de est (Transnistria) şi de sud a luat amploare fenomenul separatismului.

Actualmente, tensiunea interetnică a mai scăzut, însă confruntarea continuă să fie prezentă în societate şi în sfera culturală, în ciuda faptului că toţi cetăţenii pot participa în măsură egală la procesele vitale ale ţării.

Un alt focar de tensiune politică apăruse şi în zona de sud a Republicii Moldova, populată preponderent de etnicii găgăuzi, doar că s-a reuşit aplanarea conflictului prin adoptarea de către Parlamentul Republicii Moldova, la 23 decembrie 1994, a Legii nr. 344 privind statutul juridic special al Găgăuziei (Găgăuz-Yeri). Localităţilor, în care locuiau compact cetăţenii Republicii Moldova de *etnie* găgăuză, li s-a oferit statutul de „Unitate Teritorială Autonomă cu un statut special care, fiind o formă de autodeterminare a găgăuzilor, este parte componentă a Republicii Moldova". Prin adoptarea acestei legi a fost creată temelia cadrului juridic ce reglementează relaţiile dintre Autonomia Găgăuză şi puterea centrală.

În legislaţia lingvistică, adoptată la 31 august [4] şi 1 septembrie 1989 [5], a fost modificat art. 70 al Constituţiei RSSM şi *limba* „moldovenească", în baza grafiei latine, a fost declarată „*limba* de stat" pe teritoriul RSSM. Deoarece cea mai mare parte a poporaţiei găgăuze locuieşte pe teritoriul republicii, acelaşi articol prevedea că RSS Moldovenească asigură ocrotirea şi dezvoltarea l*imbii* acestei *etnii.*

Legea cu privire la funcţionarea limbilor vorbite pe teritoriul RSSM (art. 2) prevedea drepturi speciale pentru populaţia de naţionalitate găgăuză: „În localităţile, în care majoritatea o constituie populaţia de naţionalitate găgăuză, *limba* oficială în diferite sfere ale vieţii este *limba* de stat, *limba* găgăuză sau cea rusă". Tot Legea cu privire la funcţionarea limbilor (art.3) prevedea un statut special pentru *limba* rusă: „*Limba* rusă, ca *limbă* de comunicare între naţiunile din Uniunea RSS, se foloseşte pe teritoriul republicii alături de *limba* moldovenească în calitate de *limbă* de comunicare între naţiuni, ceea ce asigură un bilingvism naţional-rus şi rus-naţional real" [5]. De facto, această prevedere de „*limbă* de comunicare între naţiuni" însemna că limbii ruse i se acordă cel mai înalt statut posibil. În pofida faptului că URSS a existat circa şaptezeci de ani şi era promovată politica de creare a „poporului sovietic", ceea ce presupunea o oarecare omogenizare a „materialului uman", cele cincisprezece state noi apărute după obţinerea independenţei au demonstrat traiectorii politice foarte diferite. Unele dintre ele, cum ar fi Estonia, Letonia şi Lituania, au reuşit să depăşească paşnic tendinţele separatiste şi în termeni restrânşi au devenit membre ale NATO şi UE. Se poate presupune, că succesul transformării dintr-o republică unională într-un stat de drept democratic şi funcţional a depins, pe lângă alţi factori, şi de reuşita transformării foştilor cetăţeni sovietici în comunitatea de cetăţeni ai noilor state.

Republica Moldova, însă, nu a reuşit să urmeze exemplul Ţărilor Baltice. Încă înainte de dispariţia URSS, în Republica Moldova a apărut fenomenul separatismului în raioanele de est şi de sud. Rezultatele multiplelor campanii electorale ce s-au desfăşurat pe parcursul ultimilor douăzeci de ani demonstrează că fenomenul votului *etnic* este un fenomen real şi aceasta se întâmplă din lipsa tradiţiilor de statalitate, legate de actualul teritoriu al Republicii Moldova.

Uniunea Europeană versus Uniunea Euroasiatică.

În anul 2007, Republica Moldova a devenit ţară vecină a Uniunii Europene (UE). Dacă facem o retrospectivă a aspiraţiilor europene ale moldovenilor în ultimii unsprezece ani, constatăm că numărul susţinătorilor parcursului european al Moldovei s-a redus cu 35 la sută faţă de anul 2007, când s-a înregistrat cea mai înaltă cotă a susţinătorilor vectorului de integrare europeană a ţării – 76%.

Odată cu diminuarea numărului susţinătorilor parcursului european în 2016 – 41% (faţă de anul 2015 – 45%) , în 2017 atestăm o creştere uşoară cu 6% a numărului de persoane pro europene. În cazul unui eventual referendum cu privire la aderarea Republicii Moldova la Uniunea Europeană, numărul persoanelor eurosceptice care ar vota contra, în 2017 s-a redus cu 12,5% faţă de anul precedent.

Aceasta denotă datele *Barometrului de Opinie Publică* [6], care se desfăşoară anual şi în cadrul

căruia sunt exprimate și opțiunile populației cu drept de vot privind aderarea la parcursul european al Republicii Moldova (*Tabelul 1*).

Tabelul 1. **Dinamica răspunsurilor la întrebarea: „Dacă duminica viitoare ar avea loc un referendum cu privire la aderarea Republicii Moldova la Uniunea Europeană, Dvs. ați vota *pentru* sau *contra*"?**

Opțiunea	Anul 2016	Anul 2017	2017/2016
Și vota *pentru*	41%	47,2%	+6
Și vota *contra*	41%	28,5%	- 12,5
Nu aș participa	4%	7,8%	+3,8
Nu știu, nu m-am decis	14%	14,5%	+0,5

Sursa: IPP, *Barometrul de Opinie Publică* (2016 și 2017).

Criza în spațiul comunitar, îmbinată cu fundalul informațional negativ, au adus la devieri și scăderea procentului de susținători ai aderării Republicii Moldova la Uniunea Europeană. Astfel, locuitorii țării ar vota pentru Uniunea Europeană – 38,1%, iar pentru Uniunea Euroasiatică – 32,6%. Dar constatăm și faptul că, în problema alegerii între Uniunea Europeană și Uniunea Euroasiatică a crescut semnificativ numărul respondenților decepționați în politica națională a Republicii Moldova. 18,2% din populație nu s-au determinat și nu sunt decși, în opțiunea pe care trebuie s-o exprime (*Tabelul 2*).

Tabelul 2. **Distribuția răspunsurilor la întrebarea: *Dacă totuși ar trebui de ales în cadrul unui referendum între aderarea Republicii Moldova la Uniunea Europeană sau Uniunea Euroasiatică (Rusia-Belarus-Kazahstan), Dvs. pentru ce ați opta?***

	Pentru Uniunea Europeană	Pentru Uniunea Euroasiatică (Rusia-Belarus-Kazahstan)	Nu aș participa	Nu știu, nu m-am decis	Nu răsp.
TOTAL	38,1%	32,6%	6,7%	18,2%	4,5%
După naționalitate:					
Moldovean/Român	44,2%	25,2%	6,0%	20,2%	4,5%
Rus	7,6%	71,5%	13,9%	4,7%	2,3%
Ucrainean	7,4%	63,9%	9,3%	12,7%	6,6%
Alta	11,7%	69,1%	8,3%	8,0%	2,9%
După educație:					
Nivel scăzut	31,7%	37,7%	6,1%	20,2%	4,3%
Nivel mediu	37,9%	33,0%	5,7%	19,2%	4,3%
Nivel înalt	48,4%	24,2%	8,8%	14,1%	4,5%

Sursa: IPP, *Barometrul de Opinie Publică*, 2017

Un alt indicator care scoate în evidență abordarea problemei susținătorilor parcursului european al Moldovei este variabila „*educație*". Remarcăm că, locuitorii țării, indiferent de naționalitate, cu un nivel înalt de *educație* – 48,4 la sută, optează pentru aderarea Republicii Moldova la Uniunea Europeană (*Tabelul 2*). Spre regret, 8,8% din intelectualitatea republicii ar ignora acest referendum, iar 14,1% din elita țării nu sunt decși în alegerea între aderarea Republicii Moldova la Uniunea Europeană sau Uniunea Euroasiatică.

„*Cultura* are cele mai eficiente căi de depășire a problemelor de coexistență socială a *etniilor* conlocuitoare ale Republicii Moldova. *Cultura* poate ajută comunitatea să-și găsească și să-și respecte identitatea sa, poate contribui esențial la dezvoltarea sentimentului de apartenență la statul moldovenesc și respect între cetățeni, la acumularea și păstrarea patrimoniului creat de generații, poate deveni un factor al coeziunii sociale" [1, p.161-162].

Cultura Republicii Moldova prezintă o paletă largă de activități culturale: literatura, teatrul, mu-

zica, artele plastice, arhitectura, cinematografia, radiodifuziunea şi televiziunea, arta fotografică, designul, circul, arta populară, arhivele şi bibliotecile, editarea de cărţi, cercetarea ştiinţifică, turismul cultural şi altele, precum şi modul de viaţă, sistemele de valori, tradiţiile şi credinţele.

În virtutea principiului egalităţii şi universalităţii legislaţiei culturale, *minorităţile etnice* au posibilitatea să-şi dezvolte *cultura* tradiţională, arta naţională. La Chişinău funcţionează Teatrul Dramatic Rus *A.P. Cehov*; la Ceadâr-Lunga (UTA Găgăuzia) – Teatrul Dramatic Găgăuz *Mihail Cekir*; la Taraclia – Teatrul Bulgarilor din Basarabia *Olimpii Panov*.

În Republica Moldova activează zeci de asociaţii etnoculturale. 18 minorităţi – ucraineni, ruşi, bulgari, găgăuzi, evrei, belaruşi, polonezi, germani, ţigani, greci, lituanieni, armeni, azeri, tătari, ciuvaşi, italieni, coreeni, uzbeci – dispun de asociaţii care activează sub formă de comunităţi, societăţi, uniuni, centre, fundaţii culturale etc.

Noţiunea de *etnie* şi *etnicitate*.

Unul dintre primii autori care a introdus termenul *etnie* a fost George Vacher de Lapouge [7], utilizând noţiunea pentru a desemna entităţile omogene rasial, care nu se schimbă, în pofida modificărilor lingvistice, culturale şi demografice. În lucrarea *Essai sur l'inegalité des races humaines*, J.A. de Gobineau întrebuinţa adjectivul „etnic" pentru a desemna degradarea rezultată în urma amestecului raselor [8].

Etimologic, noţiunea provine din greacă, de la „etnos", indicând o comunitate de oameni cu aceeaşi origine şi strămoşi. În literatura de specialitate franceză, sensul dominant este de comunitate lingvistică, în timp ce, în spaţiul anglo-saxon este utilizată sintagma „ethnic group", cu referire la o minoritate culturală [9, p.215].

Oricât de variate şi de complexe ar fi accepţiunile termenului *etnie,* este utilă, totuşi, o încercare de sistematizare a acestora. O primă categorie de cercetători, dintre care cel mai de vază fiind Max Weber percep conceptul de *etnie* în calitate de grupuri umane unite prin credinţa într-o ascendenţă comună, datorită asemănărilor de ordin fizic, a obiceiurilor, a culturii comune şi a psihologiei specifice, având rolul de a favoriza coeziunea de grup, mai ales, în domeniul politic. Max Weber a utilizat sintagma „grupuri etnice" în celebra sa lucrare *Economy and Society* [10].

A doua categorie de cercetători au explicat termenul ca un rezultat al unui mod de viaţă, bazat pe o *limbă* şi o *cultură* proprie, cumulat cu determinarea spaţială, ce creează, în rezultat, solidaritatea dintre oameni. Astfel, potrivit lui J. Richard-Molard, „etnia" este o comunitate de *limbă,* de obiceiuri, de credinţe, de valori, bazată pe criteriul spaţial [11, p.15]. Pentru cercetătorul Meyer Fortes „etnia" reprezenta un grup determinat spaţial, în interiorul căruia există legături sociale strânse [12].

Conform Noului dicţionar explicativ al limbii române, conceptul de *etnicitate* (din engl. < *ethnicity*>) desemnează „ansamblul particularităţilor *etnice* ale unui popor sau al unei *culturi*" [13]. O serie de studii importante cu referire la *etnicitate* au fost elaborate de cercetătorul român Cătălin Turliuc. Potrivit autorului, *etnicitatea* „presupune întrunirea a patru caracteristici: 1) continuitate biologică; 2) valori culturale împărtăşite la nivelul întregii comunităţi; 3) un spaţiu de comunicare şi interacţiune; 4) o categorie culturală unică" "[14]. Această definiţie precizează cel mai adecvat modul de înţelegere a conceptului de *etnicitate* în istoria românească modernă.

Datele recensământului din 2004 indică faptul că *minorităţile* naţionale din republică reprezintă 23,9% din populaţie, dintre care 8,4% sunt ucraineni (cu 2,9% mai puţini decât în 1989); 5,8% ruşi (cu 4% mai puţini); 4,4% găgăuzi şi 1,9% bulgari. Populaţia etnicilor ruşi este de 366 461, din care o treime sunt imigranţi recenţi, născuţi în alte părţi ale fostei URSS. Istoric vorbind, cei mai mulţi ruşi din stânga Prutului sunt veniţi după cel de-al Doilea Război Mondial. În 1940 existau doar 6%, în 1959 procentul a ajuns la 10,2, atingând 13% în 1989. Cel mai mare flux de minoritari ruşi s-a petrecut în intervalul 1950-1980 [3].

Deşi în declin demografic, ruşii din Republica Moldova intră în categoria numită de literatura de specialitate „*minorităţi* imperiale" [15, p.104], ceea ce indică un profil atitudinal diferit. Caracteristica acestor populaţii este un substrat specific al conştiinţei politice, bazată pe supremaţie din toate punctele de vedere: politică, culturală, economică. Deşi trăitori într-o societate în care nu au fost majoritari,

aceştia nu i-au privit niciodată pe autohtoni ca egalii lor.

Cu alte cuvinte, *minoritatea* de la oraş poate fi mult mai influentă decât majoritatea de la ţară. Există o problemă tulburătoare în analiza sociologică, respectiv, cea a raportului dintre demografie, *etnie* şi politică într-o societate modernă. Concluzia este că simplele date statistice îşi dovedesc caducitatea, căci ceea ce contează este repartiţia respectivelor etnii într-o societate. O *etnie* care deţine în masa populaţiei, bunăoară, procentul de 10%, dar se află în întregime repartizată în centrele urbane importante ale respectivului teritoriu, dobândeşte pe harta geopolitică un procent real mult mai ridicat, pentru că, în lumea modernă, spaţiul urban este creator de istorie şi de discurs public, pe când ruralul este, mai degrabă, „obiect" al istoriei. Influenţa unei *minorităţi etnice* în societate creşte direct proporţional cu locaţia ei. Cine domină oraşele, poate influenţa societatea, mai ales, când gradul de ruralitate al acesteia este ridicat.

În prezent este importantă cultivarea identităţii lor *etnice* şi, în niciun caz, asimilarea lor, deoarece la noi s-a păstrat o tradiţie sovietica, potrivit căreia *minorităţile etnice* erau asimilate cu scopul de a crea o identitate neclară si anume – o comunitate minoritară rusofilă, îndreptată, la rândul ei, spre asimilarea populaţiei majoritare. *Etnicii minoritari* în Republica Moldova, deşi îşi păstrează *cultura* şi tradiţiile proprii, în spaţiul public continuă sa fie rusofili, adică vorbitori de *limba* rusă.

Politicile educaţionale.

Politica educaţională a *minoritarilor* în Republica Moldova este una iraţională. Reprezentanţii acestor *minorităţi* continua să studieze, începând de la învăţământul preşcolar şi până la cel universitar, doar în *limba* rusa, *limba* română fiind doar la nivel de disciplină, predată de două sau de trei ori pe săptămână, iar *limba* lor maternă, în mare parte, nu este studiată deloc. Potrivit unui studiu (*Tabelul 3*), doar în 20 la sută din şcolile *minorităţilor etnice* se studiază preponderent în *limba* maternă. Impactul *politicilor educaţionale* actuale pentru ucraineni, bulgari, romi, găgăuzi este de aşa natură, că avem un cetăţean al cărui grad de posedare a limbii române este atât de inferior, încât, deseori, nici nu se pot încadra în spaţiul public, rămânând izolaţi [16].

Tabelul 3. **Numărul de elevi din opt raioane din regiunea de sud a Republicii Moldova, după apartenenţa etnică şi limba de predare**

Apartenenţa etnică a elevului	**Limba de predare, număr**	
	Româna	**Rusa**
Moldovean /român	56048	3019
Rus	215	1872
Ucrainean	290	1656
Găgăuz	304	1008
Bulgar	503	4482
Alta	88	231
Total, opt raioane	57448	12268

Sursa: Institutul de Politici Publice. Studiul sociologic *Educaţia de bază în Republica Moldova*, Chişinău, 2012.

Crearea deprinderilor multilingve oferă o eventuală posibilitate a întăririi relaţiilor statului nostru cu ţările ale căror *etnici* locuiesc în Republica Moldova, însă, în opinia mai multor cercetători, acest lucru este mai puţin real în prezent, deoarece mulţi *etnici minoritari* din Moldova nu cunosc suficient *limba* oficială şi nici a *etniei* pe care o reprezintă, iar aceasta denotă infidelitatea lor faţă de Republica Moldova.

În mare parte, *politicile educaţionale* privind *minorităţile etnice* sunt elaborate nechibzuit şi total-mente contrar practicilor europene, din care cauză are de suferit bugetul ţării. Situaţia, în care unii *etnici minoritari* consumă banii statului fără a intra în coeziune cu viziunile acestuia şi fără a fi loiali lui, aduce doar pierderi suplimentare Republicii Moldova. *Minoritarii* ar trebui sa înţeleagă că, în

prezent, în Moldova sunt peste 70 la sută de români moldoveni care vorbesc *limba* română și, astfel, această *limbă*, în viitor, va avea o pondere mult mai mare și vor pierde foarte mult în cazul în care nu vor reuși să studieze această *limbă*, deoarece mai apoi nu se vor putea integra în societate. La acest capitol, menţionăm că romii din Moldova sunt o *minoritate etnică* care, din punct de vedere lingvistic, s-au încadrat cu succes. Aceasta ar putea servi drept exemplu și pentru celelalte *etnii.*

Efectele negative ale *politicii educaţionale* constă în faptul că *minorităţile etnice* nu se identifică cu construcţia politică a Republicii Moldova și au un grad de loialitate mult mai mic faţă de acest stat. Astfel, există riscul de imigrare peste hotare a acestor *etnici,* spre exemplu, în Rusia, Ucraina sau Bulgaria. Totodată, anual sunt distribuiţi între 10-14 mii de lei pentru un copil, reprezentant al *minorităţii etnice*, însă, până la urmă, aceşti cetăţeni nu sunt loiali Republicii Moldova. Sunt niște investiţii irosite, fără impact asupra integrităţii și consolidării Republicii Moldova, adică aceste persoane nu sunt cetăţeni activi. Un alt aspect negativ este distanţarea dintre grupurile *etnice* existente și populaţia majoritară. Sociologii susţin că există un grad de distanţare mult mai mare între ucrainenii și moldovenii din mediul urban, decât cei care locuiesc în mediul rural. Acest lucru creează o tensiune în societate.

Crearea deprinderilor multilingve oferă o eventuală posibilitate a întăririi relaţiilor statului nostru cu ţările ale căror etnici locuiesc în Republica Moldova, însa, acest lucru este mai puţin real în prezent, deoarece mulţi *etnici minoritari* din Moldova nu cunosc suficient l*imba* oficială și nici a *etniei* pe care o reprezintă, acest lucru creând o infidelitate faţă de Republica Moldova.

În statele europene, cum ar fi Spania, Olanda, există foarte multe exemple de *educaţie* bilingvă sau trilingvă pentru *minorităţile etnice.* În aceste state, în învăţământul preșcolar, ei studiază *limba* maternă, după care în clasele primare se introduce și *limba* oficială a statului, mai apoi, în clasele a 4-6 ei studiază disciplinele, în raport de 30 la sută, în *limba* oficială, celelalte fiind predate în *limba* maternă. În clasele gimnaziale și liceale, acest raport este de, cel puţin, 50 la sută, iar studiile universitare se fac deja preponderent în *limba* oficială a statului. Aceasta ar fi formula ideală care ar putea fi aplicată și în Republica Moldova. În rezultatul acestor *politici educaţionale*, vom avea un cetăţean care își menţine identitatea sa naţională și, totodată, este perfect încadrat în societate, din punct de vedere lingvistic și al culturii populaţiei majoritare [16].

În Tarile Baltice există o abordare destul de corectă asupra *politicii educaţionale* a *minorităţilor etnice*. Am putea menţiona că *etnicii minoritari* din aceste ţări sunt, în mare parte, de acord cu *politica educaţională* promovată de stat, deoarece simt nevoia integrării în societatea respectivă, iar cel mai mare dezacord al acestor politici vine doar din partea Federaţiei Ruse. Situaţia Ţarilor Baltice nu poate fi comparată cu cea a Republicii Moldova, deoarece acolo există încă problema obţinerii cetăţeniei din partea *etnicilor minoritari*, pe când la noi, de cetăţenia Republicii Moldova dispun toţi reprezentanţii *minorităţilor etnice*.

Este absolut necesar accentuarea faptului că, în momentul de faţă, relaţia dintre moldoveni și celelalte *etnii* nu este una pozitivă. Trebuie de subliniat faptul că moldovenii sunt ţinuţi la distanţă de celelalte *etnii*, iar relaţia dintre *minorităţile etnice* este una mult mai strânsă. Pentru a schimba această situaţie, este nevoie de politici educaţionale mult mai raţionale și chibzuite.

Totodată, este evident faptul că peste vreo 50 de ani ponderea *minorităţilor* va scădea. Dacă se va promova o astfel de politică privind *minorităţile etnice*, peste două generaţii, ucrainenii din Moldova, în mod sigur, își vor pierde identitatea, adică vor deveni vorbitori de limbă rusă. În prezent se observă anumite acţiuni de dezintegrare socială din partea conducerii de vârf a Republicii Moldova la adresa *minoritarilor etnici.* Adică, există niște formaţiuni politice care promovează unele interese externe în defavoarea interesului naţional.

Dar, în mare parte, moldovenii sunt pasivi la acest capitol, adică, nu le pasă de soarta *minorităţilor etnice*. Situaţia este un pic diferită în localităţile mixte, aici dinamica înţelegerii interetnice este mai pozitivă. De cele mai multe ori, moldovenii se bazează pe stereotipuri, clasificându-i pe reprezentanţii diferitor *minorităţi etnice* drept ruși și, în același timp, moldovenii sunt foarte toleranţi, în multe cazuri ajutându-i pe mai mulţi *etnici minoritari* să-și recapete identitatea prin sprijinul lor.

Diversitatea *etnică* a Republicii Moldova este parte a istoriei și *culturii* țării. S-a format o tradiție ca reprezentanții diferitor *etnii* să convieţuiască în cooperare și înțelegere. Acest fapt este reflectat și în preambulul Constituţiei: „Năzuind spre satisfacerea intereselor cetăţenilor de altă origine *etnică*, care împreună cu moldovenii constituie poporul Republicii Moldova / Considerând statul de drept, pacea civică, democraţia, demnitatea omului, drepturile și libertăţile lui, libera dezvoltare a personalităţii umane, dreptatea și pluralismul politic valori supreme" [17]. Această bază constituţională reflectă tradiţionala receptivitate multietnică a Republicii Moldova.

Concluzii.

Toleranţa și respectul faţă de *limbă, cultură* și confesiunile tuturor comunităţilor *etnice* din teritoriul ţării constituie una din condiţiile inalienabile ale păcii civice în Republica Moldova și reprezintă una din punctele principale de reper ale procesului de integrare.

Strategia de Integrare a *Minorităţilor* Naţionale a Republicii Moldova se bazează pe principii directoare, ce asigură aplicarea bunelor practici internaţionale și care, totodată, se potrivesc contextului existent în Republica Moldova. Aceste principii îmbină abordarea normativă cu cea practică…, reprezintă punctul de reper al procesului de integrare, care presupune formularea unor politici complexe ce urmează să reflecte interesele tuturor grupurilor *etnice* din societate [18, p.3-4].

Credem că este timpul de a introduce în strategia guvernamentală unele măsuri concrete mai îndrăzneţe de implementare a *limbii* de stat. Problema este că nu numai populaţia adultă a *minorităţilor* naţionale nu vorbeşte *limba* română, dar nici tinerii, absolvenţii liceelor din Republica Moldova. În fiecare an, reportajele TV relevă că mulţi absolvenţi ai liceelor alolingve nu sunt în stare să susţină o conversaţie în *limba* de stat. De aceea aşa cum ar trebui elaborate strategii concrete pentru diferite localităţi și grupuri *etnice*, tot aşa ar trebui radicalizată predarea *limbii* de stat în școala alolingvă pentru integrarea de facto a elevilor [19, p. 2].

Denumirea oficială a limbii de stat în Republica Moldova este o problemă politică exploatată de unii politicieni pentru acumularea capitalului politic. Cunoaşterea insuficientă a *limbii* române de către persoanele ce aparţin *minorităţilor* naţionale, rămâne a fi o barieră pentru integrarea lor eficientă în societate. În acest sens, se cer să fie întreprinse atât acţiuni complexe cât și acţiuni specifice la nivel educaţional pentru promovarea de competenţele lingvistice de comunicare în *limba* de stat în rândul tuturor cetăţenilor Republicii Moldova. Cunoaşterea *limbii* de stat este un factor de coeziune socială, oferind *minorităţilor* condiţii de egalitate cu ceilalţi cetăţeni ai statului [19, p. 4].

Parteneriatul Republicii Moldova cu Uniunea Europeană oferă societăţii moldoveneşti posibilitatea de a iniţia procesul de consolidare a naţiunii civice prin atingerea consensului asupra căilor de depășire a problemelor moștenite din trecut, precum și asupra elementelor-cheie ale acestei naţiuni. Românofobia și anti-europenismul anumitor grupuri sociale ar putea fi depășite prin abordarea relaţiilor dintre Republica Moldova și România în baza modelului Austria-Germania, care aparţin unui spaţiu lingvistic comun, însă sunt două state suverane.

Referinţe bibliografice

1. *Integrarea grupurilor etnice și consolidarea naţiunii civice în Republica Moldova* [online]. Chișinău: Institutul de Politici Publice, 2012 [accesat 16.01.2017]. Disponibil: http://ipp.md/wpcontent/uploads/ 2012/10/ integrarea_ grupurilor_ etnice_ro.pdf .
2. *Legea cu privire la cetăţenia Republicii Moldova*: nr. 596: adoptată la 5 iunie 1991 de către Parlamentul Republicii Moldova. [accesat 16.01.2017]. Disponibil: http://lex.justice.md/viewdoc.php?action= view&view= doc &id=311903&lang=1.
3. *Biroul Naţional de Statistică.* [accesat 25.01.2017]. Disponibil: *http://www.statistica.md/ pageview.php?l=ro&idc=295&id=2234.*
4. *Legea cu privire la statutul limbii de stat a RSS Moldovenești:* nr. 3464 din 31.08.1989. [accesat 12.02.2017]. Disponibil: http://www.istoria.md/articol/579/Legile_din_31_august_1989_ privind _ revenirea_ limbii_ moldovene%C8%99ti_la_grafia_latin%C4%83.
5. *Legea cu privire la funcţionarea limbilor vorbite pe teritoriul RSS Moldovenești*: nr. 3465 din 01.09.1989. [accesat 12.02.2017]. Disponibil: http://lex.justice.md/viewdoc.php?Action=view&view= doc&id=312813&lang=1.
6. *Barometrul de Opinie Publică* [online]. IPP, 2016. [accesat la 16.01.2017]. Disponibil: http://ipp. md/ old/lib.php?l=ro&idc=156&year=2016; IPP, 2017. [accesat 12.02.2017]. Disponibil: http://ipp.md/wp-content/uploads/2017/12/Rezultate-sondaj.-Partea-I.pdf.
7. VACHER DE LAPOUGE, G. *Les sélections sociales: cours libre de science politique professé à l'Université de Montpellier (1888–1889).* Nabu Press, 2012. ISBN 9781274353726.

8. GOBINEAU, A. *Essai sur l'inégalité des races humaines.* Paris: Belfond, 1967.
9. BONTE, P., IZARD, M. *Dicționar de etnologie și antropologie*. Iași: Polirom, 1999.
10. WEBER, M. *Economy and Society*. Oakland: University of California Press, 1978.
11. RICHARD-MOLARD, J. *Afrique occidentale Française [online]. Préface de Théodore Monod.* [accesat 04.01.2017]. Disponibil: http://www.priceminister.com/mfp/96238/afrique-occidentale-francaise-richard-molard-jacques?pid=252504924&scroll=give_reviews.
12. FORTES, M. *The dynamics of clanship among the Tallensi: Being the first part of an analysis of the social structure of a Trans-Volta tribe* [online]. [accesat 09.01.2017]. Disponibil: https:// www.amazon.com/dynamics-clanship-among-Tallensi-Trans-Volta/dp/B0007IUHDU.
13. Etnicitate. In: *Dexonline* [accesat 03.03.2017]. Disponibil: https://dexonline.ro/definitie/etnicitate.
14. TURLIUC, C. Naționalism și etnicitate: considerații istoriografice și metodologice. In: *Istoria ca lectură a lumii: profesorului Alexandru Zub la împlinirea vârstei de 60 de ani.* (Vol. Coord. de Gabriel Bădărău, Leonid Boicu și Lucian Nastasă). Iași: Fundația Academică „A. D. Xenopol", 1994, p. 436.
15. VULCANESCU, R. *Dicționar de etnologie*. București: Albatros, 1979, p. 104.
16. *Educația de bază în Republica Moldova* [online]: studiul sociologic. Chișinău: Institutul de Politici Publice, 2012. [accesat 03.03.2017]. Disponibil: http://library.usmf.md:8080/jspui/bitstream/ 123456789/1831/1/IMPACTUL% 20ECONOMIC%20AL% 20OSTEOARTROZEI%20 GENUN.pdf.
17. Constituția Republicii Moldova. In: *Monitorul Oficial* [online]. 1994, nr. 1. [accesat 20.03.2017]. Disponibil: http://lex.justice.md/document_rom.php?id=44B9F30E:7AC17731.
18. *Strategia de integrare a minorităților naționale ale Republicii Moldova, 2015–2020* [online]. [accesat 18.03.2017]. Disponibil: http://www.bri.gov.md/files/7824_Strategia_de_Integrare_a_ Minoritatilor_Nationale_RO_-_new_15.06.2015.docx.
19. Unele referințe la Strategia de integrare a minorităților naționale ale Republicii Moldova, 2015–2020. [online]. [accesat 18.03.2017]. In: *Institutul pentru Dezvoltare și Inițiative Sociale „Viitorul"*: [site]. Disponibil: http://www.old.viitorul.org/public/files/Unele_1_referine_cu_privire_la_Strategie_de_ integrare_a_Minoritatilor.pdf.

CULTURA EUROPEANĂ: O REEVALUARE A IDENTITĂȚII

EUROPEAN CULTURE: A REASSESSMENT OF THE IDENTITY

LUDMILA LAZĂR,
conferențiar universitar, doctor în istorie,
Universitatea Liberă Internațională din Moldova, Chișinău

CZU 008(7)
316.752(7)

Imigrația masivă în spațiul UE, provocările violente din capitalele europene, conflictele interne ridică probleme nu doar de ordin politic, ci și cultural. Sistemul de valori al civilizației europene este pus la încercare și de noile tehnologii ale informației și ale comunicării atât la nivel comunitar, cât și la cel național și individual. Fenomenul globalizării lasă amprente adânci asupra Europei, dar consecințele sale necesită o redimensionare. Vulnerabilitățile occidentului european apar in prim-plan și se încearcă a pune la îndoială reperele identitare fundamentale ale societății europene.

De fapt, încă la sfârșitul secolului trecut Edgar Morin propunea principiul dialogic pentru a concepe Europa, căci anume dialogica „se află în inima identității europene, și nu unul sau altul dintre elementele sau momentele sale". In condițiile actuale identitatea europeană devine fluidă, în continuă transformare, totodată păstrând „nucleul tare"al cadrului valoric, centrat pe dimensiunea culturală., caracterizată prin diversitate si deschidere pentru dialog intercultural.

***Cuvinte-cheie**: identitate europeană, civilizație europeană, valori culturale, diversitate, dialog intercultural*

Massive migration to the EU, violent challenges in European capitals and internal conflicts raise not only political, but also cultural issues. The values of the European civilization are challenged by the new communication and informational technologies, at the EU level, as well as at the national and individual level. Europe is deeply marked by the globalization phenomenon and its consequences require to be addressed from a new perspective. West European vulnerabilities appear in the

foreground and some people try to doubt the fundamental identity marks of the European society.

In fact, as far back as the end of the last century, Edgar Morin proposed the dialogic principle to conceive Europe, merely because the dialogic 'is at the heart of European identity, and not one or another of its elements or moments'. Under the current conditions, the European identity becomes fluid, ever-changing, whilst preserving the 'hard core' of values centred on the cultural dimension, characterized by diversity and openness for intercultural dialogue.

***Keywords**: European identity, European civilization, cultural values, diversity, intercultural dialogue*

Există oare o cultură europeană?

Ideea de Europa are conotaţii simbolice, iar referirea la spaţiul geografic și la divizările istorice nu este suficientă pentru a stabili apartenenţa la Europa. De fapt, a gândi despre cultură, literatură, filosofie, muzică, arte plastice, ar însemna a gândi despre Europa. Anume aceasta avea în vedere eseistul francez Paul Valéry în 1919, când scria, că ideea de cultură, de inteligenţă, de realizări excepţionale are o legătură foarte veche cu idea de Europa[1]. Miracolul grec, epoca catedralelor, renașterea, iluminismul… Partenonul, Colosseumul, Notre-Dame, Luvrul, Muzeul Britanic... Dante, Shakespeare, Rabelais, Voltaire, Cervantès, Goethe... Acestea sunt doar câteva dintre semnele/simbolurile culturii europene. Aşa dar, Europa e *înainte de toate* o cultură.

Identitatea culturală în civilizaţia europeană are la bază un șir de repere istorice ce ţin de gândirea greacă, dreptul roman și creștinism, secolul Luminilor și raţionalism, influenţa arabo-musulmană etc. Astfel, cultura europeană se identifică prin valori umaniste, de natură spirituală dezvoltate pe parcursul timpului. Filosoful român Constantin Noica, considera că Europa a ştiut să integreze toate experienţele prin care a trecut timp de mai bine de două milenii și a propus un model cultural care a sfârşit prin a se impune lumii întregi. În lucrarea sa cu titlu sugestiv *Modelul cultural european*, el scria:"…cultura europeană, după ce se încearcă în diferite ipostaze (bizantină, romano-catolică, italiana, franceză, anglo-saxonă), s-a deschis și a devenit model pentru celelalte culturi. In felul acesta, ea a dobândit conştiinţa istorică a culturii depline, care se deosebeşte de cele ce au rămas doar *configuraţii culturale* (egipteană, chineză, indiană), prin ceea ce oferă: „1. o supranatură, schimbând raportul dintre om și natură în favoarea celui dintâi; 2. o cunoaştere raţională, dincolo de cea naturală care este doar descriptivă, cunoaştere capabilă să integreze iraţionalul; 3. o superioară organizare ştiinţifică și tehnică de viaţă, cu lărgire a existenţei și cunoaşterii proprii prin istorie; 4. un univers deschis, ca o limitaţie care nu limitează, până la ieșirea prin creaţie din timpul istoric"[2, p. 33-34].

Cultura europeană modernă se caracterizează prin individualism, pasiune de cunoaştere, existenţa pluralităţilor de idei, flexibilitate, pragmatism accentuat, simţ al organizării și coordonării eforturilor intelectuale și artistice, preocupare intensă pentru învăţământ, cercetare etc. Totuși, ideea unei culturi europene coerente rămâne una actuală, fiind dezbătută începând cu anii 20-30 ai secolului trecut, când este dezvoltată o viziune asupra presupusei identităţi culturale comune a continentului ca rezultat al dorinţei de comunicare și de schimb între naţiunile sale. Cultura europeană în contrast cu cea americană și cea sovietică, ambele materialiste, era definită drept idealistă și anti-materialistă, reprezentată în special de literatură și arte.

Astăzi, când în Europa se realizează proiectul unificator al Uniunii Europene, problema definirii culturii europene se complică. Apar multiple întrebări privind apartenenţa Europei de Est, și in special a statelor din spaţiul post-sovietic la patrimoniul cultural European. Cercetările contemporane denotă faptul, că Europa, deși reprezintă în termeni limitaţi unitate, este reprezentată prin multiplicitate, căci interacţiunile dintre popoare, culturi, clase, state au determinat o unitate care este ea însăși plurală și contradictorie. „Europa reprezintă în egală măsură dreptul și forţa, democraţia și oprimarea, spiritualitatea și materialitatea, măsura și hybris-ul, adică lipsa de măsură, raţiune, dar și mitul, inclusiv în cadrul ideii de raţiune" [3, p. 39], scrie Edgar Morin, astfel încât, pentru a o studia trebuie să se ţină seama de aspectele sale incerte, vagi, contradictorii, determinându-i implicit identitatea complexă.

Caracterul plurivalent al culturii europene este determinată de cele trei dimensiuni ale culturalu-

lui: patrimonială, biologică și dialogică. Dacă prima dimensiune rămâne conservatoare, a doua admite și tolerează schimbările și evoluţiile, atunci dimensiunea dialogică, ilustrată de E. Morin, profilează o perspectivă în care cultura este considerată mai mult o dialectică, o dorinţă de dialog, o realitate schimbătoare și evolutivă [4, p. 21].

Europa culturilor - diversitatea

De fapt, când se vorbește despre cultură în prim plan apare diversitatea. În contrapunct cultului modern al identităţii, cultura europeană este o căutare de identitate reconstruibilă și deschisă. Și este tocmai acel contrapunct, care reprezintă interesul, valoarea și dificultatea culturii europene, dar și a proiectului european însuși.

Cultura europeană, trebuie să precizăm, este una a diversităţii care respinge nivelarea culturilor. Europa culturilor reprezintă un mozaic de limbi și culturi diverse, o îmbinare a similarităţilor și a diferenţierilor dintre culturile naţiunilor europene. Rezultatele cercetărilor în domeniu au evidenţiat însă faptul, că diferenţele existente nu ţin de esenţă. Similarităţile pot fi întâlnite în sistemele de guvernare, în cadrul credinţelor religioase etc. Culturile popoarelor Europei s-au influenţat reciproc și s-au îmbogăţit de-a lungul secolelor, oferind o moștenire culturală comună. Astfel,un sondaj efectuat in 2007 arăta că 49% de europeni consideră patrimoniul cultural european ca fiind complementar patrimoniului naţional al ţărilor europene. În timp ce 45% consideră că există un patrimoniu european comun, împărtășit de majoritatea populaţiei. Același sondaj a arătat că, înţelegerea noţiunii de patrimoniu naţional diferă de la ţară la ţară [5].

În 2016, conform datelor Eurobarometrului special al Parlamentului European realizat în cele 28 de state membre ale Uniunii Europene, aproape trei sferturi dintre europeni considerau că ceea ce îi unește este mai important decât ceea ce îi separă,. Printre elementele de identitate europeană, democraţia și libertatea reprezintă valorile-cheie pentru 50% dintre respondenţi[6].

Totodată, trăsătura comună a culturii europene este diversitatea componentelor sale. Definiţia diversităţii culturale este încă un subiect dezbătut. Cu toate acestea s-au identificat o serie de componente precum multiculturalitatea, etnodiversitatea, drepturile culturale, diversitatea religiilor, credinţelor și obiceiurilor. Deși diversitatea culturală este o valoare în sine, valorificarea ei cuprinde și dimensiuni de altă natură, cum ar fi cea politică, economică și socială. Recunoașterea diversităţii culturale precum și valorificarea acesteia contribuie la facilitarea comunicării interculturale și reprezintă o latură importantă a identităţii europene.

Cultură și identitate europeană

Europa este o realitate culturală care transcende graniţele UE, deși recent s-a încetăţenit practica identificării Europei cu Uniunea Europeană. Dacă pornim de la înţelegerea complexă a istoriei europene, menţionând și trecuturile traumatizante, integrarea culturală ar putea contribui la o mai bună cunoaștere și reconciliere dintre oameni, prin simboluri politice și culturale care pot crea legături, ajutându-i să-și înţeleagă mai bine identitatea.

Incertitudinea viitorului – declinul demografic, intensificarea fluxurilor migratorii din Orient și din Sud, radicalismul islamic, brexit-ul – îi determină acum pe europeni să caute un nou model societal pentru construirea spaţiului comun European. Tocmai în actualul context economic și social-politic, dificil și marcat de neînţelegeri, se caută răspunsuri la o serie de întrebări: Trebuie oare Europa Unită fondată pe principii identitare? Care este rolul culturii în formarea identităţii?

Conceptul de **identitate** are două sensuri: unul ne duce cu gândul la un aspect foarte asemănător al lucrurilor, alt aspect ţine de diferenţiere. Prin urmare, **identitatea europeană se bazează pe elementele comune ce unesc popoarele din spaţiul acestui continent**. Ea a evoluat din conștiinţa apartenenţei la un popor, preluând elementele esenţiale pentru dezvoltarea unei idei de comunitate transnaţională. Astfel, după cum remarca **Cezar Bârzea:** „Conștiinţa europeană s-a format pe de o parte prin diferenţiere de "ceilalţi" ("barbari", "păgâni", "sălbatici"), care trebuiau să fie cuceriţi, asimilaţi și convertiţi, pe de alta, printr-o sinteză a gândirii grecești, a ordinii romane, a credinţei creștine și

a libertăţii germanice. Convinşi de superioritatea lor, europenii s-au întors contra vecinilor cărora le-au impus o civilizaţie pragmatică, novatoare şi raţională" [7, p. 67].

Deşi utilizarea ştiinţifică a noţiunii de „identitate europeană" a înregistrat progrese începând cu anii 2000, expresia continuă să ridice probleme. O mare parte a literaturii pe acest subiect, tratează în general, în termeni istorici sau filosofici valorile şi modul de viaţă comune Europei, fie ca şi continent regrupând un ansamblu de state, fie ca o civilizaţie ce se deosebeşte de restul lumii, legitimând într-o anumită măsură procesul de integrare economică şi politică. Susţinem că elemente precum împărtăşirea unei culturi comune, sistemul de valori sociale (progresul şi bunăstarea), politice (democraţia şi libertatea) sau juridice (respectul faţă de drepturile omului) unesc europenii, fiind elemente-cheie în procesul de construire a identităţii europene.

Dimensiunea culturală a identităţii cuprinde valorile şi patrimoniul pe care popoarele europene şi le-au format în cadrul unui destin istoric comun. Este vorba de un fond cultural (idei, mituri, opere, instituţii, simboluri, conduite, norme, stiluri de viaţă) faţă de care europenii se simt ataşaţi şi prin care se consideră diferiţi.

Apartenenţa comună la cultura europeană în pofida dificultăţilor de a defini conceptul antropologic şi cultural de Europa, devine un puternic suport identitar al cetăţeniei unionale. *Spiritul Europei, conştiinţa europeană*, sau *ideea europeană* prin încărcătura lor emoţională, au devenit referinţe identitare suficient de atrăgătoare ca să mobilizeze imaginaţia elitelor şi entuziasmul popular [7, p. 73].

Criza valorilor

Astăzi Europa este în criză. Şi nu este vorba doar despre o criză economică, financiară, politică, ci şi una culturală. Imigraţia masivă în spaţiul UE, provocările violente din capitalele europene, conflictele interne ridică probleme serioase. Sistemul de valori al civilizaţiei europene este pus la încercare şi de noile tehnologii ale informaţiei şi ale comunicării atât la nivel comunitar, cât şi la cel naţional şi individual.

Criza valorilor spirituale bântuie continentul european şi diagnoza ar fi *boala de idealitate*. Este o boală care afectează in primul rând tinerii care sunt în căutarea reperelor existenţiale. Construcţia europeană are ca obiectiv de a apăra concepţia individului şi a societăţii fondată pe valorile sale. Se pare că astăzi la nivelul politicilor Uniunii Europene nu se afişează clar un scop capabil de a galvaniza energiile şi entuziasmul maselor, şi în primul rând al tinerilor. Iar tineretul are nevoie de un scop, legat de un ideal şi de realizarea unui vis.

Toate societăţile şi culturile, în diversitatea istorică a organizării lor, au operat în reprezentările lor colective cu o zonă a sacralităţii, pe care au folosit-o ca funcţie şi sistem de referinţă pentru sensurile conferite istoriei şi vieţii umane. Mircea Eliade spunea că în inima fiecărei culturi stă sentimentul sacrului. „La nivelurile cele mai arhaice ale culturii, a trăi ca fiinţă umană este în sine un act religios, căci alimentaţia, obiceiurile şi munca au o valoare sacramentală. Altfel spus, a fi sau mai degrabă a deveni om înseamnă a fi religios" [8, p. 6], scria M. Eliade.

Religia şi în primul rând, creştinismul este recunoscut ca unul dintre izvoarele esenţiale ale culturii europene. In condiţiile când religia creştină trece printr-o perioada de recul în Europa, societatea modernă nu numai că nu găseşte soluţii pentru ruinarea familiei ca instituţie socială şi slăbirea autorităţii normelor morale, dar demonstrează o totală incapacitate de structurare a idealităţii. Idealul pe care-l aşteptăm de la Europa se caută tocmai în aceste zone ocupate sau abandonate de religii şi, în mod fundamental, „în nevoia credinţelor ante-religioase", consideră Julia Kristeva [9]. Totodată, la confluenţa dintre creştinism (catolici, protestanţi, ortodocşi), iudaism şi islam, Europa urmează să construiască punţi între cele trei religii monoteiste - începând cu dialoguri şi interpretări reciproce, inspirate de ştiinţele umaniste.

Pornind de la natura umanistă a culturii europene şi conceptul de libertate ca valoare fundamentală a acestei culturi, am menţiona căutarea identităţii reconstruibile in timp, adică preocuparea pentru viaţa umană în singularitatea ei cea mai fragilă. Această unicitate a fiecărui bărbat, fiecărei femei în

ceea ce el sau ea are incomensurabil, ireductibil la comunitate, cât şi în sensul de „excelenţă"; această singularitate se numără printre realizările cele mai uimitoare ale culturii europene, şi reprezintă fundamentul şi latura intimă a drepturilor omului. Asta e preocuparea subiectului singular care poate extinde şi adapta drepturile politice pentru cei săraci, persoanele cu handicap, persoanele în vârstă, de asemenea, ţine de respectul pentru diferenţele etnice şi sexuale în intimitatea lor specifică.

Conturarea unor noi idealuri pentru societate este o sarcină importantă, care merită să rămână în atenţia cercetătorilor. De fapt, universităţile, intelectualitatea universitară ar putea avea rolul de primă importanţă în realizarea acestei necesităţi, care se impune tot mai pregnant.

Concluzii

Europa este un construct cultural, ce s-a format de-a lungul timpului, un adevărat mozaic al legendelor, imaginilor şi reprezentărilor care au dus la naşterea unui spirit mereu viu şi în permanentă schimbare, cel al culturii europene.

Dincolo de orice diviziuni de natură geografică, religioasă, politică şi economică, spaţiul european trebuie înţeles ca un loc al confruntărilor fructuoase dintre codurile mai multor culturi. Pluralismul cultural european apără nu numai diversitatea, ci promovează şi dialogul culturilor care dincolo de diferenţele lor, contribuie la îmbogăţirea experienţei umane şi la conturarea identităţii europene.

Europa se bazează pe o conştiinţă europeană formată în timp, implementată prin educaţie, consiliere, informare despre istoria europeană, despre valorile realizate pe acest continent, care este în primul rând o lume a culturii. Valorile, însă, nu pot fi niciodată statice, deoarece corespund unui moment istoric determinat. O societate trebuie să fie capabilă de a le revizui, a le redefini.

Pentru a atinge scopul esenţial, acela al coeziunii sociale, Europa are nevoie de dialog intercultural. Astfel, recurgerea la dimensiunea culturală din ce în ce mai pregnantă pentru a depăşi deficienţele democratice, sau pentru a răspunde nevoilor sociale este pe deplin justificată.

Cultură în diversitatea sa, fie etnică, religioasă sau oricare alta, adeseori văzută drept cauză a conflictelor, atunci când este instrumentalizată în scopuri partizane, trebuie să devină un factor al păcii, bazată fiind pe abordare proactivă şi dialog continuu.

În condiţiile în care europenizarea şi cetăţenia europeană reprezintă o formă de identificare colectivă cu un spaţiu dialogic supus în permanenţă mişcărilor şi metamorfozelor, dimensiunea culturală a Europei rămâne deschisă şi ea pentru reevaluare, redimensionare şi regândire.

Referinţe bibliografice

1. VALERY, P. The Crisis of the Mind: Second Letter. In: *The history guide*: lectures on twentieth century Europe [online]. [accesat 10.06.2017]. Disponibil: http://www.historyguide.org/europe/valery.html.
2. NOICA, C. *Modelul cultural European*. Bucureşti: Humanitas, 1993.
3. MORIN, E. *Gândind Europa*. Bucureşti: Editura Trei, 2002.
4. UNTILĂ, V. Mondialization et pluralism: de l"univers au plurivers. In**:** *Intertext*. Rev.ştiinţifică. 2013, nr.1/2 (25/26), p.21.
5. Les Européens, les patrimoines de l'Europe et le patrimoine européen [online]. In: *Toute l'Europe.eu*: [site]. [acsesat 12.06. 2017]. Disponibil: http://www.touteleurope.eu/actualite/les-europeens-les-patrimoines-de-l-europe-et-le-patrimoine-europeen.html.
6. Europenii în 2016: impresii şi aşteptări, lupta împotriva terorismului şi a radicalizării [online]. In: *Parlamentul European în serviciul dumneavoastră:* sondaje de opinie ale Parlamentului European. Eurobarametrul: [site]. [accesat 12.07. 2017]. Disponibil: http://www.europarl.europa.eu/atyourservice/ro/20160623PVL00111/Europenii-în-2016-percepţii-şi-aşteptări-lupta-împotriva-terorismului-şi-a-radicalizării).
7. BÎRZEA, C. *Cetăţenia Europeană*. Bucureşti: Editura Politeia. SNSPA, 2005.
8. ELIADE, M. *Nostalgia originilor*. Bucureşti: Humanitas,1994.
9. KRISTEVA, J. *Existe-t-il une culture européenne*? [online]. [accesat 15.07.2017]. Disponibil: http://www.kristeva.fr/Europe.html).

METAMORFOZELE STIMEI DE SINE ÎNTR-O SOCIETATE INSTABILĂ ECONOMIC

METAMORPHOSIS OF SELF-ESTEEM IN AN ECONOMICALLY INSTABILE SOCIETY

MARINELA RUSU,
cercetător principal, doctor,
Institutul *Gh. Zane*, Iaşi, România

CZU 159.923.2:338.124.4

Stima de sine constituie un concept complex și reprezintă unul dintre elementele de bază ale construirii unei personalităţi tolerante și armonioase relaţional. Lucrarea de faţă prezintă elementele de stabilitate ale stimei de sine într-o situaţie de criză economică. Conflictele sociale, economice, frustrările financiare la care ne supune o situaţie de instabilitate economică pot afecta stima de sine a indivizilor. Există situaţii când stima de sine este grav afectată.

În lucrarea noastră vom căuta să înţelegem care sunt sursele psihologice ale stimei de sine scăzute și care ar fi consecinţele sale în dezvoltarea personalităţii. Vom analiza, totodată, și modalităţile prin care stima de sine scăzută se poate metamorfoza într-o stimă de sine pozitivă, optimistă.

Cuvinte-cheie: *stimă de sine, gândire pozitivă, gândire negativă, personalitate, societate instabilă economic*

Self-esteem is a complex concept and represents one of the basic elements of forming a tolerant and harmonious personality in relations with other people. This paper presents the elements of stability of self-esteem in a situation of economic crisis. Social, economic conflicts, financial frustrations imposed on us by an economically instable situation, can affect the self-esteem of individuals. There are situations when self-esteem is badly affected.

In our work we try to understand the psychological sources of low self-esteem and its consequences in personality development. We will also analyse the ways in which low self-esteem can be metamorphosed in positive, optimistic self-esteem.

Keywords*: self-esteem, positive thinking, negative thinking, personality, economically instable society*

Stima de sine constituie un concept complex care reflectă sentimentul de bine resimţit în legătură cu propria persoană, buna apreciere de sine, cât și o viziune optimistă în raport cu sine și cu ceilalţi. Momentele de criză ale societăţii pot influenţa calitatea stimei de sine, dorinţa de a lupta cu dificultăţile și, în final, capacitatea individului de a depăși etapa de criză. *Stima de sine* poate fi considerată un element-cheie ce va influenţa (pozitiv sau negativ) inteligenţa creativă și motivaţia de autodepășire. Lucrarea de faţă își propune descrierea acestor mecanisme psihologice de surmontare a dificultăţilor adaptative, prin înţelegerea autoevaluării și a stimei de sine.

Stima de sine – definire conceptuală. Putem spune că stima de sine este centrată în jurul conceptului de *sine*. În termeni generali, *stima de sine* reprezintă *respectul de sine*, sentimentul de bine și o bună opinie despre sine. Pentru H. Freudenberger & A. Overby [1] și Escalona [2], determinanţii majori ai stimei de sine includ atât *succesele anterioare* cât și *eșecurile, speranţele și aspiraţiile* familiei, ale grupului social din care face parte individul, precum și anumite trăsături caracteristice ale personalităţii. Stima de sine este o *imagine interioară* împreună cu expresia ei de apropiere sau distanţare de sentimentele infantile de omnipotenţă și apartenenţă. Este miezul identităţii cuiva, deși poate fi fragilă ca o pojghiţă de gheaţă, un fulg gata să-și ia zborul la cea mai mică influenţă nefastă. Apariţia și evoluţia stimei de sine are loc chiar din primii ani de viaţă. Freud consideră că apariţia ego-ului presupune un *eu corporal* care apare din atributele specifice fetiţă/băieţel, fiind o reprezentare mentală a propriului corp. După cum apreciază Clarice J. Kestenbaum [3], copilul, la această vârstă, capătă un nefiresc *sine ideal* în relaţie cu un *obiect ideal* ce reduce tensiunea (mama). *Sinele real* al copilului începe să se cristalizeze prin diferenţieri ce vor apare ulterior între imaginea sinelui și imaginea obiectelor din lumea exterioară.

Stima de sine scăzută. Există situaţii, însă, când stima de sine este grav afectată. O societate instabilă economic, cum este societatea modernă românească, se poate constitui într-un factor de diminuare a stimei de sine a membrilor ce o compun. Și, dacă nu ar fi de ajuns, *factorilor de ordin social* care determină o diminuare a stimei de sine (reducerea veniturilor, diminuarea valorii sociale a unor profesii, deteriorarea raportului realitate-ideal personal etc.) s-ar adaugă și *factorii subiectivi* (abordarea pesimistă a evenimentelor, neîncrederea în sine, limbajul frenator etc.). Încercăm, în cele ce urmează, să înţelegem care sunt sursele psihologice ale stimei de sine scăzute și care ar fi consecinţele sale în dezvoltarea personalităţii.

Consecinţe ale stimei de sine scăzute. Așa cum descrie Jacobson [4], există unele *efecte* ale legăturilor inadecvate în perioada preșcolară. În absenţa legăturilor umane, o conștiinţă nu poate fi formată, căci nu se vor dezvolta abilităţile autoobservării, nici simţul autocritic și, prin urmare, nici o stimă de sine normală. Există o categorie de copii care nu au legături, nu interacţionează de timpuriu cu adulţii ce le-ar putea oferi o securitate. De obicei, ei sunt regăsiţi în căminele instituţionalizate sau în mahalale. Mulţi dintre ei au fost victime ale abuzurilor – traume cumulate – și au fost mutaţi dintr-un cămin în altul. În școală, acești copii apar, în mod evident, ca fiind lipsiţi de umor, cu funcţii intelectuale diminuate și o lipsă de autocontrol în comportament. Ei sunt copii greu de abordat, din punct de vedere psihoterapeutic, deoarece nu pot forma un transfer către terapeut, iar prognoza este considerată slabă. Astfel de copii au grade diferite de *depresie, sentimente de neputinţă, stimă de sine scăzută* și o *imagine a propriului corp devalorizată*. Bowlby [5] și Escalona [2] arată că *stima de sine scăzută* este foarte frecvent legată de *depresia maternă.* Stima de sine din perioada școlară este legată din nou de gradul de *îndeplinire a sarcinilor specifice acestei vârste*. Copilul trebuie să se raporteze la autorităţi, să stăpânească anumite abilităţi cognitive, de comunicare, dar și comportamentale. Așa cum aparenţa indivizilor poate cauza o mare nefericire, dacă nu se conformează sinelui idealizat, la fel, eșecul de a se conforma standardelor de performanţă autoimpuse, deopotrivă, academice și sociale, pot conduce la probleme în percepţia de sine. Mulţi tineri, pur și simplu, abandonează lupta, când stima de sine scăzută interferează cu motivaţia de a reuși în sfera academică, sportivă sau socială.

Adesea, stima de sine scăzută este corelată cu *imaginea de sine devalorizată,* deși problemele privind stima de sine sub forma unei imagini de sine devalorizate, a autocriticii exagerate și autoevaluării disproporţionate pot apărea ca trăsături ale unei largi game de afecţiuni, între care amintim: depresia, tulburările de atenţie, fobia socială sau tulburările de alimentaţie. Cercetările arată că stima de sine scăzută se regăsește și printre copiii cu *dezabilităţi de învăţare* [6], mai ales, în cazul fetelor. Stima scăzută de sine se regăsește, de asemenea, printre adolescenţii maltrataţi sau printre copiii cu părinţi alcoolici [3]. Mai mult, stima de sine scăzută apare ca un *factor predictiv* al abuzului de substanţe și este comun printre tinerii cu tulburări de nutriţie și chiar printre acei care nu manifestă simptome depresive. Deși nu este o tulburare în sine, stima de sine scăzută poate fi asociată cu o serie de probleme clinice. De exemplu, în cazul tinerilor deprimaţi, *schemele de gândire* suferă anumite distorsionări [6], caracterizate de *supragneralizare* (de ex.: „Odată ce nu sunt bun la matematică, sunt un elev slab"), *gândirea exclusivistă – totul sau nimic* (de ex.: „Sunt foarte prost") și *atitudinile disfuncţionale* (de ex.: „Dacă greșesc un lucru, sunt un perdant"). *Schema negativă a perceperii de sine* accesată în termenii unei memorii negative despre sine a fost demonstrată pentru tinerii depresivi Zupan, Hammen și Jaenicke [6]. În esenţă, stima de sine scăzută este văzută, mai degrabă, ca *un simptom,* decât ca *o cauză a tulburărilor emoţionale și comportamentale.* Totuși, cercetări recente indică faptul că stima de sine are un rol funcţional cu mult mai important în adaptare decât s-a crezut [7]. *Societatea*, la rândul ei, mai ales în situaţii de criză economică, influenţează negativ expectanţele individuale, nivelul standardelor de realizare individuală și, implicit, imaginea și stima de sine. În condiţiile de viaţă cu venituri reduse, pierderea locului de muncă și speranţa de realizare personală constituie mecanisme de percepţie de sine antrenate negativ, conducând la aprecieri defavorabile, devalorizatoare privind stima de sine și încrederea în forţele proprii. În astfel de situaţii, *teoria cognitivă* decelează elementele esenţiale, care configurează și amplifică stima de sine scăzută a individului.

Procesele cognitive și stima de sine scăzută. Identificarea mecanismelor patogene ce induc stima de sine scăzută este importantă pentru stabilirea unei abordări psihoterapeutice corespunzătoare. *Teoria cognitivă* prezintă câteva elemente distincte ce contribuie la declanșarea și amplificarea acestui proces:

1. Standardele nerealiste. Un mecanism patogen legat de stima de sine scăzută îl reprezintă standardele nerealiste în evaluarea de sine. Probabil, exemplul cel mai clar implică expectaţiile perfecţioniste pentru sine. Cercetarea indică că *perfecţionismul,* ca fiind maladaptiv, ca și *perfecţionismul social* (credinţa că ceilalţi aşteaptă perfecţiune de la noi), este negativ corelat cu stima de sine [8]. Expectaţiile nerealiste faţă de sine au fost conceptualizate ca fiind *atitudini disfuncţionale* ce presupun o aderare rigidă la standardele unor performanţe cu totul excepţionale, care urmăresc dobândirea sentimentului de acceptanţă și merit (de ex.: „Dacă greșesc măcar în parte, e ca și cum am pierdut totul"). Expectaţiile idealizate faţă de sine par să fie greu de obţinut în viaţa reală.

2. Evaluările de sine incorecte. Foarte aproape de criteriul anterior se află problema *evaluărilor de sine neadecvate*. Deși adolescenţa presupune o apropiere de criterii tot mai realiste în aprecierea propriei personalităţi, totuși, unii adolescenţi se confruntă cu evaluări de sine incorecte, deformate. Nu este încă foarte clar dacă aceste *pattern*-uri reflectă o întârziere în autoevaluare sau este un mecanism de apărare, pentru a masca anumite *sentimente de inferioritate.*

Așadar, în ciuda unui *feedback* clar sau a unor criterii de performanţă concrete, unii tineri pot aborda standarde interioare, nerealiste, ce rezultă în *evaluări de sine incorecte.*

3. Un alt proces cognitiv, care poate afecta acurateţea autoevaluării, este *stilul explicativ-subiectiv.* În acord cu modelul reformulat al *neputinţei învăţate,* consideră autori Abramson, Seligman și Teasdale, citaţi de Harter, în anul 1988, tendinţa de a atribui evenimentele negative unor cauze interne stabile produce o serie de caracteristici de neputinţă, incluzând și stima de sine scăzută. Prin urmare, toate aceste procese cognitive inadecvate, pot contribui la evaluarea de sine incorectă.

Nivelul de complexitate a sinelui. Odată cu trecerea în noi etape ale dezvoltării personalităţii, sunt diferenţiate tot mai mult aspecte sau domenii ale autoevaluării, incluzând, mai ales, pe acelea ce sunt legate de un context relaţional [9]. În această conexiune, o trăsătură structurală a sinelui care a primit o atenţie considerabilă este *nivelul complexităţii sinelui* sau *numărul de aspecte ale sinelui pe care le folosește un individ pentru organizarea informației și gradul lor de distinctivitate.* Această complexitate poate fi tradusă prin posibilităţile oferite de *societatea însăși,* dar și de deschiderea, și de interesele personale (hobby-urile, practicarea sporturilor, cititul, călătoriile, scrisul, filmele artistice, filmele documentare, preocupări culinare, preocupări artistice – pictură, dans, fotografie, instrumente muzicale etc.). S-a constatat că *nivelul scăzut de complexitate a sinelui* la tineri este legat de aprecierea scăzută de sine la nivel global. Kestenbaum [3] susţine că nivelurile scăzute de complexitate a sinelui fac indivizii să fie vulnerabili la tulburările afective și produc schimbări dramatice în autoevaluare. Pe scurt, diferenţierile limitate oferă condiţii pentru apariţia unei aprecieri de sine terne. S-a demonstrat că indivizii care au *reprezentări cognitive mai puţin complexe ale sinelui* sunt *mult mai vulnerabili* la schimbările extreme emoţionale și în evaluarea de sine, după experienţe de succes sau eșec, decât acei care au o mai mare complexitate. Astfel, este posibil ca indivizii care prezintă o stimă de sine scăzută să aibă un sine slab diferenţiat, așezând toate aspectele cunoașterii de sine într-un singur „coș". S-a constatat că o complexitate mai mare a sinelui, a cunoașterii de sine, a diferenţierilor din cadrul acestuia pot constitui bariere autoprotective împotriva stresului și a depresiilor. Totodată, un element esenţial în aprecierea de sine este și *importanţa pe care o acordă persoana diferitelor aspecte ale sinelui.*

Personalitatea se dezvoltă sub influenţa sincronă a mai multor factori: *ereditatea* (pe care nu o putem schimba), *aparenţa generală* (putem face doar puţin în acest sens), *cultura* (putem schimba societatea și atmosfera, pentru a schimba cultura), *experienţa* (constituie un element important, când este vorba de schimbarea personalităţii, în privinţa creșterii stimei de sine), *educaţia și formarea* (care ajută întotdeauna la optimizarea personalităţii). Pe de altă parte, trăsăturile personalităţii (cele de na-

tură caracterială) pot influenţa nivelul scăzut sau ridicat al stimei de sine: *aparenţa* (stilul personal), *modul de a vorbi* (claritatea vocii, tonul, gestica), *vigilenţa mentală* etc. [10, p. 360-374].

Creșterea stimei de sine. Depășirea situaţiilor frustrante a momentelor de criză individuală sau socială presupun, în mod fundamental, următoarele metamorfoze individuale: *abordarea pozitivă, motivaţia, lipsa complexelor de inferioritate, încrederea în sine, munca corectă la timpul potrivit, succesul și aprecierea celorlalți.* Câteva trăsături ale personalităţii trebuie dezvoltate în mod conștient, astfel ca stima de sine să poată fi reabilitată. La nivelul persoanei, va avea importanţă cultivarea tendinţei de a fi activ, entuziast și practic, bine informat și de a acţiona rapid, de a fi disciplinat și amabil, a fi dinamic, flexibil și rezonabil. *Calităţile profesionale* vor avea o importanţă semnificativă în creșterea stimei de sine: minte clară și sistematică, hărnicie și sârguinciozitate, responsabilitate, viziune clară și determinată, focalizare mentală. *Calităţile interioare*, care fac legătura cu dezvoltarea emoţională, mai ales cu inteligenţa emoţională, presupun aspecte precum: a fi plăcut, empatic, iubitor, grijuliu, a nu fi răzbunător, impulsiv, a fi calm, cu echilibru între umor și sobrietate, între dragoste și dreptate, cu încredere în sine, lipsit de frică și cu abilităţi de autocontrol [7]. Când vorbim de schimbarea personalităţii, în sensul creșterii stimei de sine, vom considera această schimbare la nivelul acţiunii cât și la nivelul gândirii. *Intercomunicarea* are un rol esenţial în acumularea de „calorii psihice". Se va lua în considerare și *o remodelare a limbajului*, eliminând *expresiile negative* din gândire și din vorbire. Expresiile frustrante, frenatoare vor fi, preferabil, ocolite (de ex.: „Nu pot face aceasta", „Mereu greșesc", „Mi-e frică să fac aceasta" etc.). Se va modela *un nou comportament*, în care vom fi mai atenţi la tot ceea ce se află în jurul nostru, la oameni, la acţiunile și dorinţele lor. Să învăţăm *să cerem ceea ce dorim cu adevărat*, să ne asumăm răspunderea pentru ceea ce oferim și ceea ce primim. *A ne respecta promisiunile* date reprezintă, de asemenea, un element important al creșterii stimei de sine, care ne ajută să căpătăm integritate, conformitate între cele spuse și cele făcute, între ceea ce simţim și ceea ce pretindem a fi cu adevărat. Pentru o reală schimbare trebuie: să știm ce vrem cu adevărat, să punem capăt comportamentului limitator, să creăm un nou pattern care ne dinamizează mai mult (de ex., să gândim că, atunci când râdem sau zâmbim mai mult, suntem o persoană mai plăcută), să ne străduim să obţinem ceea ce dorim. Actuala psihologie a succesului ne atenţionează că, dacă nu ne simţim „de succes", nu vom avea succes. Imaginaţia există involuntar în subconștientul personalităţii. Dar, de va reprezenta imaginea o viziune a succesului sau a eșecului, rămâne de văzut. Un lucru este cert: trebuie să revizuim aceste imagini ale viitorului nostru în așa mod, încât să ne putem simţi confortabil cu noi înșine.

Ca să compensăm efectele negative ale unei situaţii de criză economică, ne vom axa pe gândul că orice meserie, slujbă, chiar dacă nu aduce o satisfacţie personală integrală (financiară), va îndeplini, totuși, o funcţie socială eficientă pentru ceilalţi membri ai societăţii. În acest sens, adevărata competiţie se duce în subconștientul nostru. Dacă avem certitudinea că suntem competitivi, atunci competiţia va fi dificilă pentru noi. Formarea unei imagini de sine corecte va elimina competiţia din viaţa noastră și va comuta conduita din planul *competiţiei* în cel al *creativităţii*.

Referinţe bibliografice

1. FREUDENBERGER, H., OVERBY, A. Patients from an emotionally deprived environment. In**:** *Psychoanalytic Review.* 1969, nr. 56, pp. 299–312.
2. ESCALONA, S. *Roots of Individuality: Normal Pattern of Development in Infancy*. Chicago: Aldine, 1968.
3. KESTENBAUM, CLARICE J. Self-Esteem in Adolescence: Past Failures and Future Consequences. In: *The Adolescent in Turmoil* Coord.: Allan Z. Schwartzberg . Praeger Publishers, Westport, CT, 1998.
4. JACOBSON, E. The self and the object world. In**:** *Psychoanalytic Study of the Child.* 1954, nr. 9, pp. 75–127.
5. BOWLBY, J. *Maternal Care and Mental Health*. New York: Schoken, 1966.
6. HIRK, S., BURWELL, R., HARTER, S. Strategies to Modify Low, Self-Esteem in Adolescents. In: Reinecke M.A., Dattilio F.V., Freeman, A. *Cognitive Therapy with Children and Adolescents a casebook for clinical practice.* New York ; London: The Guilford Press, 2006.
7. RUSU, M. *Emoțiile – de la cunoaștere la autoreglare*. Iași: Ars Longa, 2017.
8. LAUFER, M. Ego ideal and pseudo ego ideal in adolescence. In: *Psychoanalytic Study of the Child*. 1964, nr. 19, pp. 196 –221.
9. HARTER, S. *The construction of the self: A developmental perspective*. New York: Guilford Press, 1999.
10. HARTER, S., MAROLD, D. B., WHITESELL, N.R. & COBBS, G. *A model of the effects of parent and peer support on adolescent false self behavior.* Child Development 67, 1996.

COMPONENTA SOCIO-CULTUROLOGICĂ A SECURITĂŢII UMANE ÎN CONTEXTUL DEZVOLTĂRII SUSTENABILE A SOCIUMULUI

SOCIAL–CULTUROLOGIC COMPONENT OF HUMAN SECURITY IN THE CONTEXT OF SUSTAINABLE DEVELOPMENT OF SOCIETY

SERGHEI SPRINCEAN,
cercetător ştiinţific coordonator, doctor în politologie,
Institutul de Cercetări Juridice şi Politice, Academia de Ştiinţe a Moldovei

CZU 316.61:342.72/.73

Sfârşitul Războiului Rece a determinat conştientizarea socială că ameninţarea militară de amploare s-a diminuat, fiind înlocuită de noi riscuri, pericole şi ameninţări non-militare de factură politică, economică, socială, ecologică etc., inclusiv cele de natură educaţională şi culturologică. Securitatea umană, ca o nouă concepţie constructivistă în studiile de securitate şi în ştiinţele sociale contemporane, reprezintă o perspectivă nouă asupra securităţii ca fenomen social global. Iar componenta socio-culturologică a securităţii umane subliniază importanţa asigurării stabilităţii mediului cultural, a progresului spiritual, a bunăstării intelectuale şi morale a persoanei umane – eforturi ce se încadrează armonios în activităţile ample de promovare a securităţii unei astfel de comunităţi umane, care este concentrată preponderent pe totalitatea de interese şi nevoi ale individului uman, pe când interesele de securitate ale statului devenind subsidiare, dar şi inferioare ca prioritate, comparativ cu securitatea persoanei.

***Cuvinte-cheie**: securitate umană, componentă socio-culturologică, dimensiune a securităţii, individ uman, risc de securitate*

The end of the Cold War has determined the social consciousness that military menace has diminished, being replaced by new non-military risks, the dangers and menaces of political, economic and social, environmental type, including those of educational and cultural nature. Human security, as a new constructivist concept in the contemporary security studies and in social sciences, represents a new perspective of security as a global social phenomenon. The social-culturologic component of human security underlines the importance of assuring the stability of cultural environment, of spiritual progress and of the intellectual and moral welfare of the human person. These efforts harmoniously fit into the wide-ranging activities of promoting human security in the society which is mainly concentrated on the totality of the interests and needs of the human individual. The security interests of the state become subsidiary and inferior as a priority comparing with the person's security.

***Keywords**: human security, social-culturologic component, security dimensions, human individual, security risks*

Proveniența etimologică a noţiunii de securitate este înrădăcinată în cultura şi civilizaţia Imperiului Roman. La originea sa au stat termenii latini „*securitatis*" şi „*securitas*". Iar pe o monedă din perioada domniei împăratului Hostilian (Gaius Valens Hostilianus Messius Quintus care a domnit în anul 251 e.n.) era reprezentată zeiţa Securitas care asigura protecţia şi bunăstarea imperiului, cu sensul de „libertate în faţa ameninţării", consideră F. Funieru, într-o lucrare de a sa intitulată „Societate şi Securitate" [1, p. 171]. Mai târziu, în perioada modernă, semnificaţia noţiunii de securitate este organic legată de concepţia raţiunii de stat care vizează asigurarea funcţionării şi integrităţii organismului statului. În acest sens, conceptul de securitate a fost mereu perceput în context comunitar, iar securitatea naţională a devenit o sintagmă consacrată în studiile despre pace şi război. Aşa încât, P. Hartland-Thunberg conchidea, în studiul său *National economic security: interdependence and vulnerability*, publicat în 1982, că securitatea reprezintă capacitatea unei naţiuni de a promova cu succes interesele sale naţionale [2, p. 48].

Noţiunea de securitate, pe parcursul evoluţiei conştiinţei social-umane, a constituit mereu un subiect controversat şi larg dezbătut atât în cercurile de specialişti cât şi de către opinia publică preocupată de satisfacerea eficientă a celor mai fundamentale necesităţi ale sociumului şi persoanei umane, precum nevoia de siguranţă şi adăpost. Potrivit ilustrului cercetător A. Maslow, interesul omului pentru securitatea personală şi siguranţă, încă de la începutul formării individului uman ca entitate soci-

ală, a reprezentat o preocupare esenţială în structura piramidei necesităţilor, teorie expusă pentru prima dată încă în anul 1943, în lucrarea sa *A Theory of Human Motivation* [3, p. 379]. Această concepţie, aparţinând lui A. Maslow, reprezintă una dintre primele încercări de a aborda problematica securităţii din perspectivă comportamental-psihologică, accentuând valenţele individual-personale ale noţiunii de securitate, ce reprezintă eminamente o categorie social-istorică, din punct de vedere al genezei sale, fiind conştientizată de omenire pe parcursul întregii sale evoluţii, potrivit ideilor cercetătorului moldovean C. Manolache, expuse în lucrarea sa *Organismul militar al Republicii Moldova. Construcţia militară şi securitatea statului* [4, p. 241]. Conceptualizarea noţiunii de securitate, din perspectiva cercetărilor ştiinţifice contemporane, a fost realizată din multiple perspective, aparţinând unor şcoli şi direcţii bine cristalizate şi argumentate factologic în ultimele două secole. Şcoala tradiţional-realistă, cea liberal-idealistă, behavioristă, constructivistă şi altele au determinat evoluţia conceptului de securitate de la stadiul de caracteristică a puterii de stat în relaţia cu alte entităţi statale pe arena internaţională (în accepţie tradiţionalistă) la stadiul de stare sinergetică specifică tuturor tipurilor de sisteme: tehnice, sociale şi biologice (în accepţie post-neclasică), însemnând echilibru, armonizare şi prosperare, mai ales, la nivel individual al personalităţii umane, ca măsură a lucrurilor şi element de referinţă pentru toate tipurile de sisteme.

Cu toate acestea, studiile de securitate posedă o istorie nu prea extinsă, comparativ cu ştiinţele despre societate şi majoritatea teoriilor social-politice, dar desemnează o arie relativ complexă cu aspecte interdisciplinare ce au ca obiect de cercetare, în cele mai dese cazuri, problematica asigurării securităţii, vizând direct laturile subiective şi obiective ale anticipării pericolelor şi ale estimării riscurilor, vulnerabilităţilor, precum şi ale anvergurii şi consecinţelor febleţii sistemelor social-politice. Printre primii, dubla perspectivă subiectiv-obiectivă asupra conştientizării problemelor de securitate a fost remarcată, în 1962, de către importantul teoretician al fenomenului securităţii, A. Wolfers, în opera sa *Discord and collaboration: Essays on international politics*, din care se desprinde ideea că securitatea, alături de forţa bunăstării, reprezintă o valoare şi o cale prin care o naţiune poate accede la o poziţie superioară în raport cu alte naţiuni. Dar, spre deosebire de bunăstare, care se referă, mai mult, la aspecte materiale, implicând posibilitatea de a controla acţiunile altora, „securitatea, în sens obiectiv, denotă absenţa ameninţărilor la adresa valorilor achiziţionate, iar, în sens subiectiv, absenţa fricii că aceste valori ar putea fi atacate" [5, p. 150].

Potrivit Dicţionarului Explicativ al Limbii Române (1998), cuvântul securitate semnifică „faptul de a fi la adăpost de orice pericol; sentiment de încredere şi de linişte pe care îl dă cuiva absenţa oricărui pericol; protecţie, apărare", ceea ce denotă o dată în plus dublul aspect (subiectiv-obiectiv) ale termenului în cauză. Acest aspect cu dublu sens se pliază cel mai natural pe concepţia constructivistă de la sfârşitul sec. XX, precum că securitatea nu mai poate continua să fie percepută exclusiv în contextul intereselor naţionale ale statului, ci trebuie să fie extinsă la nivelul individului uman. În acest context, B. Buzan, întemeietorul Şcolii de la Copenhaga, în 1993, în opera sa *People, States, and Fear: An Agenda for International Security Studies in the Post-Cold War Era*, remarcă deficienţele concepţiei realiste şi ale celei liberale a securităţii, precum şi ambiguitatea termenului, considerând că percepţia securităţii, ca produs al puterii, în sens tradiţional, fie ca o consecinţă a păcii, în sens idealist, nu contribuie la o explicare deplină a noţiunii. Ilustrul cercetător susţine că, în sens tradiţional, „securitatea reprezintă un concept ideologizat, politizat, limitat, căci, dacă ea este doar o consecinţă a puterii militare, nu are mijloace pentru a defini noile ameninţări, fiind subordonată specificităţii studiilor strategice şi devenind dependentă de evoluţia tehnologiei" [1, p. 172]. Astfel că, în viziunea lui B. Buzan, concepţia securităţii devine una subiectivă, transpusă în plan social, dar edificată pe baza percepţiei unor date şi fapte cu caracter obiectiv.

Odată cu încheierea „războiului rece" şi căderea Cortinei de fier, a devenit clar faptul că goana înarmărilor şi simpla deţinere a armelor nucleare nu mai pot garanta securitatea statului şi, cu atât mai mult, a cetăţenilor din statele ce posedă acest tip de armament, fiind supuşi la o presiune psihologică

semnificativă, conştientizând că pot fi ţinta directă a unor atacuri cu arme asemănătoare din partea statelor rivale. În acest context, a fost necesar ca securitatea să fie conceptualizată în limite mult mai largi, iar dimensiunile non-militare ale securităţii, cele ecologice, economice, de bunăstare şi de dezvoltare durabilă şi altele au devenit din ce în ce mai importante pentru perceperea securităţii de către individul uman. În acest fel, persoana umană devine atât subiect cât şi obiect de referinţă al procesului de asigurare a securităţii, iar starea de securitate a persoanei devine punctul de pornire al oricărui studiu din acest domeniu, inclusiv la nivel comunitar, naţional, regional sau global [6, p. 51]. Prin urmare, extrapolând concepţia Şcolii de la Copenhaga cu privire la securitate, în cel mai general sens posibil, putem să afirmăm că securitatea umană exprimă percepţia individuală şi a societăţii referitor la absenţa riscurilor, pericolelor şi ameninţărilor în adresa persoanei umane.

Este important de remarcat aportul psihologului şi pedagogului canadian W.E. Blatz, un important cercetător, începând din perioada interbelică a necesităţilor şi nevoilor umane, adept al dezvoltării domeniului asistenţei sociale în Canada, în 1966, utilizează acest termen de *securitate umană* şi îl introduce în circuitul academic [7, p. 18]. În viziunea sa, dimensiunea umană şi preocuparea pentru securitatea persoanei, la toate etapele dezvoltării sale, trebuie să fie centrale în strategiile naţionale ale statelor de educare a unor cetăţeni sănătoşi. Omul, în opinia lui W.E. Blatz, este factorul determinant al schimbării oricărei societăţi, deci, necesită o protecţie deosebită din partea statului prin politici şi strategii speciale. Cu tot meritul incontestabil, abordarea lui William Ernest Blatz referitor la securitatea umană comportă un caracter psihologic şi psihosociologic mai mult decât politologic, nefiind interesat de aspecte şi implicaţii ale utilizării acestui termen în relaţiile internaţionale.

Zece ani mai târziu, cercetătorii americani P. Mische şi G. Mische încearcă să diversifice agenda de securitate în contextul încălzirii relaţiilor internaţionale dintre SUA şi URSS la mijlocul anilor ’70 ai sec. XX [8, p. 31]. În condiţiile când şefii de stat devin tot mai puţin influenţi într-o lume tot mai deschisă, se propunea de a redimensiona politica internaţională de securitate către apărarea libertăţilor persoanei şi de a depăşi conflictele civilizaţionale şi religioase prin instituirea unor valori comune pentru toate statele lumii care vor sta la baza noii ordini mondiale. Evenimentele politice care au urmat în deceniul următor au demonstrat că securitatea internaţională încă se mai bazează pe forţa brută, iar apărarea libertăţilor şi drepturilor fundamentale ale omului necesită şi o protecţie militară adecvată.

Un precursor de o importanţă fundamentală al concepţiei securităţii umane, un important teoretician al fenomenului social – M. Foucault, şi-a lăsat amprenta în elaborarea concepţiei postmoderne şi structuraliste a securităţii centrate pe individ [9, p. 178]. La fel, acest autor subliniază necesitatea conceptualizării securităţii exclusiv în concordanţă cu factorul puterii politice şi factorul biologic-uman, elaborând şi teoria sa referitor la bioputere [10, p. 209]. Cu toate acestea, se impunea o extindere a teoriilor lui M. Foucault către aspectele etico-normative ale concepţiei securităţii umane pentru o mai importantă rezonanţă socială a teoriei date.

Securitatea umană, în calitate de concepţie teoretică, a fost elaborată în strânsă legătură cu evoluţia teoriei societăţii riscului, în cadrul căreia un rol deosebit se acordă securizării persoanei umane. În acest sens, sunt binecunoscute contribuţiile unor astfel de cercetători ca: Fr. Fukuyama, care a atenţionat omenirea de nenumărate ori privitor la pericolul pentru om al dezvoltării tehnologiilor, amplificând riscurile şi ameninţările de securitate [11, p. 104]; un alt cercetător important din a doua jumătate a sec. XX, precursor al concepţiei securităţii umane, a fost D. Bell care aborda această problemă prin prisma transformării societăţii umane contemporane în una post-industrială cu multiple pericole pentru individul uman [12, p. 318]. În cohorta precursorilor concepţiei securităţii umane se înscrie şi sociologul U. Beck, considerând că securitatea persoanei umane poate fi asigurată într-o societate a riscului numai prin diminuarea efectelor violente nocive ale ameninţărilor civilizaţionale şi tehnologice [13, p. 9]. A. Giddens s-a remarcat, de asemenea, ca un cercetător care a cercetat la sfârşitul sec. XX aspectele importante referitoare la securitatea omului şi a comunităţii umane în contextul aprofundării riscurilor multiple în contextul crizelor moderne identitare şi confesionale, dar şi a rela-

ţiilor dintre societate şi individ [14, p. 129].

Un impact determinant pentru configurarea teoretico-metodologică a concepţiei securităţii umane a fost exercitat de către Organizaţia Naţiunilor Unite, experţii căreia au reuşit să sistematizeze materialul teoretic și concepţiile novatoare ale oamenilor de știință, elaborate în perioada căderii Cortinei de fier și reconfigurării realităţilor geopolitice de la sfârşitul deceniului 9 al sec. XX. Este incontestabil faptul importanţei cruciale a ONU în elaborarea conceptului de securitate umană, la fel și a conceptelor adiacente acestuia, precum drepturile omului sau dezvoltarea umană promovate de ONU, începând încă de la apariţia acestei organizaţii internaţionale în perioada imediat postbelică.

Astfel că, la etapa actuală a dezvoltării conceptului la mijlocul deceniului 2 al sec. XXI, securitatea prin această prismă nu mai e considerată simpla absenţă a războiului și a violenţei dintr-o anumită regiune sau ţară, ci constituie o abordare comprehensivă și complexă, bazându-se pe trei principii fundamentale:

1. Lipsa sau eliberarea de teamă, tratată și ca securitate contra violenţelor.

2. Eliberarea de nevoi ce ţin de asigurarea cu alimente și hrană a protecţiei personale, de îngrijirea medicală și securitatea sănătăţii sau de securitatea locuinţei și mediului.

3. Libertatea de a trăi cu demnitate prin promovarea principiilor dezvoltării umane sustenabile și protecţia drepturilor omului [15].

Problematica securităţii umane, cu terminologia specifică acesteia, au fost utilizate pentru prima dată în actele oficiale ale Organizaţiei Naţiunilor Unite, în anul 1992, și anume – în *Agenda pentru Pace: diplomaţie preventivă, pacificare și menţinere a păcii* – un raport în care Secretarul general al ONU la acel moment, B. Boutros-Ghali, marca necesitatea realizării unei „*abordări integrate asupra securităţii umane*" în contextul proceselor de pacificare și menţinere a păcii în epoca de după finalizarea „războiului rece", cu scopul de a elucida cauzele profunde ale conflictelor de diferit nivel din acea perioadă de pe mapamond și din Europa, cu impact determinant asupra domeniilor economic, social și politic [16].

Însă, cel mai cunoscut fapt care a consacrat pe plan mondial concepţia referitor la securitatea umană a constituit momentul menţionării acesteia în Raportul de Dezvoltare Umană al Programului Naţiunilor Unite pentru Dezvoltare din anul 1994 [17]. În cadrul acestui Raport, securitatea umană a fost prezentată ca o concepţie nouă a securităţii ce impunea primatul asigurării securităţii persoanei și care venea să substituie conceptul tradiţional al securităţii centrat pe siguranţa statului. La fel, în acel Raport al PNUD din 1994, securitatea umană era definită doar într-un dublu sens ca eliberare de frică și ca eliberare de nevoi, astfel reiterând cele două principii ale securităţii umane, devenite tradiţionale și fundamentale pe parcursul ultimelor decenii.

O nouă etapă în evoluţia teoriei referitor la securitatea umană are loc la doar câţiva ani de la propunerile conceptuale din Raportul PNUD din 1994. În martie 1999, Guvernul Japoniei, în colaborare cu Secretariatul ONU, au pus bazele unei iniţiative importante precum înfiinţarea Fondului de Trust pentru Securitate Umană al Naţiunilor Unite, astfel fiind subliniată necesitatea impunerii unui plan concret de acţiuni practice de promovare a concepţiei [18]. Obiectivul acestui fond a devenit acordarea suportului financiar și logistic pentru proiectele ONU în domeniul fortificării securităţii umane în zonele și regiunile cele mai vulnerabile și afectate din punctul de vedere al siguranţei persoanei umane, precum și activităţile, acţiunile și iniţiativele care au ca scop creșterea importanţei impactului operaţional al activităţilor de asigurare a securităţii umane.

O altă iniţiativă cu impact major a constituit lansarea, tot în anul 1999, a Reţelei de Securitate Umană (Human Security Network – HSN), la propunerea Canadei, Austriei și a Norvegiei. Din momentul formării, reţeaua a fost extinsă, așa încât, la începutul anului 2016, cuprindea 12 state: Austria, Chile, Costa Rica, Grecia, Elveţia, Irlanda, Iordania, Mali, Norvegia, Panama, Slovenia și Tailanda, Africa de Sud participând ca observator. Scopul formării Reţelei de Securitate Umană a fost promovarea conceptului de securitate umană în strategiile politice naţionale și internaţionale, în cooperare

a ONU cu societatea civilă și cercurile academice. Inițial, însă, scopul imediat propus de Rețea a fost alertarea comunității internaționale referitor la necesitatea interzicerii minelor antipersonal. În acest scop, a fost declarată adeziunea de promovare a Convenției din 18 septembrie 1997 privind interzicerea utilizării, stocării, producerii și transferului de mine antipersonal și distrugerea acestora [19], precum și a Statutului de la Roma adoptat la 17 iulie 1998 de 120 de state-membre ONU, intrat în vigoare la 1 iulie 2002, prin care a fost instituită Curtea Penală Internațională. Activitățile ulterioare ale Rețelei s-au concentrat asupra promovării femeilor în toate sferele vieții sociale, a dezideratului păcii și securității, protecția copiilor în conflictele armate, respectul pentru drepturile internaționale ale omului și dreptul umanitar, la fel, a fost continuat dialogul dintre diverse state-membre ale ONU referitor la conținutul și impactul concepției securității umane, precum și a importanței aplicative a acesteia pentru politicile ONU.

O importantă etapă pentru evoluția concepției securității umane s-a produs în anul 2000, atunci când securitatea umană a constituit unul dintre fundamentele conceptuale ale Declarației Mileniului adoptată de către 191 de state, în septembrie 2000, la Summit-ul Mileniului, desfășurat la New York, document care fixează Obiectivele de Dezvoltare ale Mileniului (ODM) pentru următorii 15 ani, în care Secretarul General al ONU, K. Annan, a îndemnat comunitatea internațională de a coopera cu scopul apropierii celor două obiective specifice concepției de securitate umană: realizarea eliberării de teamă și a eliberării de nevoi [20].

În urma Summit-ului Mileniului, în anul 2001, este formată Comisia pentru Securitate Umană a ONU (Commission on Human Security – CHS), cu scopul elaborării recomandărilor de fortificare a securității umane pe plan mondial din perspectivă aplicativă, iar lideri ai acestei Comisii, în perioada 2001-2003, au devenit A. Sen, un economist și filosof de origine indiană, laureat al Premiului Nobel pentru economie (1998) și S. Ogata, fost președinte al Agenției japoneze de cooperare internațională (JICA), devenit mai târziu președinte de onoare al Biroului consultativ pe probleme de securitate umană (Advisory Board on Human Security), instituit, la fel, de ONU pentru a promova și a implementa recomandările Comisiei pentru Securitate Umană.

În dezvoltarea conceptului de securitate umană un rol fundamental a jucat Raportul *Human Security Now* al acestei Comisii pentru Securitate Umană a ONU, publicat în anul 2003, prin care a fost înaintată ideea, precum că securitatea umană are ca scop să protejeze esența vitală a tuturor ființelor vii în așa mod ca aceste acțiuni să sporească libertățile umane și posibilitățile de realizare ale omului [21]. Totodată, în acest Raport se preciza, pentru prima dată, că securitatea umană înseamnă protecția libertăților fundamentale care constituie însăși esența vieții. În acest context, noțiunea de „viață" a fost tratată în mod extins, depășind cadrul vieții umane, așa încât Raportul *Human Security Now* din 2003 a constituit o replică promptă la ultimele elaborări teoretice în domeniul bioeticii și biodreptului ce se bazau pe principiul fundamental al biosferocentrismului, promovând ideea conferirii și respectării drepturilor fundamentale nu doar pentru ființa umană, dar și pentru toate vietățile din biosferă. La fel, Raportul *Human Security Now* operează cu asemenea noțiuni, precum amenințările de două tipuri: critice sau severe și persuasive sau pe larg răspândite.

Securității umane i-au fost atribuite, fiind definite mai clar și mai delimitat decât în Raportul PNUD din 1994, șapte sectoare specifice: *securitatea economică, alimentară, a sănătății, de mediu, personală, comunitară și politică*. Identificarea acestor sectoare, fără îndoială, au fost inspirate din abordarea constructivistă a securității în sens extins, conținând cinci sectoare de bază, promovată de reprezentanții Școlii de la Copenhaga. În așa fel, fiecărei dintre cele șapte componente ale securității umane fiindu-le specifice anumite amenințări. Astfel, securității economice îi corespund șomajul, sărăcia persistentă; celei alimentare – foamea ca provocare securitară; securității sănătății – lipsa accesului la asistența medicală, malnutriția, pandemiile, alimentele cu efect nociv; securității de mediu – degradarea ecologică și poluarea, epuizarea resurselor naturale, dezastrele naturale; securității personale îi corespund asemenea provocări precum: violența fizică, terorismul, crima, violența domestică

și munca copiilor; securităţii comunitare – tensiunile și conflictele interetnice, religioase și identitare, iar securităţii politice – ameninţările ce se referă la abuzurile comise în domeniul drepturilor omului, represiunile politice. În mod deosebit, este de remarcat faptul că aceste ameninţări din categorii diferite sunt interconectate și interdependente, fiindu-le specific efectul domino ca mod de manifestare, în sensul că o provocare poate genera alta. Totodată, se remarcă faptul că toate ameninţările aduse în discuţie au ca specific comun capacitatea de a se extinde rapid în plan regional, constituind ameninţări importante pentru securitatea internaţională.

Astfel, Raportul *Human Security Now* din 2003 al Comisiei pentru Securitate Umană a ONU subliniază repetat specificul securităţii umane de a fi tratată doar în concordanţă sistemică cu apărarea drepturilor omului și dezvoltarea umană, înaintând noi abordări asupra fortificării securităţii umane pe două căi: 1) prin protecţie și 2) prin învestirea cu puteri și capacităţi (empowerment) a persoanei vizate sau a comunităţii. În cel de al doilea caz, spre deosebire de primul – cel tradiţional al protecţiei, învestirea cu putere și capacitate a fost înţeleasă ca proces de fortificare a potenţialului obiectului protejat de a deveni agent activ în procesul de promovare și amplificare a securităţii sale printr-un șir de abilităţi noi însușite și aplicate conjunctural și punctual, în măsura în care apar ameninţările sau provocările de securitate. Importanţa Raportului în cauză este subliniată și de faptul specificării pentru prima dată a celor cinci elemente umane ale concepţiei comune a securităţii, drepturilor și dezvoltării: 1) concentrarea pe persoana umană, 2) aspectul multisectorial al concepţiei, 3) caracterul comprehensiv, 4) cel contextual și 5) cel orientat către prevenirea pericolelor.

În rezultatul activităţii Comisiei pentru Securitate Umană a ONU, care a culminat cu publicarea, în anul 2003, a Raportului *Human Security Now*, concepţia referitor la securitatea umană a fost extinsă și diversificată metodologico-teoretic, fapt ce a pus bazele evoluţiei aplicative a domeniului dat în anii ulteriori.

Astfel, în cadrul Secretariatului ONU, în anul 2004, este instituită Unitatea pentru Securitatea Umană (Human Security Unit – HSU). În competenţa acestei subdiviziuni a intrat conducerea Fondului de Trust pentru Securitate Umană al Naţiunilor Unite, precum și prezentarea și promovarea subiectului securităţii umane în cadrul Adunării ONU. De asemenea, Unitatea pentru Securitatea Umană a fost desemnată să elaboreze ghiduri și planuri de aplicare a concepţiei securităţii umane în diferite regiuni ale lumii, să colaboreze cu cercurile academice, ONG-uri și comunităţile locale pentru dezvoltarea concepţiei și diseminarea cunoștinţelor referitor la securitatea umană.

În anul 2004, concepţia securităţii umane a suferit din nou schimbări majore prin referinţa la un șir întreg de ameninţări la adresa securităţii umane, identificate în Raportul Secretarului General al ONU, K. Annan – „Panel la nivel înalt asupra ameninţărilor, provocărilor și schimbării" (High level Panel on Treats, Challenges and Change) [22]. Au fost relevate asemenea tipuri de ameninţări precum: cele economice și sociale, conflictele și rivalităţile interstatale, violenţa internă, războaiele civile, colapsul statului și genocidul, pericolul răspândirii armelor nucleare, radiologice, chimice și biologice, pericolul terorismului, criminalităţii transnaţionale organizate. În consecinţă, a fost subliniată importanţa parteneriatului dintre state și a cooperării internaţionale pentru anihilarea și depășirea acestor pericole pentru securitatea umană.

O altă etapă de îmbogăţire a conceptului securităţii umane a constituit anul 2005, când, în documentul final al Summit-ului Mondial din acel an, a fost menţionat că „toţi indivizii umani, în special, persoanele vulnerabile au dreptul la eliberarea de frică și de nevoi, precum și la oportunitate egală de a se bucura de drepturile proprii și a-și dezvolta plenar potenţialul uman" (paragraful 143 al Rezoluţiei 60/1 adoptată la 16 septembrie 2005 de Adunarea Generală a ONU) [23]. În consecinţa acestei explicaţii, în anul 2012, Adunarea Generală a ONU a propus o viziune nouă, general acceptată a conceptului de securitate umană, reflectată în Rezoluţia 66/290 adoptată la 10 septembrie [24]. Astfel că, securitatea umană a fost regândită și reconcepută ca o abordare comprehensivă ce vine în sprijinul statelor membre ale ONU pentru identificarea mai facilă a provocărilor globale de vârf la adresa su-

pravieţuirii, vieţii şi demnităţii oamenilor. Securitatea umană este recunoscută ca făcând conexiunea dintre pace, dezvoltare şi drepturile omului, precum cele civile, politice, economice, sociale şi culturale. Drept urmare a acestui document, este promovat şi al treilea element intrinsec şi fundamental al concepţiei securităţii umane, cel ce se referă la libertatea individului uman de a trăi cu *demnitate*, în afara sărăciei şi disperării, pe lângă eliberarea de teamă şi de nevoi, consfinţite ca elemente de bază ale drepturilor omului încă din anul 1948, de la adoptarea de către ONU a Declaraţiei universale a drepturilor Omului.

Un alt eveniment internaţional cu impact determinant pentru sectorul securităţii umane s-a produs la New York, în cadrul celei de a 70-a sesiuni a Adunării Generale a Naţiunilor Unite, la 25 septembrie 2015, atunci liderii ONU fixează agenda de dezvoltare internaţională pentru următorii 15 ani – *Agenda 2030 pentru Dezvoltare Durabilă*, adoptând Obiectivele de Dezvoltare Durabilă sau Obiectivele Globale (ODD) care reprezintă un ghid pentru elaborarea și adoptarea agendelor și politicilor publice din toate statele ONU în următorii 15 ani și care intră în vigoare începând din 1 ianuarie 2016, odată cu expirarea ţintelor fixate de ONU prin Declaraţia Mileniului în anul 2000. Prin adoptarea Obiectivelor de Dezvoltare Durabilă au fost stabilite 17 obiective, 169 de ţinte și peste 300 de indicatori, cu scopul general de a eradica sărăcia, foametea, bolile, inegalitatea de gen, a asigura accesul la servicii de apă și canalizare, de a proteja Planeta și de a asigura prosperitatea și dezvoltarea umană în condiţii de securitate și sustenabilitate. În viziunea autorităţilor din Republica Moldova și, în special, a dnei N. Gherman, fost ministru al Afacerilor Externe și Integrării Europene al Republicii Moldova, ODD „reflectă o nouă viziune de dezvoltare la nivel global prin reducerea inegalităţilor, asigurarea bunăstării pentru toţi și dezvoltarea economică cu prezervarea capitalului natural" [25]. În consecinţă, și în Republica Moldova au fost demarate, în octombrie 2015, acţiuni pentru implementarea ODD. Astfel, Ministerul Afacerilor Externe și Integrării Europene și ONU au lansat ODD în Republica Moldova, iar cabinetul Prim-ministrului Republicii Moldova a creat un Consiliu pentru Dezvoltare Durabilă, responsabil de localizarea obiectivelor în politicile și realităţile naţionale.

În concluzie, se impune necesitatea de a introduce în circuitul academic propunerea de a redirecţiona cercetările ce ţin de securitatea umană către protecţia comunităţilor, și nu a persoanelor, pe motiv că anume comunităţile umane sunt structurile cele mai vulnerabile, purtătoare de cultură și modele civilizaţionale și, în mai puţină măsură, indivizii. Astfel, factorul etic devine unul firesc pentru natura umană, fără de care nu poate fi concepută apropierea constructivă, neconflictuală și nonviolentă dintre culturi și civilizaţii în epoca globalizării. Prin urmare, componenta socio-culturologică își face tot mai vizibilă prezenţa în cadrul concepţiei securităţii umane pe parcursul evoluţiei ei, mai cu seamă, în contextul diversificării conceptuale și elaborării metodologiei de implementare a principiilor dezvoltării sustenabile a sociumului.

Referinţe bibliografice

1. FUNIERU, F. Societate și Securitate. In: *Revista Română de Sociologie*. Bucureşti, 2011, nr. 1-2, pp. 170-184.
2. HARTLAND-THUNBERG, P. National economic security: interdependence and vulnerability. In: *National economic security: perceptions, threats and policies*. Frans Alphons Maria Alting von Geusau & Jacques Pelkmans (Eds.). TilbuAAArg: John F. Kennedy Institute. 1982, pp. 47-61.
3. MASLOW, A.H. A Theory of Human Motivation. In: *Psychological Review*. 1943, vol. 50 (4), Jul., pp. 370-396.
4. MANOLACHE, C. *Organismul militar al Republicii Moldova. Construcţia militară și securitatea statului: Monografie*. Chișinău: Biblioteca Ştiinţifică Centrală „Andrei Lupan", 2015.
5. WOLFERS, A. *Discord and collaboration: Essays on international politics.* Baltimor: John Hopkins University Press. 1962.
6. SPRINCEAN, S. *Securitatea umană și bioetica:* Monografie. Chișinău: Tipogr. Centrală. 2017
7. BLATZ, W.E. *Human Security*: *Some Reflections*. Toronto: University of Toronto Press, 1966.
8. MISCHE, P., MISCHE, G. *Toward a Human World Order: Beyond the National Security Straitjacket*. New York: Paulist Press, 1977.
9. ФУКО, М. *Безопасность, территория, население. Курс лекций, прочитанный в Коллеж де Франс в 1977–1978 учебном году.* Пер. с фр.: В. Ю. Быстрова, Н. В. Суслова, А. В. Шестакова. СПб.: Наука, 2011.
10. FOUCAULT, M. *The Birth of Biopolitics. Lectures at the Collège de France, 1978-1979*. London: Palgrave Macmillan UK, 2008.
11. FUKUYAMA, Fr. *Viitorul nostru post-uman: consecinţele revoluţiei biotehnologice*. Bucureşti: Editura Humanitas, 2004.
12. BELL, D. *The coming of Post-Industrial Society: A Venture in Social Forecasting*. 2nd ed. New York: Basic Books, 1976.

13. БЕК, У. *Общество риска. На пути к другому модерну*. Пер. с нем.: В. Седельника, Н. Федоровой. Москва: Прогресс-Традиция, 2000.
14. GIDDENS, A. Fate, Risk and Security. In: A. Giddens *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age*. Cambridge: Stanford University Press, 1991.
15. *Human security in theory and practice*. An overview of the human security concept and the United Nations Trust Fund for Human Security [online]. New York, USA: Human Security Unit. United Nations, 2009 [accesat 02.11. 2016]. Disponibil: http://www.un.org/humansecurity/sites/www.un.org.humansecurity/files/human_security_in_theory_and_practice_english.pdf
16. *An Agenda for Peace: Preventive Diplomacy, Peacemaking and Peace-keeping* [online]. [accesat 02.05. 2016]. Disponibil: http://graduateinstitute.ch/files/live/sites/iheid/files/shared/Winter/protected/Boutros%20Boutros%20Ghali%20Agenda%20for%20Peace.pdf .
17. *Raportul de Dezvoltare Umană al Programului Naţiunilor Unite pentru Dezvoltare 1994* [online]. [accesat 02.11. 2016]: Disponibil: http://hdr.undp.org/en/content/human-development-report-1994.
18. *United Nations Trust Fund for Human Security – UNTFHS* [online]. [accesat 02.05. 2016]: Disponibil: http://www.un.org/humansecurity/trust-fund.
19. *Convenţia din 18 septembrie 1997 privind interzicerea utilizării, stocării, producerii și transferului de mine antipersonal și distrugerea acestora*. [online]. [accesat 02.11. 2016]: Disponibil: http://www.cab1864.eu/upload /CONVENTIA %20 PRIVIND%20INTERZICEREA%20UTILIZARII%20STOCARII%20%20PRODUCERII%20SI% 20 TRANSFERULUI%20DE%20MINE%20ANTIPERSONAL%20SI%20DISTRUGEREA%20ACESTORA.pdf.
20. *United Nations Millennium Declaration*. Resolution adopted by the General Assembly. [online]. [accesat 02.11. 2016]: Disponibil: http://www.un.org/millennium/declaration/ares552e.pdf .
21. The Report Human Security Now.http://www.un.org/ humansecurity/ sites/www.un. org.humansecurity /files/chs_ final_ report_-_english.pdf .
22. *A more secure world: Our shared responsibility. Report of the High-level Panel on Threats, Challenges and Change*. [online]. [accesat 02.11. 2016]: Disponibil: http://www.un.org/en/peacebuilding/pdf/historical/hlp_more_secure_world.pdf.
23. *World Summit Outcome 2005*. [online]. [accesat 02. 11. 2016]: Disponibil: https://documents-dds-ny.un.org/doc/ UNDOC/GEN/N05/487/60/PDF /N0548760.pdf.
24. *Rezoluţia 66/290 adoptată la 10 septembrie 2012 de Adunarea Generală a ONU.*[online]. [accesat 02.11. 2016]: Disponibil: http://www.un.org/humansecurity/sites/www.un.org.humansecurity/files/hsu%20documents/GA%20Resolutions.pdf.
25. *Ministerul Afacerilor Externe și Integrării Europene și ONU au lansat ODD in Republica Moldova* – 16.10.2015. [online]. [accesat 02.11. 2016]: Disponibil: http://www.md.undp.org/content/moldova/ro/home/presscenter/pressreleases/2015/10/16/ ministerul-afacerilor-externe-i-integr-rii-europene-i-organiza-ia-na-iunilor-unite-au-lansat-obiectivele-de-dezvoltare-durabil-n-republica-moldova.html.

TELEVIZIUNEA NAŢIONALĂ – FACTOR ESENŢIAL DE CREARE A OPINIEI PUBLICE

NATIONAL TELEVISION – ESSENTIAL FACTOR FOR CREATING PUBLIC OPINION

EUGENIA POPA,
conferenţiar universitar, doctor în filologie,
Academia de Muzică, Teatru şi Arte Plastice

LUCIA GALAC,
lector universitar, master în comunicare și relații publice,
Academia de Muzică, Teatru şi Arte Plastice

CZU 654.17:659.4

La etapa actuală, televiziunea a devenit un mijloc esenţial de creare a opiniei publice. Adevărul fundamental, pe care trebuie să-l însușească fiecare dintre noi, este că telespectatorii sunt creatori de opinie, și nu simpli consumatori, iar televiziunea creează opinia marelui public exact în măsura în care publicul creează televiziunea. Or, se știe că publicul, adeseori, este cu mult mai competent decât consideră cei care creează mesaje în numele lui.

Cuvinte-cheie: *informaţie, opinie publică, televiziune, responsabilitate, credibilitate, competenţă, calitate, rigurozitate, perseverenţă, tenacitate, politeţe, toleranţă*

Television has now become the most important means of creating public opinion. The fundamental truth that each of us has to know is that tele-viewers are opinion-makers and not simple consumers, and television creates public opinion just to the extent that the public creates television. However, it is known that the public is often much more competent than those who create messages on their behalf.

Keywords: *information, public, opinion, television, responsibility, credibility, competence, quality, accuracy, perseverance, tenacity, politeness, tolerance*

La etapa actuală, televiziunea a devenit o instituţie de comunicare şi iluminare culturală, fiind, totodată, şi principalul factor de creare a opiniei publice, care produce, clipă de clipă, idei, opinii, valori, modalităţi de comportament. Extinderea modalităţilor de comunicare în masă a televiziunii facilitează comportamentul uman, apropierea dintre oameni, stilul de viaţă. În ultima perioadă de timp, suntem martori ai expansiunii televiziunilor private, care oferă programe de varietate şi calitate înaltă, iar acest factor a dus la dispariţia monopolului emiţătorilor în serviciul public şi aici ne referim la Compania „Teleradio-Moldova", care a ajutat la crearea şi afirmarea democraţiei, a educat zeci de generaţii de specialişti şi a fost alături de telespectatori timp de 59 ani, fiind o punte de legătură spre inima fiecărui om, spre tainele sufletului său. Aşa a fost şi aşa ne dorim să fie, însă, odată cu apariţia altor posturi TV, televiziunea publică, se vede obligată să se redefinească sau, mai bine zis, să se definească, pentru a ţine piept legilor acerbe ale concurenţei, chiar dacă este limitată în opţiuni din cauza crizei bugetului de stat. În acest context, o companie de televiziune publică trebuie să se conformeze atât standardelor europene de producere a emisiunilor, care urmează să răspundă intereselor şi preferinţelor multiple ale celor ce doresc să se informeze în mod echidistant, complet, obiectiv şi echilibrat, cât şi dezvoltării producţiei cognitiv-educative şi de divertisment.

Pentru a corespunde acestor cerinţe, compania de televiziune trebuie să ţină cont în activitatea sa de respectarea câtorva principii: independenţa editorială şi de creaţie, autonomia instituţională, libertatea de exprimare şi accesul liber la informare, abordarea completă, imparţială şi echidistantă a evenimentelor de interes public, pluralismul de opinii şi echilibrul politico-social etc. Totodată, este necesar ca compania să promoveze următoarele valori: responsabilitate în faţa publicului, credibilitate, competenţă, calitate, rigurozitate, perseverenţă şi tenacitate în obţinerea rezultatelor finale, conduită ireproşabilă, politeţe şi toleranţă în relaţiile cu publicul, creativitate ca o condiţie a performanţei.

Televiziunea este actorul principal al spaţiului public. Adevărul fundamental, pe care trebuie să-l însuşească toţi este faptul că telespectatorii sunt utilizatori, şi nu simpli consumatori ai televiziunii, iar televiziunea face opinia exact în măsura în care opinia face televiziunea [1, p. 54]. Or, se ştie că publicul este, adesea, mult mai inteligent decât consideră cei care vorbesc în numele lui. Ce funcţii are televiziunea în serviciul public? Trebuie subliniat de la bun început, că nu avem o definiţie unanim acceptată în acest sens. Domnul Werner Rumharst, directorul Departamentului pentru probleme juridice din cadrul Uniunii Europene pentru Radio şi Televiziune (EBU), subliniază: „Radioul şi Televiziunea există pentru a face un serviciu publicului, şi nu statului, guvernului, unui partid politic, unei biserici sau unei alte puteri ori grup de interese" [2, p. 17].

Altfel defineşte televiziunea David Webster, preşedinte al Radiosat Internaţional şi al Organizaţiei de Dialog Trans-Atlantic asupra Audiovizualului European: „Radioul şi televiziunea în serviciul public este Radioteleviziunea finanţată direct sau indirect de stat, dar asupra căreia statul nu are control editorial" [3, p. 7].

Pe parcursul anilor, specialiştii în domeniul comunicării jurnalistice au identificat funcţiile pe care le au mijloacele de comunicare în masă asupra societăţii, la modul general şi asupra oricărui individ, în particular: funcţia de educaţie şi de transmitere a moştenirii sociale şi culturale.

În ultima perioadă, se impun în competiţie şi posturile private de televiziune, cu posturile de televiziune în serviciul public, mizând pe câştigarea unui public cât mai numeros.

Tocmai din acest motiv, televiziunea naţională trebuie să cuprindă programe variate de emisiuni.

Studioul naţional de televiziune se deosebeşte considerabil în ceea ce priveşte structura programelor la posturile particulare.

Posturile particulare nu pun în prim-plan datoria publicistică de a oferi publicului informaţii amănunţite, ci emisiuni distractive, îmbinate cu o surprinzător de mare cotă-parte la reclame, ceea ce le garantează venituri mari.

Activitatea Companiei *Teleradio-Moldova* este axată pe implementarea obiectivelor stabilite în Caietul de sarcini pentru fiecare an respectiv. Acestea vizează promovarea politicilor editoriale în dimensiunea valorică a radiodifuzorului public, reformarea structurală a companiei, însoţită de dezvoltarea cadrului normativ intern, modernizarea tehnologică în contextul digitalizării procesului de producţie audiovizuală.

Politicile editoriale, promovate de Compania *Teleradio-Moldova*, asigură libertatea de exprimare, dreptul la informare, pluralismul de opinii, diversitatea tematică, geografică, culturală, lingvistică şi confesională.

În ultimii 2-3 ani, au fost realizate câteva proiecte televizate noi, cu periodicitate săptămânală: *Omul de lângă tine* – un ciclu care a scos în evidenţă persoane apropiate din anturajul personalităţilor din ţară; *Părinţi şi copii* – emisiune informativă pentru părinţii minorilor, referitor la riscuri, traumatisme, care se pot produce în condiţii casnice, cu sfaturi ale specialiştilor în domeniu – medici, asistenţi sociali, psihologi; *Chişinăul de ieri şi de azi* – un ciclu de emisiuni despre istoria şi prezentul capitalei, obiectivele din centrul istoric al Chişinăului, personalităţile care au locuit în acest oraş şi au contribuit la dezvoltarea lui, despre clădirile cu arhitectură modernă, problemele păstrării şi conservării patrimoniului arhitectural; *Profil de savant* – schiţe despre oamenii de ştiinţă din republică; *Dialog social* (în parteneriat cu Federaţia sindicatelor din Moldova) – emisiune ce are în vizor problemele sociale ale cetăţenilor ţării.

Tot în ultimii ani, la TV Moldova, au fost produse mai multe documentare: *Transnistria* (în trei episoade, autor – Irina Crăciun), cu ocazia aniversării a 20 de ani de la conflictul armat de pe Nistru; *Turnul de veghe* şi *Nu am o funcţie, ci o misiune*, dedicate lui Constantin Pîrţac şi, respectiv, lui Alexandru Dorogan – două personalităţi distincte din lumea audiovizualului. La fel, a fost produs documentarul despre Mănăstirea Frumoasa, din ciclul *Mănăstirile Moldovei*, autori – Iulian Proca şi Ala Primovici. Departamentul *Emisiuni pentru copii* a realizat filmul muzical *Bâza-Bâzâita* – o poveste muzicală realizată după opera lui C. Ciukovski.

Serviciul *Programe* al Companiei *Teleradio-Moldova* a mediatizat pe larg vizitele întreprinse la Chişinău de Jose Manuel Barroso, preşedintele Comisiei Europene; Bronislav Komorowski, preşedintele Poloniei; cancelarul german Angela Merkel. O atenţie deosebită s-a acordat unor evenimente de importanţă majoră pentru republica noastră: desfăşurarea lucrărilor Congresului V al Diasporei Moldoveneşti, aniversarea a 200 de ani de la anexarea Basarabiei la imperiul rus, aniversarea a 20 de ani de la începutul acţiunilor de luptă pentru apărarea integrităţii şi independenţei Republicii Moldova, alegerea Preşedintelui ţării şi altele.

Parteneriatul dintre Compania *Teleradio-Moldova* şi producătorii independenţi autohtoni a înregistrat o uşoară dezvoltare, în special, în materie de coproducţie şi colaborare. Volumele achiziţiilor de programe de la producătorii independenţi la TV Moldova au atins cota de 5,54%, faţă de 5% planificate în Caietul de sarcini 2012 [4, p. 2]. Prin serviciile sale de programe, TV Moldova a fost animatorul unor importante campanii sociale, având ca scop sensibilizarea opiniei publice în ce priveşte problemele nevralgice ale societăţii: teleradio-maratonul „Vreau să am o familie. Familie – pentru copii, noi – pentru familie", din 1 iunie 2012; campania „Fii bun ca Moş Crăciun", întru ajutorarea Inei Pricop, mamă a şase copii, care nu au unde locui; campania anti-fumat „Ce pierzi şi ce câştigi, când aprinzi o ţigară" ş.a.

Actualmente, continuă procesul de convergenţă mediatică. Această tendinţă s-a profilat pe platforma internet a companiei, precum şi în organizarea unor evenimente în comun. În această listă se

înscriu: *Festivalul Iei*, *Festivalul Doinei* și *Eurovision*. TRM a fost partenerul media a peste 20 festivaluri și concursuri, inclusiv: *Maria Bieșu*, *Maria Drăgan*, *A ruginit frunza din vii, Muzică nouă* etc.

Printre emisiunile cu pondere, care ţin mereu de propagarea și popularizarea valorilor culturale, am putea distinge următoarele:

– *Evantai folcloric* – una dintre cele mai longevive emisiuni din Republica Moldova, care a promovat, de-a lungul anilor, valorile și folclorul autentic. În cadrul emisiunii, telespectatorii sunt invitaţi să vizioneze simpozioane, expoziţii, să asiste la lansări de CD-uri și cărţi, precum și la alte activităţi similare. Echipa care muncește în cadrul programului aduce în casele oamenilor cele mai renumite festivaluri folclorice de pe ambele maluri ale Prutului.

– *Cuvintele credinţei*. Trăind într-o epocă a informaţiilor, într-o lume modernă și secularizată, în care noile tehnologii avansează zi de zi, omul se află mereu în faţa unei dileme: ceea ce face, este bine sau nu? Adesea, pentru rezolvarea acestei alternative, el caută răspuns în credinţă. Astfel, emisiunea „Cuvintele credinţei" abordează subiecte de actualitate prin prisma religiei.

– *Magazinul copiilor* – o emisiune gen magazin, destinată copiilor cu vârsta cuprinsă între 7 și 14 ani. Fiind difuzată cu participarea nemijlocită a copiilor, emisiunea poartă un caracter cognitiv-distractiv, vesel, care îi poartă pe copii în lumea curiozităţilor și a surprizelor. Emisiunea este susţinută de rubricile: *Ce? Unde? Când?", „Vreau să fiu…*, *Lecturi folositoare*, *Curiozităţi*. La sfârșitul fiecărei săptămâni, copiii se pot relaxa și privi în fiecare sâmbătă, la ora 10.00, emisiunea lor îndrăgită – *Magazinul copiilor*.

– *Portrete în timp*. Emisiunea este dedicată personalităţilor din domeniul culturii. Este concepută ca un portret ce conţine câteva linii de subiect, care pun în valoare frământările și aspiraţiile omului de creaţie: formarea, locul și rolul acestuia în procesul de dezvoltare al domeniului de activitate profesat. Sunt folosite materiale foto și video din fondurile TVM, Muzeului de Literatură, Muzeului Uniunii Teatrale, Muzeului de Arte Plastice, din arhivele teatrelor și celor de familie.

– *Tezaur*. Cultura este elementul principal, prin care se identifică un popor, reprezentând, totodată, și cartea de vizită a unui neam. Realizatorii emisiunii *Tezaur* și-au propus să pună în lumină vechile tradiţii, păstrate pentru viitoarele generaţii. Noul produs televizat are menirea să le descopere, să le promoveze și să le valorifice. *Moldova-1* are un nou proiect ce pune în valoare aspecte ale culturii noastre tradiţionale. În fiecare duminică, de la 14:45, telespectatorii descoperă nepreţuita zestre a neamului din satele Moldovei. Aici își dau întâlnire meșteri populari, rapsozi, purtători ai unor obiceiuri, creaţii folclorice. Fiecare ediţie a emisiunii *Tezaur* beneficiază de consultanţa unui reprezentant al Comisiei Naţionale de Salvgardare a Patrimoniului Cultural Imaterial.

– *Prin muzică – în Europa*. O emisiune de muzică și pentru muzicieni, care ar putea să se integreze în circuitul valorilor europene, din diverse genuri muzicale. Aici sunt invitate personalităţi din lumea muzicii, originare din R. Moldova, dar care au reușit să se lanseze peste hotarele ei. În cadrul acestei emisiuni sunt invitaţi și reprezentanţi ai corpului diplomatic, acreditat la Chișinău, care au ocazia să se pronunţe referitor la receptivitatea compozitorilor universali din ţările lor de origine. Anumite ambasade invită chiar câte un muzician notoriu din ţara lor, pentru a participa în cadrul emisiunii. Aici se prezintă, în premieră absolută la *Moldova-1*, creaţii din palmaresul componistic naţional și universal, melodii de succes din repertoriul internaţional.

– *O seară în familie*. Un post public de televiziune trebuie să răspundă necesităţilor și doleanţelor tuturor categoriilor de telespectatori. O emisiune de acest gen scoate în evidenţă criteriile de bază pe care se formează și se menţine o familie. Într-un secol grăbit, în care se înregistrează anual mai multe divorţuri decât căsătorii, subiecte precum familia, dragostea, fidelitatea, respectul, copiii, ar trebui puse în prim-plan, pentru educarea unui sentiment sănătos de dragoste faţă de noţiunea „familie".

În cadrul emisiunii *O seară în familie* telespectatorii au posibilitatea să vadă politicieni, oameni de afaceri, personalităţi din domeniile ştiinţei și culturii dintr-o altă perspectivă, mai puţin obișnuită. Prietenii sau rudele protagoniștilor vorbesc detașat despre eroi, iar cuvântul final aparţine psiholo-

gului. Tematica emisiunii este variată: „Rolul familiei în cadrul societăţii", „Relaţiile interpersonale în familie", „Educarea unei generaţii sănătoase", „Familia – baza societăţii" etc. Aici găsim răspunsuri la întrebările care ne frământă mereu: „Ce este primordial: cariera sau familia?", „Trăinicia familiei se măsoară în numărul copiilor?", „Căsătorie sau concubinaj?", „Există secrete de păstrare a căminului familial?", „Căsătorie din interes sau prin contract matrimonial?", „Infidelitatea conjugală se iartă, a greşi e omenește?", „Școala, grădiniţa și impactul asupra familiei" etc.

– *Bună dimineaţa*. Emisiunea *Bună dimineaţa* are un stil informativ-distractiv, care se deosebeşte de celelalte emisiuni prin informaţiile distribuite într-o atmosferă lejeră, degajată, interactivă. Acest concept – infotaiment (informativ-distractiv) – este compus din 3 componente: „Informaţie", „Distracţie", „Invitaţi", unde telespectatorul are posibilitatea să le asimileze simultan, prin prezenţa mai multor prezentatori auxiliari în studio, prin secţionarea emisiunii în 4 blocuri a câte 30 minute, fiecare bloc fiind alcătuit din rubrici diferite, plus invitaţi în studio.

Bună dimineaţa este prezentă pe piaţă de 15 ani. În aceşti ani, emisiunea s-a perfecţionat continuu, şi-a modificat conceptul, pentru a rămâne competitivă pe piaţa mass-media, deoarece un videomagazin este, mai întâi de toate, actualitate, operativitate, divertisment şi mobilitate. Aici se vorbeşte despre mobilitatea reporterilor care pot şi trebuie să realizeze subiecte la zi. Astfel, *Bună dimineaţa* este privită, recepţionată şi apreciată.

Programul include rubrici constante în zile concrete, reieşind din preferinţele telespectatorilor care vizionează *Bună dimineaţa.* Unele rubrici au deja auditoriul său. Informaţiile sunt operative, actuale, veridice, însoţite de imagini video, cu prezentatori de rubrică bine pregătiţi, capabili să se orienteze în evenimentele care se derulează, ei ştiu totul ce ţine de domeniul respectiv, noile tendinţe şi schimbări, le acomodează la limbajul unic care trebuie să fie la „Bună dimineaţa". Prezentatorul rubricii are o ţinută impunătoare care îi oferă credibilitate, atât prin inteligenţă cât şi prin vestimentaţie. Se admit includerile reporterilor de pe teren sau care participă la unele evenimente importante.

În concluzii, menţionăm că, la etapa actuală, sfera informaţională s-a lărgit cu desăvârşire. Astăzi întreg globul pământesc este antrenat în viaţa politică internaţională. Televiziunea a devenit o forţă imensă în lume. Practic, ea pătrunde în fiecare casă. Datorită televiziunii, distanţele s-au redus într-atât, încât evenimentele petrecute în orice colţ al pământului devin cunoscute restului omenirii într-un răstimp scurt.

Astăzi Televiziunea Naţională a devenit mijlocul principal de informare în masă, de expresie a ideilor şi sentimentelor, de creare şi recreare a opiniilor, transformându-se într-un proces pedagogic de instruire şi educaţie. Fiind înzestrată cu o tehnică ultraperfecţionată, Televiziunea Naţională din Moldova a devenit cu adevărat „oglinda societăţii", punându-i pe compatrioţii noştri în situaţia de a trăi evenimentele prezente simultan cu desăvârşirea lor, astfel, devenind instrumentul cel mai potrivit pentru transmiterea şi răspândirea în popor a opiniilor politice, culturale, economice şi de orice tematică sau problematică.

Referinţe bibliografice

1. POPA, E. *Compania Publică „Teleradio-Moldova"*: istorie şi activitate. Chişinău: Grafema Libris, 2004.
2. *Quartely Journal of EBU, Winter,* 2013-2014.
3. *Buiding a Free and Independent Media Journal*. 2015, aug.
4. *Institutul de Politici Publice*: Barometrul opiniei publice. Rezumat de presă. 2014, apr.

Metodologii didactic-educaționale

ВОКАЛЬНАЯ МУЗЫКА ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ КАК ПРЕДМЕТ ИЗУЧЕНИЯ В КЛАССЕ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКОГО МАСТЕРСТВА

MUZICA VOCALĂ DIN EPOCA RENAȘTERII CA OBIECT DE STUDIU ÎN CLASA MĂIESTRIE DE CONCERT

RENAISSANCE'S VOCAL MUSIC AS OBJECT OF STUDY IN THE CLASS OF ACCOMPANIMENT MASTERY

TAMARA SAVELIEVA,
conferenţiar universitar interimar,
Academia de Muzică, Teatru şi Arte Plastice

TATIANA BEREZOVICOVA,
profesor universitar interimar, doctor în studiul artelor,
Academia de Muzică, Teatru şi Arte Plastice

CZU 784.034:37.016

В статье рассматриваются некоторые вопросы изучения вокальной музыки эпохи Возрождения в учебном курсе концертмейстерского мастерства. Авторы уделяют основное внимание двум взаимосвязанным аспектам дидактического процесса: информированности студентов о стиле исполняемой музыки и технологической стороне работы над произведениями. Соединение этих составляющих является необходимым условием создания полноценного художественный образа.

***Ключевые слова**: Возрождение, Джулио Каччини, Якопо Пери, Клаудио Монтеверди, мадригал, ария, лютня, клавикорд, верджинел, клавесин, фортепиано*

În cadrul articolului sunt examinate unele probleme de studiere a muzicii vocale din epoca Renașterii în cursul didactic de măiestrie de concert. În atenția autoarelor se află două aspecte legate reciproc, cum ar fi competența informațională a studenților în domeniul particularităților stilistice ale muzicii interpretate și aspectul tehnologic al studierii operei muzicale. Îmbinarea acestor două componente este o condiție necesară pentru crearea imaginii artistice desăvârșite.

***Cuvinte-cheie**: arie, Claudio Monteverdi, clavecin, clavicord, Giulio Caccini, Jacopo Peri, lăută, madrigal, pian, Renaștere, virginal*

The article examines some problems of studying vocal music from the Renaissance era during the concert mastery course. The authors give special attention to two mutually related aspects of the teaching process, such as the students' informational knowledge of the style of the performed music and the technological aspect of studying the musical work. The combination of these two components is a prerequisite for creating a perfect artistic image.

***Keywords**: aria, Claudio Monteverdi, clavichord, Giulio Caccini, harpsichord, Jacopo Peri, lute, madrigal, piano, Renaissance, virginal*

Музыкальное искусство эпохи Возрождения представляет собой обширный художественный пласт, имеющий непреходящее культурное значение. Его освоение особенно интенсивно происходило в XX веке, для которого было характерно чрезвычайное расширение музыкально-стилевых горизонтов. Устойчивый интерес к музыке Возрождения сохраняется и в наши дни,

проявляясь как в музыковедческом изучении художественного наследия, исполнительстве, композиторском творчестве, так и в музыкальной педагогике.

Музыка эпохи Возрождения изучается студентами-пианистами в классе концертмейстерского мастерства. Необходимость ее включения в учебные программы диктуется характером будущей профессиональной деятельности выпускников, которые чаще всего находят себе применение в качестве концертмейстеров, работающих, в том числе, и с певцами. В данной статье будут рассмотрены некоторые вопросы изучения вокальной музыки Возрождения, которая входит в репертуар академических вокалистов и, соответственно, пианистов в концертмейстерском классе.

Выделим два основных, тесно связанных друг с другом, аспекта данной проблемы: информативный и технологический.

Информативная сторона изучения репертуара предполагает наличие знаний, связанных с историей создания исполняемых сочинений. Приступая к разбору нотного текста, концертмейстер должен не только располагать информацией о жизни и творчестве автора произведения, но и иметь представление об историческом периоде, в который оно было написано, а также об особенностях стилевого направления, к которому оно относится. В случае с музыкой Ренессанса это особенно важно, так как она не изучается в классах по специальности и камерному ансамблю, где студенты могли бы приобрести практические навыки исполнения, помогающие проникнуть в ее стилевую сущность.

Как известно, музыкальное Возрождение, охватывающее период XV–XVI вв. (в Италии его начало определяется XIV веком), делится на раннее, высокое и позднее. Если раннее и высокое Возрождение характеризуется в основном развитием полифонического многоголосия, то в поздний период, смыкающийся с ранним Барокко, все большее значение начинает приобретать сольное пение под аккомпанемент. В Италии эта традиция (*canto accompagnato*, *canto sulla lira*), идущая от средневековых трубадуров, труверов и миннезингеров, развивается в XIV–XV вв. (Луцаско Луцаски, Франческо Рази и др.) и достигает своего расцвета в конце XVI — начале XVII вв. в творчестве таких композиторов переходного периода как Джулио Каччини, Якопо Пери, Клаудио Монтеверди. Практика аккомпанемента солисту, связанная с утверждением в музыке гомофонно-гармонического склада, мажорно-минорной ладовой системы, тонального развития, находит свое дальнейшее выражение сначала в мадригальной комедии, а затем в опере, которая зарождается на стыке Возрождения и Барокко.

Светская музыкальная культура эпохи Ренессанса несет на себе печать философии гуманизма, возрождающей принципы античной эстетики и ставящей человека в центр мира. Вокальная музыка, в которой особое значение приобрело внимание к человеку, его внутренней жизни, как правило, писалась на тексты, раскрывающим любовные переживания героя. Вместе с тем, передаче лирических чувств в этот период не свойственна открытая эмоциональность, характерная для музыки более поздних исторических эпох. Как утверждал великий итальянский композитор и ученый XVI в. Джозеффо Царлино, «музыка — это некоторый закон и правило умеренности», полагая, что «нельзя довольствоваться чувством, хотя у иных оно и прекрасно развито, но нужно стремиться исследовать и познавать все таким образом, чтобы рассудок не расходился с чувством, ни чувство с рассудком» [цит. по: 1]. Анализируя проблему стиля музыки Ренессанса, В. Конен пишет: «Даже итальянский мадригал — высшее достижение светской линии в ренессансном искусстве — несет на себе печать созерцательности» [2, с. 37]. Задача пианиста — с особой деликатностью подойти к трактовке образного строя произведения, не стремясь к бездушному аскетизму, но, в то же время, и не форсируя передачу эмоций.

Репертуар вокалистов включает в себя два типа произведений эпохи Возрождения: миниатюры и оперные арии. Вокальные **миниатюры** — мадригалы, канцоны, арии — обычно отличаются простотой формы и лишены ярких внутренних контрастов, хотя их форма часто состоит из нескольких разделов, которые могут отличаться по темпу, размеру, фактуре изложения (примером могут служить такие пьесы как *O primavera* Л. Луцаски и *Filli mia* Ф. Рази

[3, с. 4–7; 4, с. 3–4]). Фактура партии фортепиано, основанная на последовательности достаточно простых трех-четырехголосных аккордов, часто весьма незатейлива и не требует от исполнителя виртуозных навыков. Тем не менее, пианист сталкивается в таких случаях со специфической задачей: найти ту меру погруженности в материал, которая позволит избежать упрощенности и даст возможность обеспечить слушательский интерес. Подспорьем в этом смысле может стать внимание к деталям нотного текста: линии баса, мелодической фигурации, задержаниям в каденциях и т. д. При этом вокальная партия может значительно отличаться от фортепианной по степени сложности, как это происходит, например, в мадригале Л. Луцаски *O primavera*, содержащем множество колоратурных пассажей. В таких случаях концертмейстер должен особенно позаботиться о ритмической координации партий.

Встречаются произведения, отличающиеся достаточно развитой формой, драматургией и фактурой — к ним относятся, например, мадригалы выдающегося итальянского композитора Клаудио Монтеверди. Так, его мадригал *Con che soavità labbra adorate* [5, с. 11–15] состоит из ряда различных по размеру разделов, на протяжении которых происходит постоянная смена темпа и музыкального материала. Каждый раздел отличается своим характером, своими оттенками лирического чувства — то элегическими, то оживленно-скерцозным. В связи с этим уместно привести слова В. Конен о свободной форме мадригала, которая «всецело зависела от композиторского восприятия избранного им поэтического текста», [6, с. 86]. Изложение фортепианной партии в целом тяготеет к хорально-аккордовому, хотя некоторые фрагменты характеризуются достаточно активным включением полифонических элементов[1]. Частая смена эмоциональных состояний, темпов, фактурных планов и штрихов требует от пианиста внимания и оперативности.

Одна из проблем, которая возникает при исполнении старинных вокальных миниатюр, связана со звукоизвлечением. Пианисту важно осознавать, что фортепиано, на котором в основном играет современный концертмейстер, не было известно композиторам, творившим в эпоху Ренессанса. Вокальная мелодия зачастую аккомпанировалась на струнно-щипковых инструментах — лютне, архилютне, теорбе, китарроне, виуэле, а также на клавишных инструментах, предшественниках фортепиано (таких как клавикорд, верджинел, арпсихорд, мюзелар и др.). Техника исполнения на них отличалась от современной пианистической, что обязательно должно учитываться при выборе способов звукоизвлечения, построении динамического плана, использовании артикуляционных приемов, педализации. Эти инструменты отличались камерностью, интимностью звучания, поэтому при составления динамического плана исполнения пианист должен исходить из общей облегченности звуковоспроизведения. При этом, независимо от того, для какого инструмента — щипкового или клавишного — предназначался аккомпанемент, очевидно, что передача звукоизвлечения на нем требует таких фортепианных штрихов, как пальцевое легато, нон легато или стаккато, исключающих интенсивное связывание звуков между собой. Встречающиеся в нотах лиги нужно воспринимать скорее как фразировочные обозначения, определяющие артикуляционные приемы деления фактуры на смысловые сегменты — в этом смысле типичным примером является пьеса Дж. Каччини *Amarilli, mia bella* [5, с. 3–5].

Очевидно, что в большинстве случаев не идет речь о педали, хотя ей вполне можно воспользоваться в отдельных пьесах для достижения определенных эффектов. Так, при исполнении аккордовых и гаммообразных пассажей, передаваемых из партии одной руки в партию другой, может быть полезной полупедаль: такой фактурный прием связан с техникой игры на лютне, на которой звуки арпеджированных аккордов обладают свойством длиться некоторое время, наслаиваясь друг на друга. Примером может служить песа Дж. Каччини. *Tu ch'ai penne Amore* [7, с. 3–5].

1 В отличие от древнегреческого мифа, «Эвридика» Я. Пери, поставленная по случаю бракосочетания французского короля Генриха IV и принцессы Марии Медичи, заканчивается счастливой развязкой: Орфей и Эвридика возвращаются невредимыми из царства мертвых в мир живых.

Арии из опер позднего Возрождения составляют немногочисленную, но важную часть вокального репертуара. Наибольшей известностью пользуется фрагменты из опер Я. Пери и К. Монтеверди. Первое сохранившееся произведение этого жанра — «Эвридика» (1600) композитора и певца, члена флорентийской камераты Якопо Пери на сюжет мифа об Орфее (либретто поэта Оттавио Ринуччини). Опера демонстрирует главное достижение Пери — использование и развитие речитативной монодии, мелодические обороты которой были подчинены особенностям словесного текста.

В мировой исполнительской практике пользуются популярностью Пролог, Ария Орфея *Funeste piagge* и ряд других фрагментов. В педагогическом репертуаре наиболее востребованной является ария Орфея *Gioite al canto mio*…, которую герой поет в финале оперы, после воскрешения Эвридики. Музыка, в основе которой лежит кантиленная мелодия, носит радостный, гимнический характер. Изложение аккомпанемента отличается достаточной простотой, хотя следует отметить, что в разных изданиях арии встречаются разные фактурные варианты, как элементарный аккордовый [5, с. 9–10], так и более развитые [8, с. 5–6; 9, с. 14–16], с разной степенью подробности артикуляционных и динамических указаний. Вариативность аккомпанемента объясняется условным характером записи гармонии с помощью цифрованного баса (*basso continuo*), расшифровка которого может быть различной, в зависимости от целей и креативности аранжировщика.

Одним из наиболее часто включаемых в педагогический репертуар является *Lamento d'Arianna* («Плач Ариадны») из оперы Клаудио Монтеверди «Ариадна» (текст О. Ринуччини, 1608). Ариадна, оставленная на острове Наксосе ее возлюбленным Тесеем, бросается в море, но ее спасают рыбаки. К ним она обращается с мольбой о смерти, которая избавит ее от душевных мук, вызванных потерей любимого. *Lamento d'Arianna* — единственный уцелевший фрагмент «Ариадны», который, впрочем, по мнению В. Конен, «образует художественную вершину оперы. Он является той кульминацией в драме чувств, которую сам Монтеверди считал обязательным условием любого оперного произведения» [10, с. 220].

В целом *Lamento d'Arianna* представляет собой достаточно протяженное построение, которое содержит несколько разделов и в основном решено в духе типичного для флорентийской оперы речитатива, гибко следующего за поэтическим текстом. Вместе с тем, в конце его помещено небольшое трехчастное ариозо *Lasciatemi morire* (Дайте мне умереть) — наиболее распевный раздел, который чаще всего и исполняется в концертной практике под заголовком «Плач Ариадны». Воплощающий в себе состояние глубочайшего отчаяния, «Плач» считается первым в истории скорбно-лирическим *lamento*, оказавшим огромное влияние на дальнейшее развитие оперного жанра. «Даже в "Орфее", который произвел в целом очень сильное впечатление на современников, не оказалось ни одной мелодии, которая в такой мере была бы избрана слушателями как любимейшая. Благодаря этому она и сохранилась — во многих редакциях и обработках» [8, с. 361].

Как и в других оперных номерах, партия фортепиано в «Плаче Ариадны» воспроизводит оркестр, поэтому исполнительские средства здесь гораздо богаче, чем в миниатюрах, сопровождаемых на лютне или клавикорде. Здесь можно встретить изобилие динамических и артикуляционных ремарок, которые, наряду с развертыванием мелодической линии, призваны подчеркнуть связь музыки и текста и способствовать сквозному музыкальному развитию [7, с. 6–12]. Задача концертмейстера — обеспечить яркость исполнительских красок, не выходя при этом за рамки общей эмоциональной сдержанности, свойственной эпохе Ренессанса.

В заключение выделим то главное, на что нужно обратить при изучении вокальной музыки Возрождения в классе концертмейстерского мастерства.

1. Концертмейстер, стремящийся к верному воссозданию художественного образа исполняемой музыки, должен располагать информацией не только о жизни и творчестве автора произведения, но и об историческом периоде, в который оно было написано, а также об особенностях стилевого направления, к которому оно относится.

2. Задачи, стоящие перед концертмейстером, не в последнюю очередь зависят от времени создания и жанра исполняемой музыки. Так, применяемые им художественно-технические приемы (звукоизвлечение, громкостная динамика, артикуляция, педализация и др.) могут существенно различаться в пьесах, написанных в период высокого Возрождения — и на стыке Ренессанса и барокко, в вокальной миниатюре — и оперной арии. Техника исполнения в определенной мере диктуется тем инструментарием, который использовался в оригинале.

3. Простота фактуры, отличающая фортепианное сопровождение некоторых пьес, не должна вводить пианиста в заблуждение: она ставит перед ним дополнительные технические и коммуникативные задачи, решение которых направлено как на певца, так и на слушателя.

4. Рекомендуемый вокальный репертуар Возрождения не слишком богат, будучи представленным в основном наиболее популярными пьесами итальянских мастеров (Л. Луцаски, Ф. Рази, Я. Пери, Дж. Каччини, К. Монтеверди), входящими в учебные программы вокалистов и опубликованными в нотных изданиях. За пределами находится огромный массив разнонациональной музыки, знакомство с которым может доставить истинное наслаждение любознательному и расположенному к творческому поиску музыканту.

Библиографические ссылки

1. ХАЗАНОВА, Н. *Музыка в понимании мыслителей эпохи Ренессанса* [online]. [цитировано 02.12.2017]. Режим доступа: http://www.opentextnn.ru/music/interpretation/?id=577 ().
2. КОНЕН, В. К вопросу о стиле в музыке Ренессанса. В: КОНЕН, В. В. *Этюды о зарубежной музыке*. Москва: Музыка, 1975.
3. *Вокальная музыка итальянских композиторов XIV–XVIII вв*. Для голоса в сопровождении фортепиано. Москва: Музыка, 1978.
4. *Арии итальянских композиторов XIV–XVIII вв*. Для высокого голоса в сопровождении фортепиано. Москва: Музыка, 1988.
5. *Арии зарубежных композиторов для меццо-сопрано*. Вып. 1. Москва: Музыка, 1984.
6. КОНЕН, В. *Монтеверди*. Москва: Советский композитор, 1971.
7. *Арии композиторов XVI–XVIII веков*. Москва: Музыка, 1971.
8. *Arie italiane antiche: ca 1600–1800*. I. Canto e Piano: transcrizione e selezione di Ida Isori. Wien: Universal Edition Aktiengesellschaft, UE 3630.
9. Singer's Library of Arias: 15 Vocal Masterworks from the Baroque Era. P. 12–16 [online]. [цитировано 17.12.2017]. Режим доступа: https://books.google.md/books?id=Ut1cxmdEOO0C&pg=PA12&lpg=PA12&dq= gioite+ al+canto+mio&source=bl&ots=GePtUwLZS9&sig=Do73Csmo352POakpw6-jMbmhRmQ&hl= ru&sa=X&ved=0ahUKEwii4arn4pDYAhVhJ5oKHZ2LCkE4ChDoA Qg0MAI#v=onepage&q= gioite%20al%20canto%20mio&f=false.
10. ЛИВАНОВА, Т. *История западно-европейской музыки до 1789 года*. Том 1. Москва: Музыка, 1983.

NARAŢIUNE ŞI SIMBOL ÎN GRAFICA DE CARTE DIN RSS MOLDOVENEASCĂ ÎN PERIOADA ANILOR 1953-1960

NARRATIVE AND SYMBOL IN THE MOLDAVAN SSR BOOK GRAPHICS DURING OF THE 1953-1960 PERIOD

VICTORIA ROCACIUC,
conferenţiar cercetător, doctor în studiul artelor,
Institutul Patrimoniului Cultural, Academia de Ştiinţe a Moldovei

CZU 766:002.04:39(498)

Începând cu anii 1950, se va evidenţia mai pronunţat una dintre cele mai esenţiale trăsături care va determina caracterul viitor al artelor sovietice: tendinţa şcolilor naţionale de a sublinia specificul etnic. În acea perioadă, procesele spirituale ale societăţii au coincis cu lărgirea sferelor de cunoaştere. În anii 1950-1960, artiştii plastici din toate domeniile manifestă un interes deosebit faţă de istoria poporului, etnografia, arta şi eposul popular. Creaţia graficienilor este pătrunsă de tendinţa de asimilare a tradiţiilor naţionale, cu încercarea concomitentă de a le conferi un conţinut nou, socialist. Subiectele textelor

literare erau tratate în mod diferit: preluate din eposul național sau din folclor, bazate pe căutările unui tipaj caracteristic generalizat, cu aspecte narative directe sau indirecte, provenite din simbol.

Cuvinte-cheie: *narațiune, simbol, național, grafică, carte, ilustrație, compoziție, manieră, tehnică*

Beginning with the 1950s, there will be stronger highlighted one of the most essential features that will determine the future character of Soviet arts: the tendency of national schools to highlight the ethnic specific features. At that time, the society`s spiritual processes coincided with broadening the spheres of knowledge. In the 1950s-1960s the plastic artists from all the fields showed particular interest in the people`s history, ethnography, art and folk epic. The book illustrators' creation is imbued with the trend of assimilating the national traditions, at the same time, trying to give them a new socialist content. The literary subjects of the texts were treated differently: taken from the national or folk epic, based on the generalized characteristic type searches, with direct or indirect narrative aspects, originated from a symbol.

Keywords: *narrative, symbol, national, graphics, book, illustration, composition, manner, technique*

Arta cărţii moldoveneşti sovietice din anii 1950-1960 se caracterizează prin tendinţa de a desăvârşi unitatea organică a elementelor cărţii. După anul 1953, în arta *graficii de carte* moldoveneşti sovietice, alături de maeştrii deja consacraţi – Leonid Grigorașenco, Ilia Bogdesco și Boris Nesvedov – au început să activeze tinerii pe atunci Igor Vieru, Boris Brânzei, Iacob Averbuh, Ghenadi Zîkov, Vasile Ţehmister, Filimon Hămuraru, Nikolai Makarenko ș.a. [1, p. 514].

La prima vedere, în *grafica de carte* de până la 1953, realismul imaginilor sugera doar idei de utilizare a principiilor narative. Însă, abordarea tipicului, a tipajelor, gesturilor și pozelor tipice, psihologismului portretistic sau a altor forme *compoziţionale* și mijloace de expresie – racursiuri, dinamismul mișcărilor personajelor – puteau sugera trimiteri la *simbolul* etnic sau universal, precum sunt: expresia feţei în stare de nedumerire ori durere sau așa-zisele stări de suspans etc. Unii dintre artiștii plastici reușeau sau, cel puţin, tindeau prin creaţia lor să accentueze și să valorifice acele subiecte din operele literare, în care acţiunea se întrerupe (temporar) într-un punct culminant, ţinând pe spectator sau pe lector într-o stare de tensiune, în aşteptarea deznodământului, provocat de un astfel de moment. Acest procedeu poate fi atribuit, de asemenea, categoriei de convenţional.

Artiștii Boris Nesvedov, Leonid Grigorașenco și Ilia Bogdesco se disting, mai ales, prin valorificarea metodei artistice de lucru cu tipaje și imagini, care sugerează diverse forme ale stărilor de suspans. Or, reflectarea artistică a trăirilor sufletești implică idei ce se alătură celor paradigmatice sau chiar se înscriu printre acestea, datorită legăturilor cu *simbolul*. Dacă, până la anii 1950, în tratarea textelor încă nu întâlnim, practic, elemente de expunere directă a *simbolului*, alegoriei sau metaforei, atunci se poate afirma că anume ilustraţiile cărţilor cu povești, cu un conţinut epic sau istoric, au adus transformările de trecere spre un limbaj plastic convenţional, auster sau decorativ, izvorât din arta populară și *simbolul* etnic. Astfel, apar cazuri când una și aceeași carte să conţină, concomitent, ilustraţii separate de ordin narativ și *simbolic* sau aceste elemente să fie combinate în cadrul uneia și aceleiași *ilustraţii*: când un detaliu sau mai multe din imaginea plastică să sugereze nuanţe de lărgire semantică a conţinutului textual spre unul etern sau trăit de mai mulţi și, prin aceasta, devenit *simbolic*. În astfel de cazuri, tematica istorică sau spiritul unei epoci anumite poate atinge, la fel, conotaţii indirecte de *simbol*.

În acele timpuri sovietice, școlile, recunoscând particularităţile lor *naţionale*, vor începe tot mai mult să se vadă drept parte integrantă artistică a culturii sovietice multilaterale. În anii 1950-1960, artiștii plastici din toate domeniile manifestă un interes deosebit faţă de istoria poporului, arta populară, epos și etnografie. Creaţia graficienilor este pătrunsă de tendinţa de asimilare a tradiţiilor *naţionale*, în combinaţie cu încercarea de a le conferi un conţinut nou, socialist. Temele erau tratate în mod diferit [2, p. 224-225]. În *compoziţii* figurau frecvent landșafturi tipice (creaţia lui Leonid Grigorașenco, Ilia Bogdesco, Filimon Hămuraru), locuri de interes istoric sau legate de viaţa unor personalităţi proeminente (lucrările lui Leonid Grigorașenco pentru cartea lui Nicolae Milescu-Spătaru/Николай Милеску Спафарий *Сибирь и Китай*, Chișinău: *Cartea Moldovenească*, 1960, p. 515).

Drept parte componentă a multor opere de artă se impuneau elementele specifice creaţiei popula-

re [3, p. 6] – decorul și ornamentul popular în creaţia lui Boris Nesvedov din ilustraţiile pentru creaţia lui G. Botezatu și E. Bucov. Aspecte etnice pot fi observate în lucrările lui Ilia Bogdesco, Igor Vieru ș.a. Astfel, *simbolul* etnic se va citi în ilustraţiile de carte semnate de toţi artiștii remarcaţi, iar mijloacele de expresie – forma compoziţională, maniera și tehnica – vor nuanţa esenţa și doza prezenţei acestor elemente în formula lor inedită.

Semnificative sunt *ilustraţiile* (1956, 1959) lui Igor Vieru la operele clasicului literaturii române Ion Luca Caragiale. Cu o impresionantă forţă de expresivitate ele reflectă imagini din creaţia marelui scriitor, descoperă cele mai tipice caractere și ambianţa timpului [4, p. 120]. Executate în tehnica tușului, *ilustraţiile* sunt adresate stilisticii convenţionale proprii *manierii* realiste. Foarte interesant în sensul tratării *naraţiunii* și *simbolului* s-a dezvoltat creaţia lui Igor Vieru. Finalizând opera acestui autor, observăm utilizate, în mod paralel, elementele prin *manieră* tipice picturii de șevalet sau *graficii de carte* (în acuarelă, guașă sau tuș) în tradiţia artei academice și o trecere bruscă, manifestată, însă, în mod simultan, la absolut alt limbaj în utilizarea tehnicii linogravurii pentru *ilustraţiile* la „Soacra cu trei nurori" de Ion Creangă. În 1956, a ieșit de sub tipar *Soacra cu trei nurori*, în varianta apropiată ca limbaj de creaţia lui Leonid Grigorașenco, dar mai cunoaștem și o altă formă de realizare plastică, utilizată în *ilustraţiile* în *tehnica* linogravurii, în care stilul artistului se apropie de cel decorativ, izvorât din arta populară. O altă sarcină se evidenţiază în lucrările lui Igor Vieru pentru cartea „Amintiri din copilărie", pictate în ulei pe carton, în 1955, păstrate acum în colecţiile Muzeului Naţional de Arheologie și Istorie a Moldovei. În același timp, a apărut *Tovarășul Vanea*, de Solomon Șleahu. În acea perioadă de timp, artistul a mai ilustrat: *Ioan Vodă cel Cumplit* (1959), de B.P. Hașdeu; *Drâmba* (1960), de M. Gherman; *Inul și cămașa* (1960), de I. Creangă. Astfel, către anul 1960, Igor Vieru va demonstra măiestria coloristică prin desenele în acuarelă sau guaș, ce ilustrează operele scriitorilor moldoveni (de ex.: *Limba noastră*, de A. Mateevici, 1960). Această măiestrie va fi bazată pe anumite generalizări care apropie arta grafică a lui Igor Vieru de arta pictural-monumentală. Însă, libertatea utilizării trăsăturilor penelului în calitate de umbră-lumină convenţională sau raport cromatic, în sumă cu o cunoaștere desăvârșită a subtilităţilor desenului (în sens de anatomie, racursiu, clarobscur), descoperă esenţa talentului acestui maestru care, în orice formă de limbaj sau expresie plastică, reușea să valorifice imaginea artistică și figura de stil.

Pentru *ilustraţiile* la fabulele lui I. Krîlov, în anul 1953, în rândurile candidaţilor în membri ai UAP a intrat graficianul, ilustratorul și autorul de afișe Iacob Averbuh (1922-1998). Din 1950, artistul a colaborat cu editurile RSS Moldovenești și cu revista „Scânteia Leninistă". În anul 1955, Iacob Averbuh a ilustrat cărţile: *Nicoară Potcoavă,* de M. Sadoveanu; *Grică Pierde-Vară,* de V. Belistov; *Miorița*, de V. Alecsandri; precum și *Poveștile lui moș Trifan.* Principiile scenografice și cele proprii picturii de șevalet se vor atesta în ilustraţiile lui Iacob Averbuh la nuvela *Nicoară Potcoavă* și balada *Miorița.* O parte dintre schiţele de ilustraţii la balada *Miorița* se află în colecţiile Muzeului Literaturii Române *Mihail Kogălniceanu* din Chișinău și reflectă o nuanţă sovietică specifică timpului, mai ales, în realizarea plastică a chipului maicii ciobanului, personajul central al baladei, realizat în ipostaza de îndurerare, rănit sau cu capul bandajat. Deci, toate elementele compoziţiei – veșmântul, nuanţele tonale ale tușului negru aplicat cu pensula, chipul protagonistei, capul plecat – exprimă durerea și drama psihologică, dezvăluie și lărgesc esenţa narativă a conţinutului textual. O formă de unificare a metodei narative cu cea simbolico-alegorică reprezintă ilustraţiile lui Iacob Averbuh la cartea *Grică Pierde-Vară*, de V. Belistov, în care scenele din viaţa colhoznică sovietică (cu tractoare) se intersectează cu cele fabuloase ale albinelor și viespilor, reprezentate muncind sau luptându-se. În *ilustraţia* pentru romanul *Codrii* (1954), de I.C. Ciobanu, Iacob Averbuh recurge la principiile declarative tipice pentru afiș, fapt firesc, dacă analizăm biografia acestui artist.

Dacă e să amintim de grafica de carte a lui Aleksandr Kolosov, trebuie să remarcăm lucrările din anii 1954-1960: *Opere alese* (1954), de A. Mateevici; *Povestiri* (traduse în română, 1954), de A. Cehov; *Antologia poeziei moldovenești* (1954*); Creaţia poetică a lui M. Eminescu* (1954); *Balade și sonete* (1955), de G. Meniuc; *Piese* (1956), de L. Corneanu; *Istoria ieroglifică* (1957), de D. Cantemir; *Antologia dramaturgiei moldovenești* (1957); *Drumuri și gânduri* (1958), de P. Cruceniuc; *Pamflete* (1958),

de Haşdeu; *Creaţia lui P. Cruceniuc, E. Bucov şi G. Meniuc* (1959) etc. În istoria artelor de la noi din acea perioadă, s-au remarcat *ilustraţiile* realizate de Aleksandr Kolosov la „Iarba fiarelor" (1959), de G. Meniuc, exprimând elemente *tehnice,* aproape caligrafice, în cadrul desfăşurării *compoziţiei* figurative. Grafica de carte cu caracter didactic este reprezentată de acest artist prin ilustraţiile la *Abecedarul pentru clasa a II-a a şcolii primare* (Ed.:Ucipedghiz, 1954).

În 1954, Boris Nesvedov a reeditat cartea *Andrieş*, de Emilian Bucov (Ed.: Şcoala Sovietică). Următoarele opere de rezonanţă istorică vor deveni ilustraţiile la romanul *Venea o moară pe Siret* (1955), de M. Sadoveanu, şi ilustraţiile la *Poveşti* (1956, colecţia MNAM), de G. Botezatu. Dacă cele două ediţii ale cărţii *Утренняя роса*, de E. Bucov, pot servi drept prilej de comparaţie a diferitor niveluri calitative ale procesului editorial, o etapă de evoluţie reprezintă ilustraţiile lui Boris Nesvedov la cărţile *Ghici, ciupercă, ce-i?* şi *Păcălici* (1960), de V. Roşca. În cele din urmă, elementul convenţional atinge aspecte decorative de stilizare, accentul de bază trecând spre lucrul în *tehnica* guaşului sau acuarelei. Expresive sunt şi ilustraţiile lui Boris Nesvedov la povestea *Harap Alb* (1959), de Ion Creangă, executate în tuş, o parte dintre care, de asemenea, se păstrează în colecţiile Muzeului Naţional. În sensul iconografic şi iconologic, una dintre ele poate fi comparată cu imaginea din supracoperta cărţii de poveşti a lui Ion Creangă, editată în acelaşi an, cu ilustraţii de Leonid Grigoraşenco.

Aproape în aceeaşi manieră lucrează Leonid Grigoraşenco asupra cărţilor lui Liviu Deleanu, Ihil Şraibman, Andrei Lupan, David Vetrov, Fiodor Ponomari ş.a. – lucrări de la începutul şi mijlocul anilor 1950. Însuşi conţinutul acestor cărţi este apropiat prin subiectele cotidiene ale timpului. Astfel, şi partea grafică este bazată pe aspecte narative, doar elementul etnic al peisajului pastoral ne introduce în atmosfera *naţională* a baladescului. În contrast cu aceste lucrări, poate fi privită cartea *Весёлый перезвон* (1960), de Grigore Vieru [5]. Aici găsim alte forme de exprimare ale naturii. Drept neordinară poate fi tratată imaginea unei ciuperci reprezentate, ca şi în desenele animate sovietice, prin chip uman.

O nuanţă specifică artei din perioada de început a timpului sovietic constă în crearea colectivă a operelor de artă plastică. Drept exemplu de ilustrare colectivă a cărţii, serveşte volumul *Poezii* (1953), de David Vetrov; asupra prezentării artistice au lucrat: L. Grigoraşenco, A. Neforosov, O. Orlova, S. Şilkov, I. Taburţa; coperta – S. Picunov. Aici, desenele în alb-negru sunt combinate cu fundaluri alcătuite din pete locale de albastru, oranj şi ocru deschis. Cartea în sine este un exemplar unic, datorită tehnicii stilistice colective neobişnuite. Drept element convenţional, care unifică structura eterogenă a manierelor grafice din ilustraţii, apare fundalul color plat.

Către sfârşitul anilor 1950, se anunţă o nouă etapă a creaţiei grafice a lui Leonid Grigoraşenco. Desenele în alb-negru schimbă aspectul lor de redare precisă a clarobscurului, devin mai laconice, se reduc, adesea, la o singură linie grafică, umbrele arată mai schematic, ca nişte pete abstracte, servind pentru susţinerea compoziţională. Uneori, aceste desene apar în formă de frontispicii sau viniete, susţinute de imagini ample ale *compoziţiilor* de gen, executate în acuarelă. În plan structural al designului cărţilor în întregime, aceste desene, cu aspect de improvizaţii în combinaţie cu finalitatea celor în acuarelă, creează armonii originale de susţinere reciprocă. Astfel sunt ilustraţiile pentru: *Antologia poveştilor* (1956), *Amintiri din copilărie* (1956), *Făt-Frumos şi Soarele*, de Ion Creangă (1959, în traducere ucraineană); *Povestiri* (1960), de Simion Pasiko. Or, în ambele cazuri, fantasticul poveştilor sau realismul povestirii evidenţiază efectul real al „prezenţei fizice" a spectatorului în cadrul *naraţiunii* textuale, dar şi a diferitor forme de abordare a stărilor de suspans.

Ilustraţiile lui Ilia Bogdesco au servit drept exemplu de realizare cu adevărat iscusită a prezentării artistice a cărţii. Ilustrând balade populare şi opere din literatura clasică moldovenească, Ilia Bogdesco a dat dovadă de o studiere profundă a textului, bazându-se în activitatea sa nu doar pe analiza sursei literare şi a referinţelor critice, ci şi pe cunoaşterea profundă a tradiţiilor *naţionale*. Combinând prezentarea artistică a literaturii cu utilizarea pe larg a caracterelor caligrafice, scrierea de mână sau tipăritul după metoda veche a literelor alfabetului chirilic, Ilia Bogdesco a introdus un procedeu nou, care a stimulat fantezia graficienilor sovietici. Astfel, se bucură de o înaltă apreciere ilustraţiile lui la poemul

Ţiganii (1956), de Aleksandr Puşkin, supracoperta şi ilustraţiile la carte sunt realizate ca proprii artei de șevalet. Metoda de creaţie a lui Ilia Bogdesco se distinge prin trăsături irepetabile, deosebit de reliefate în stilul liniar clasic, remarcat prin artistism şi libertate a improvizării. În anul 1959, Ilia Bogdesco a întreprins prima variantă de ilustrare a romanului *Русский лес* (*Pădurea rusească*), de L. Leonov, în *tehnica* tuşului aplicat cu pensulă, iar în 1960, a realizat a doua ilustrare a aceluiaşi roman, deja în acuarelă. Aceste lucrări au prezentat grafica moldovenească la expoziţia de la Bucureşti (1962).

O rezonanţă deosebită au avut ilustraţiile lui Evgheni Merega la antologia *Poveşti găgăuze*, executate în tuş, în anul 1958, în care autorul revine la principiile stilizării şi tipajele generalizate. Prin manieră şi tehnică de execuţie, aceste *ilustraţii* se refera la continuarea unor realizări marcate de către Ilia Bogdesco, ilustrând povestirea lui V. Alecsandri *Istoria unui galben* (1956). Este cunoscut faptul că, executând operele de grafică de carte, artistul a colaborat cu Leonid Grigoraşenco, Boris Brânzei ş.a.

Documentele de arhivă atestă că, în perioada anilor 1956-1968, Boris Brânzei (1930-1993) a participat la Expoziţia Unională de Carte, cu *ilustraţii* la cărţile: *Clopoţelul*, de Ana Lupan; *Roşcovan*, de Vera Panfil; *Basme şi snoave*, de Grigore Botezatu. În perioada sovietică acest grafician a fost apreciat ca unul înzestrat, care ştia să apropie factura desenului şi ansamblul cromatic de tainele misterioase şi plasticitatea cuvântului scris. Transfigurând cuvântul literar al textului scris în imagini vizuale, artistul reuşea, de regulă, să găsească conotaţii precise.

Zigfrid Polingher a ilustrat cărţile *Хитрая Лиса* (G. Meniuc), *Мышонок, Lauda de sine nu miroase a bine...* (V. Belistov), care pot fi comparate cu ilustraţiile lui Iacob Averbuh pentru cartea *Grică Pierde-Vară (Грикэ Перде-Варэ)*, de V. Belistov, însă, prin plastica lor arată mai precise şi mai convingătoare.

Între anii 1953-1960, Aleksandr Neforosov a ilustrat romanul *Codrii*, de I.C. Ciobanu, povestirea *Lasă vântul să mă bată*, de A. Lupan ş.a. Ilustraţiile pentru creaţia lui I.C. Ciobanu au fost remarcate în sursele documentare ale timpului. Însă, din cele publicate în carte, presupunem, că ele se referă la creaţia acestui artist pentru a doua parte a romanului – se pronunţă o anumită doză de primitiv, ca desen şi abordare compoziţională, sugerând imagini deja considerate tipice pentru epoca sovietică.

În acea perioadă, în cadrul realismului socialist, se va pregăti şi un teren pentru apariţia unor tendinţe, materiale şi *tehnici* noi în arta *graficii de carte*. Drept consecinţă a noilor cerinţe faţă de artele plastice, în arta grafică de la hotarul anilor ’50-’60 ai secolului XX, s-au evidenţiat trăsături ale convenţionalului. Unele dintre ele, tratate, uneori, drept negative, au fost caracteristice stilului auster. Practic, concomitent cu aceste schimbări, se evidenţiază şi trăsăturile decorative, analizate pozitiv de specialiştii în domeniu, datorită apropierii lor de tradiţiile artei populare naţionale. Trăsăturile de stilizare, de natură absolut diferită, se lansează în creaţia lui Nikolai Makarenko, în ilustraţiile la cartea *Aventurile lui Nătăfleaţă* (1958, 1961), de A. Busuioc. În aceste lucrări forma aplatizată a imaginilor, ca şi cum tăiate cu foarfeca, face trimiteri la arta *grafică* poloneză, diversificând, astfel, estetica imaginilor timpului.

În baza celor expuse mai sus, putem constata apariţia mai multor exemple de formare a imaginilor artistice în grafica de carte din RSS Moldovenească în perioada anilor 1953-1960, care demonstrează diversificarea atât a surselor de inspiraţie cât şi a principiilor formal-stilistice – de la realiste până la plate şi geometrizate.

În concluzie, ţinem să propunem o grilă legată de semnificaţia şi sensul „direct” sau „indirect” al *naraţiunii* şi *simbolului* din cadrul operelor din domeniul *graficii de carte* autohtone din perioada anilor 1953-1960. Deci, evidenţiem două categorii: 1) aspecte narative cu sens direct sau indirect; 2) aspecte simbolice de aceeaşi natură. Unificatoare arată, deocamdată, linia formal-stilistică ce indică direcţia spre narativ sau simbolic. Astfel, observăm că forma plastică poate accentua relevarea concretizată sau metaforică a subiectului ilustrat, aceasta fiind direcţionată de gradul de receptare a conţinutului din cadrul naraţiei şi de capacitatea de a-l exprima artistic. Dar, şi în cazurile studierii demersurilor plastice legate de modalităţile de exprimare directă şi indirectă, trebuie să luăm în consideraţie că, totuşi, nu fiecare realizare din ambele categorii poate crea impresii pozitive unui spectator cultivat în domeniu. Măiestria autorului poate rezolva această dilemă în cel mai convingător mod.

Referinţe bibliografice

1. STĂVILĂ, T. *Grafica*. Ediţie enciclopedică. Chişinău: Enciclopedia Moldovei, 2009.
2. ПАВЛОВ, П.А. и др. Ответственный ред. Г.Г.Поспелов. *Очерки истории советского искусства*: Архитектура. Живопись. Скульптура. Графика. Москва: Советский художник, 1980.
3. GOLŢOV, D. *Arta plastică a Moldovei Sovietice*. Chişinău: Timpul, 1987.
4. ЛИВШИЦ, М., ЧЕЗЗА, Л. *Изобразительное искусство Молдавии.* Кишинев: Школа советикэ, 1958.
5. ВИЕРУ, Г. *Весёлый перезвон*. Кишинев: Картя Молдовеняскэ, 1960.

PROBLEMELE IMAGINAŢIEI CREATIVE ŞI METODELE DE DEPĂŞIRE ALE ACESTORA

THE PROBLEMS OF CREATIVE IMAGINATION AND THE METHODS OF THEIR RESOLUTION

DANIELA ROŞCA-CEBAN,
doctorandă,
Universitatea Pedagogică de Stat *Ion Creangă*, Chişinău

OLIMPIADA ARBUZ-SPATARI,
conferenţiar universitar, doctor în pedagogie,
Universitatea Pedagogică de Stat *Ion Creangă*, Chişinău

CZU 37.015.31:[159.954.4:7]

La momentul actual, în instituţiile de învăţământ, problemele activităţii artistice trebuie privite nu din punct de vedere al rezultatelor finale, ci din punct de vedere al stimulării gândirii creatoare a tinerilor cadre didactice. La baza acestei gândiri se află multe procese, care pot avansa în cadrul educaţiei artistico-plastice. Creativitatea este unul dinte cei mai importanţi factori în domeniul artistic şi cel pedagogic, atât pentru tinerele cadre didactice cât şi pentru discipolii lor. Un cadru didactic, cu un miez creativ dezvoltat insuficient, nu va putea capta studenţii şi, eventual, nu va putea stabili o conexiune eficientă în procesul de instruire, fapt care va influenţa, inevitabil, rezultatele educaţionale.

Cuvinte-cheie: *imaginaţie creativă, blocaj al imaginaţiei creative, metodă de stimulare a imaginaţiei creative*

Currently, the artistic activities issues in educational institutions must be considered, not so much in terms of results, but in terms of stimulating the creative thinking of young teachers. There are several processes, at the basis of this thinking, that can advance in the artistic-plastic education. Both the artistic and pedagogical spheres creativity is one of the most important factors for the young teachers as well as for their disciplines. A teacher, who does not have sufficiently developed creative abilities, cannot capture students` attention, and possibly cannot establish an efficient connection in the educational process, which will inevitably influence the educational outcomes.

Keywords: *creative imagination, blockage of creative imagination, method of stimulating creative imagination*

În aria artistico-plastică, sistematizarea învăţământului superior presupune o exigenţă metodologică în formarea profesională a studenţilor – artişti plastici – şi a cadrelor didactice, prin dezvoltarea imaginaţiei creative în aria respectivă.

Apartenenţa cunoaşterii artistice determină specificul multilateral al profilurilor profesionale în domeniul artistic, ea prezintă obiectiv poziţia lor epistemologică şi adaptarea metodologiilor tradiţionale: în aspect general – natura cunoaşterii artistice, iar în aspect particular – gândirea, percepţia şi

imaginaţia creativă, produsele creative tangibile şi spirituale.

Arta reprezintă un izvor nesecat de resurse, care stimulează atât dezvoltarea imaginaţiei cât şi a proceselor psihice. Tangenţa dintre imaginaţia creativă şi cursurile artistico-plastice va deschide noi viziuni în plan metodic. Imaginaţia creativă comportă un specific operaţional, care îi asigură studentului calea de pătrundere concretă în esenţa procesului de creaţie artistică, îi oferă posibilitatea să evolueze de la abstract spre concret, imaginându-şi obiectul în material cu semnificaţie artistică. Predarea principiilor decorativităţii în cadrul orelor de studii ne va permite însuşirea etapizată a schimbărilor, progreselor sau regreselor în procesul dezvoltării imaginaţiei creative – proces foarte important pentru activitatea general-umană şi, în mod deosebit, pentru activitatea artistică a studenţilor.

Astfel, problema cercetării constituie indigenţa procesului creator, combinarea mecanică şi reproducerea intuitivă a experienţei studenţilor – artişti plastici.

Insuficienţa *imaginaţiei creative* în procesul creator.

Geneza conceptului *imaginaţie creativă* în conţinutul psihologic începe în cadrul proceselor imaginative. Deşi interceptarea, analiza şi sinteza experienţei umane se află la baza unei totalităţi de acte fizice, morale şi intelectuale – folosirea metodică a propriilor forţe, participarea laborioasă şi lucidă pentru căpătarea unui rezultat sau produs într-un domeniu anumit – toate acestea nu reprezintă limita activităţii general-umane. Simpla reproducere a experienţelor din trecut în prezent este ineficientă, indiferent de etapa şi condiţiile de dezvoltare ale prezentului. Pentru a eficientiza activitatea umană, posterioritatea împrejurărilor determinate de condiţiile existenţei trebuie să fie anticipată prin intrarea în funcţie a mecanismelor psihice, datorită cărora experienţele trecute şi actuale sunt supuse transformărilor, transfigurărilor şi modificărilor în produs nou. Mecanismul psihic descris mai sus este numit *imaginaţie*.

Imaginaţia este procesul psihic de prelucrare, reconstrucţie, transformare a datelor experienţei în vederea reflectării necunoscutului, viitorului, posibilului sau dezirabilului prin noi imagini sau proiecte [1, p. 629].

Totalitatea elementelor care fac parte din sistemul psihic uman stau la baza procesului inovaţional prin imaginaţiile, aspiraţiile, dezideratele, experienţele umane şi reprezintă, în fond, personalitatea în toate aspectele sale. Imaginaţia se află în interacţiune permanentă cu totalitatea funcţiilor şi proceselor psihice, dintre care cele mai importante sunt: gândirea, memoria şi limbajul.

În taxonomia generală a proceselor psihice, locul imaginaţiei în procesul creator a constituit obiect de dispută controversată între psihologi. În timp ce unii (de exemplu, Ribot, Lipps, Dumas, Popescu - Neveanu) recunosc şi subliniază individualitatea specifică şi ireductibilitatea ei la alte entităţi psihice, alţii (în deosebi, autorii de orientare behavioristă şi, mai recent, cei de orientare cognitivistă) contestă delimitarea ei ca proces distinct [2, p. 517].

Pentru a realiza o explicaţie corespunzătoare a imaginaţiei, este necesară analiza ei ca modalitate deosebită a proceselor psihice cognitive, juxtapuse percepţiei, gândirii, memoriei.

Din perspectiva proceselor active, relativ intenţionate, imaginaţia este un *proces de generare*, de producere şi de tratare a imaginilor în diferite aspecte. Modalitatea de realizare şi produsul imaginaţiei determină identificarea şi separarea ei de restul proceselor psihice.

În activitatea cotidiană, termenul *imaginaţie* este utilizat, cel puţin, sub trei aspecte, evidenţiate de M. Golu în modul următor:

– se spune despre un individ că posedă imaginaţie, dacă el a reuşit să rezolve o oarecare problemă concretă, într-o manieră originală, diferită de a celorlalţi (*imaginaţie practică*);

– în domeniul comunicării verbale, termenul *imaginaţie* se foloseşte pentru a califica originalitatea mijloacelor la care cineva recurge pentru a determina la nivelul interlocutorului sau auditoriului efectul dorit/aşteptat (*imaginaţie lingvistică sau verbală*);

– în fine, în sens tradiţional, imaginaţia reprezintă „capacitatea de a combina imagini în tablouri sau succesiuni care imită faptele naturii, dar care nu constituie nimic real sau existent [2, p. 517].

Termenul *imaginaţie creativă* este întâlnit în diverse surse, cele mai relevante fiind: P. Popescu-Neveanu (1978); P. Popescu-Neveanu (2013); D. Patrașcu (2002); А. Маклаков (2008); Р. Немов (2003); А. Петровский (1976); С. Рубинштейн (2002); Н. Ефимова (2013); Н. Дмитриева (2007).

În concepţia lui Kant, *imaginaţia productivă* presupune crearea de opere de artă, pentru a explica, în general, intuiţia intelectuală a omului de ştiinţă în descoperirea de noi ipoteze [3].

Termenul *imaginaţie productivă* (*imaginaţie creatoare*) îl mai întâlnim la autorii: О. Первушина (1996); M. Maher (1915); G. Taylor, H. Ricoeur (2006); L. Sartre, H. Ricoeur (2014); E. Furlong (2002); D. Heath; A. Dennis, D. Ventura (2015).

Urmând direcţia imaginaţiei productive, la autorul Ю. Щербатых găsim tratarea acestui termen ca fiind sinonimă cu *imaginaţia creativă* ce presupune crearea de noi idei, fără implicarea unui model concret, atunci când realitatea este transformată creativ într-un mod nou, și nu doar copiat sau recreat mecanic [4, p. 79-81].

Astfel, făcând o sinteză a materialului investigat, putem concluziona că, pe parcursul evoluţiei sale, termenul *imaginaţie creativă* avea următoarele forme: *fantezie; creativitate, imaginaţie creatoare, imaginaţie productivă.* Având abateri nesemnificative în tratare, aceste noţiuni își păstrează conţinutul constructiv și funcţional în toate aspectele.

În activitatea profesională, problemele care demonstrează nivelul scăzut de dezvoltare al imaginaţiei creative sunt rezultatul predilect al tulburărilor imaginaţiei.

Imaginaţia este susţinută de gândire, al cărei element esenţial este. Tulburările imaginaţiei sunt în strânsă legătură cu dezvoltarea gândirii și, respectiv, cu tulburările de gândire.

Scăderea nivelului imaginaţiei apare în cazurile:

– dezvoltării cognitive insuficiente (oligofrenie);

– deteriorării cognitive (demenţă);

– perturbării și diminuării temporare a imaginaţiei (confuzie);

– inhibiţiei (inhibiţia trebuie diferenţiată de negativism, mutacism, reticenţă).

Imaginaţia diminuă tranzitoriu în inhibiţia din stările depresive, nevroze obsesionale, psihastenii. În această ordine de idei, revenim la problema dezvoltării imaginaţiei creative a studenţilor, o problemă relevantă, prin faptul că acest proces mental este o componentă integrantă a oricărei forme de activitate creativă, inclusiv a procesului de predare.

Punctul forte al gândirii originale, creative este abilitatea de a privi diferit sau într-o nouă modalitate lucrurile. Sub semnificaţia unei gândiri independente se află iniţiativa și anume - capacitatea de a face primul pas în rezolvarea problemelor într-un mod inedit.

La rândul său, această abilitate depinde de imaginaţie, de capacitatea de a forma conștient ceva nou, diferit de cele întâlnite anterior în realitate. Imaginaţia creativă a studentului creează un fel de bază pentru dezvoltarea abilităţi de cercetare, iniţiativă și activitate de observare.

Nivelul dezvoltat al imaginaţiei presupune ca studentul să gândească neconvenţional și să fie gata pentru căutarea abordărilor originale, pentru analiza situaţiilor educaţionale și pentru soluţionarea problemelor pedagogice. Imaginaţia dezvoltată permite combaterea eficientă a așa-numitei inerţii psihologice, adică a gândirii șablonate (concentrarea provizorie a gândirii). În acest caz, după cum arată practica, este efectivă bazarea pe astfel de forme de activităţi, ca training-uri și seminare pentru dezvoltarea imaginaţiei creative [5, p. 2].

Formele sau, mai curând, procedeele care facilitează dezvoltarea imaginaţiei creative (în alte surse putem găsi aceste procedee referite la creativitate) sunt:

– *Analogia:* pornește de la ceva cunoscut și interpretează o situaţie nouă prin raportarea la modelul asimilat. Psihologia cognitivă atribuie un rol important analogiei în rezolvarea de probleme. Aceste cercetări au fost iniţiate de către psihologul american de origine germana K. Duncker, prin celebrele probleme ale radiaţiei și ale comandantului. Prin analogie, subiectul realizează un transfer al unei situaţii vechi, cunoscute, într-o situaţie nouă, în vederea explicării celei noi.

– *Asocierea:* se raportează la principiile asociaţiei, mai ales, la asocierea prin contiguitate spaţio-temporală. Psihologul american A. Osborn, în studiile sale dedicate creativităţii, acordă un rol important asocierii sistematice ca procedeu de imaginaţie voluntară. Subiectul este forţat la astfel de asocieri cu ajutorul unor întrebări privitor la structurile asociative posibile, pornind de la contiguitatea spaţio-temporală, de la asemănări sau contraste. Spre exemplu, un procedeu de investigare al creativităţii îl constituie înlănţuirea asociativă referitor la utilizări cât mai variate ale unor obiecte banale. Mai mult decât atât, Osborn antrenează subiectul în operaţii de modelare mentala, virtuală a relaţiilor spaţiale şi simbolice.

– *Adaptarea:* procedeu prin care mijloacele și modalităţile de imaginaţie utilizate într-un context sunt adaptate şi utilizate ulterior într-un alt context. Este folosit frecvent în creaţia literară sau în adaptările regizorale ale unor piese de teatru clasice.

– *Modificarea:* procedeu mai complex, ce implică transformări care vizează aspecte, laturi ale obiectelor. Se ajunge la noi forme, la noi configuraţii, la un nou aspect, pornind de la ceva cunoscut. Modificarea şi restructurarea sunt, pentru producţia modernă de bunuri de consum, mijloace des utilizate, în vederea sporirii atractivităţii și a creșterii vânzărilor. Un calculator, a cărui unitate centrală este dotată cu carcasă transparentă și cu iluminare internă, apare mai atractiv pentru unii cumpărători decât un calculator banal, cu carcasă opacă.

– *Substituirea:* procedeu de înlocuire a unor elemente cu altele, în vederea producerii produselor noi, mai performante. Avioanele modeme de pasageri apelează la substituirea metalului cu substanţe polimerizate, care au o duritate apropiată de cea a diamantului, rezistenţă la suprasolicitări și sunt mai ușoare de zeci de ori decât metalul.

– *Amplificarea* (hiperbolizarea): procedeu utilizat frecvent în literatură, cu scopul de a mări impactul asupra cititorului.

– *Diviziunea și rearanjarea*: procedeu similar analizei și sintezei. Obiectul sau rezultatul artistic al unei creaţii este separat, compus în părţi componente, se încearcă rearanjarea, reordonarea în așa fel, încât rezultatul final să poată fi verificat, validat și aplicat [6, p. 344-345].

Este deosebit de important ca profesorii să-și dezvolte abilitatea de a „da frâu liber" imaginaţiei.

Nu întâmplător, S. Rubinstein a argumentat, că „autodezvoltarea imaginaţiei creative se datorează, într-o oarecare măsură, tehnologiei, iar absenţa sau imperfecţiunea acesteia, caracterul inadecvat al sarcinilor creative pot inhiba imaginaţia creatorului [7, p. 206].

O altă metodă eficientă în dezvoltarea imaginaţiei creative este așa-numitul „joc creativ" (scenariu, rol intelectual etc.).

Printre jocurile creative există un număr mare de jocuri binecunoscute de mult de timp, cum ar fi: „Burime", „Ghicitul de cuvinte" etc.

Oamenii de ştiinţă au propus, de asemenea, diverse sarcini creative pentru dezvoltarea imaginaţiei: „Crearea unei imagini (obiect, fenomen)", „Al treilea e de prisos", „Crearea unei propuneri din trei cuvinte" etc. [5, p. 6].

Concluzii: Analizând procesele imaginative, deducem că orice cercetare poartă, în mod inevitabil, amprenta relaţiei personale a autorului cu fenomenul (domeniul) studiat. Și, dacă acest lucru se face prezent în lumea ştiinţelor exacte, cu atât mai mult el nu poate lipsi în domeniul ştiinţelor umanitare, fapt ce nu poate fi evitat în cazul cercetării fenomenului artistic. Problemele imaginaţiei creative pot fi soluţionate printr-un şir de metode şi procedee specifice. Acest proces este important pentru dezvoltarea imaginaţiei creative în cadrul cursurilor artistico-plastice.

Referinţe bibliografice

1. POPESCU-NEVEANU, P. *Tratat de psihologie generală*. Bucureşti: Editura. Trei, 2013.
2. GOLU, M. *Fundamentele psihologiei*. Bucureşti: Editura Fundaţiei România de Mâine, 2007.
3. NESHER, D. The role of productive imagination. In: *Creating art works and discovering scientific hypotheses.* Creative Commons General Public License [online], 2013 [accesat 1 .04. 2016]. Disponibil: http:// wab. uib. no/agora/ tools/ alws/collection-10-issue-1-article-62.annotate.

4. ЩЕРБАТЫХ, Ю. *Общая психология*. Москва: Изд-во: Московского гуманитарно-экономического института, 2008.
5. МАЛХАСЯН, М. Развитие творческого воображения педагога дополнительного художественного образования: значение, методики, уровни.[online]. В: *Институт художественного образования и культурологии Российской академии образования* [site]. [accesat 16,12.2017]. Disponibil: http://www.art-education.ru/electronic-journal/razvitie-tvorcheskogo-voobrazheniya-pedagoga-dopolnitelnogo-hudozhestvennogo.
6. ANIŢEI, M. *Fundamentele psihologiei*. Bucureşti: Editura. Universitară, 2010.
7. РУБИНШТЕЙН, С. *Основы общей психологии*. Москва: Изд-во Питер, 2002.

CONSTANTIN STERE ȘI O TRAIECTORIE LITERARĂ IREPETABILĂ DE LA POVESTIREA *SCRIPCA* LA ROMANUL ÎN OPT VOLUME *ÎN PREAJMA REVOLUŢIEI*

CONSTANTIN STERE AND A UNIQUE LITERARY PATH FROM THE STORY *THE VIOLIN* TO THE NOVEL IN EIGHT VOLUMES *ON THE REVOLUTION EVE*

IURIE COLESNIC,
conferenţiar universitar interimar,
Academia de Muzică, Teatru şi Arte Plastice

CZU 821.135.1-94.09

Debutând în literatură timid, cu „nuveleta" „Scripca", semnată St. Bârzu, în „Evenimentul Literar" (1893, nr. 2, din 27 decembrie), Constantin Stere nu se anunţa ca prozator de marcă. Dar excluderea lui din câmpul luptelor politice a făcut ca el să se decidă să-şi scrie memoriile. Amintirile, însă, erau prea personale şi nu permiteau o expunere aprofundată a unor nuanţe politice, istorice, identitare, sociale ş.a. Tot el mărturisea că, în opinia lui, memoriile trebuie publicate mult după dispariţia autorului ca să nu supere contemporanii vizaţi. Temperamentul, setea de răzbunare l-au împins spre genul romanesc şi, astfel, în literatura română, a apărut romanul-fluviu „În preajma revoluţiei".
Cuvinte-cheie: *Constantin Stere, roman, memorii, ficţiune, personaj, politică, succes*

Starting his literary career diffidently with the „nouvelette" „The Violin", signed by St. Bârzu, in the „Literary Event" (1893, no. 2, of 27 December), Constantin Stere did not announce himself a prose writer of note. But his exclusion from the field of political struggles made him decide to write his memoirs. However, his memories were too personal and did not allow him to give a profound exposition of political, historical, identic and social nuances. He also confessed that, in his opinion, memoirs should be published long after the author`s demise so as not to anger the contemporaries referred to. The temper, vindictiveness made him turn to the Romanian genre, and thus, in the Romanian literature appeared the novel-stream „On the Revolution Eve".
Keywords: *Constantin Stere, novel, memoirs, fiction, character, politics, success*

Venirea lui Constantin Stere în literatură a fost anunţată de publicarea, în săptămânalul „Evenimentul Literar", publicaţie ieşeană a unor socialişti inspiraţi şi ghidaţi chiar de el, în numărul din 27 decembrie 1893, a povestioarei „Scripca", pe care a semnat-o cu pseudonimul St. Bârzu.

În numerele 5-6 din 1912 ale revistei *Viaţa Românească,* Constantin Stere publică povestirea *În voia valurilor* şi, de această dată, sub pseudonimul C. Nistrul. În lunile mai-iunie 1916, publică această povestire în volum, iar în lunile aprilie-mai 1930, o republică în foiletoane, în ziarul *Adevărul.* Era momentul culminat al crizei politice, când el se decidea să scrie memoriile sau să scrie un roman.

Tot în lunile mai-iunie 1916, publică lucrarea *Patru zile în Ardeal. Impresii fugitive,* care abundă în elemente memorialistice şi literare. Dar afirmarea lui C. Stere ca mare prozator o datorăm politicii.

Plecarea lui forţată din Partidul Naţional Ţărănesc l-a făcut să se concentreze pentru a găsi o răzbunare nu politică, ci pe un teren cu totul neaşteptat pentru politicieni – literatura.

La începuturi, Constantin Stere s-a remarcat ca publicist. Era o reminiscenţă a culturii lui politice, o reminiscenţă a culturii ruse, care îl fascinase prin publiciştii săi de marcă: N. Cernîşevski. N. Mihailovski, F. Dostoievski, mai târziu Vl. Soloviov ş.a.

Polemica politică, însă, ridicată la temperatura maximă, totuşi, n-a fost suficientă pentru a-l captiva definitiv.

De la articolul doctrinar, scris pe înţelesul tuturor, el ajunge la recenzia literară de consemnare. Şi aici urmează al doilea pas făcut cu mai multă responsabilitate şi cu cutezanţa abordării unor genuri mai complicate, mai dificile ca materie literară – pamfletul, iar de la pamflet – la eseu, dincolo de eseu calea era deja deschisă, liberă pentru proza autentică, limanul râvnit de toţi literaţii.

De ce, totuşi, Stere a rămas ca o enigmă pentru oamenii politici şi la fel de enigmatic pentru criticii şi istoricii literari?

În opera lui politică parcă ar rămâne ceva nespus, nerostit, neaccentuat. Parcă mai este un acord care mai are a răsuna, există o aşteptare, o ivire a minunii. Aceeaşi senzaţie o au literaţii care încearcă să descopere mobilul acestei erupţii vulcanice în literatura română, care se cheamă romanul-fluviu în opt volume *În preajma revoluţiei*. Primele două volume – *Prolog. Smaragda Theodorovna* şi *Copilăria şi adolescenţa lui Vanea Răutu* – apar în librării, în luna februarie a anului 1932.

Tot în acelaşi an, în luna octombrie, apărea volumul III – *Lutul,* iar în februarie 1933 iese de sub tipar volumul IV – *Hotarul* (redactat de G. Topârceanu). În luna octombrie tipăreşte volumul V – *Nostalgii* (redactat şi stilizat tot de G. Topârceanu). În primăvara anului 1935 apare volumul VI – *Ciubăreştii*, iar în toamna aceluiaşi an tipăreşte volumul VII – *În ajun*. În anul următor, în luna martie 1936, apare volumul VIII – *Uraganul* (stenografiat de A. Byik şi redactat de M. Sevastos, redactor de la revista *Viaţa Românească*).

Romanul a rămas neterminat, de vină fiind decesul autorului...

Cred că politicianul Stere, mai bine-zis conturul lui politic definitiv, trebuie să-l căutăm şi să-l descoperim în opera lui literară. Respectiv, germenii literaturii lui sunt răsădiţi în preocupările sale politice.

Odată ce politicienii au studiat doar opera politică, lăsând în afară interesele operei literare, ei n-au reuşit să sintetizeze adevăratul portret politic al lui Constantin Stere, ei numai l-au conturat şi l-au argumentat. Nuanţarea lipseşte, este ca un portret negru-alb, pe când Stere prezintă o erupţie de nuanţe.

Respectiv, acelaşi lucru s-a întâmplat cu criticii şi istoricii literari, care au căutat să-l descopere pe Stere numai în opera lui literară, fără să aibă curajul a privi în ansamblu personalitatea lui. Nu mă refer la studiile în care se trece în revistă activitatea lui politică, ci la faptul că, în momentul când a intuit limita evoluţiei politice, când dincolo de această limită se contura clar eşecul politic, el a făcut joncţiunea fantastică cu literatura. Şi, în momentul când se părea că omul politic Stere e mort, de fapt, în scena opiniei publice se urca un scriitor de primă mărime, care îl umbreşte pe omul politic.

În concluzie, Constantin Stere trebuie privit ca o personalitate integră. Orice încercare de a-l fragmenta va duce, inevitabil, la concluzii neobiective.

Este un paradox că, în literatura interbelică, aproape concomitent, au apărut doi mari romancieri: Liviu Rebreanu din Ardeal şi Constantin Stere din Basarabia. Două provincii alipite, revenite la matcă, au adus cu ele specificul românesc şi problemele cu care s-au confruntat pe parcursul asupririi străine. Era o tematică cu totul nouă pentru literatura română. Unul descria relaţiile din Imperiul Habsburgic, celălalt se ocupa de viaţa basarabenilor din Imperiul ţarist. Procesul îndelung de acumulare a conştiinţei naţionale, până la urmă, s-a afirmat prin conştientizarea propriei valori – unirea Basarabiei, unirea Ardealului, au fost nişte procese izvorâte din conştiinţa poporului.

Vanea Răutu trebuia să vină în literatură, era chipul basarabeanului care primul trecuse Prutul şi

se integrase în sistemul politic românesc. Era o experienţă unică în viaţa acestui personaj. Şi tot ea era o lecţie pentru istoria formării României Mari.

În literatura basarabeană romanul lui Stere a cunoscut câteva precedente. Mă refer, în primul rând, la prozele lui D.C. Moruzi, adică romanele sociale *Pribegi în ţara răpită* (Iaşi, 1912) şi *Înstrăinaţii* (1910). O altă experienţă interesantă o reprezintă romanul *Milioanele* (1903) de Pavel Cruşevan. Concomitent, remarcăm faptul că, după romanul lui Stere *În preajma revoluţiei,* a apărut un roman foarte apropiat ca tehnică literară – *Ultimul om de prisos* (1957, manuscris în limba rusă) de Gheorghe Bezviconi, ceea ce demonstrează că, în literatura de peste Prut, el s-a manifestat ca un fenomen firesc, făcând parte integră din mediul în care a răsărit.

În *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia* (Chişinău, 1997), criticul Mihai Cimpoi face o observaţie principială, de la care trebuie să pornim atunci când analizăm romanul-fluviu *În preajma revoluţiei*. Este punctul de pornire pentru a descifra şi personalitatea autorului:

„Sunt trei romancieri în romancierul Stere: unul – al condiţiei umane propriu-zise, cel de-al doilea – al condiţiei subumane (al lumii penitenciarelor şi satelor siberiene) şi cel de-al treilea – al condiţiei supraumane (al firilor morale superioare). Arta românească steristă excelează atât în toate aceste trei sfere cât şi în relaţiile dintre ele, în aşezarea lor în contratema ce dă naştere contrapunctului simfonic".

Autorul a explicat simplu geneza apariţiei romanului său:

„– Ce v-a îndemnat să scrieţi *În preajma revoluţiei*?

– Bătrâneţea. Tinerii trăiesc cu nădejdea, bătrânii cu amintirile…" [1, p. 634].

Însă, firea lui complexă nu-i permite să ne dea o relaţie direct proporţională cu o relatare care parcă se impune de la sine. În alt interviu el parcă s-ar contrazice.

„– Memoriile mele… Nu le pot face. Eu n-am jucat în viaţa publică un rol aşa de însemnat, încât să merit a întreţine publicul cu persoana mea. Apoi, mai cred, că nişte memorii cinstite nu pot fi decât acelea care se publică în cincizeci de ani de la moartea scriitorului şi de la epoca la care ele se referă. Altfel, memoriile devin nişte instrumente de jignire sau de linguşire, nişte necuviinţe pe care eu nu le pot comite. Chiar Jean-Jacques Rousseau, care spunea despre *Confesiunile* sale că sunt o carte cu care se va duce „înaintea lui Dumnezeu", nu s-a putut sustrage de la unele aprecieri defavorabile…

„…Aşa că, memorii eu nu voi scrie…" [1, p. 632].

Dar, pe de altă parte, dacă ne gândim bine, acceptăm ideea că o asemenea experienţă unică de viaţă nu se putea pierde fără urmă în neant. Ea venea în contradicţie chiar cu principiul său împrumutat, ca postulat, de la Kant: *Nici o picătură de energie morală nu se pierde în univers.*

Atunci, evident că C. Stere nu putea să nu-şi scrie memoriile, în el sălăşluia duhul mărturisirii, dar spiritul lui opozant nu putea proceda direct, rectiliniu şi formula de roman a fost salvatoare.

A merge în pas cu timpul ori poate chiar înaintea lui – acesta era crezul lui. Memoriile publicate peste 20-50 de ani ar fi produs o explozie fără participarea memorialistului, el, însă, era curios să cunoască rezultatele, să verifice efectul imediat al celor scrise.

Aşa a apărut romanul *În preajma revoluţiei*.

Ion Codreanu este unul dintre martorii care confirmă caracterul autobiografic al romanului:

„Sunt şi eu descris de către Stere în unul din cele opt volume masive, care compun romanul neterminat sub titlul *În preajma revoluţiei*.

Eu figurez sub numele de Ioniţă Cornea. Când l-am văzut pe Stere ultima oară, bolnav greu, la sanatoriul „Regina Maria" din Bucureşti, mi-a spus cu o voce slabă: „Moş Ioane, tocmai când trebuie să te descriu mai bine pe Dumneata şi viaţa Dumitale, în volumul al nouălea, iată că autorul moare şi nu poate să-şi termine lucrarea". I-am răspuns: „Constantin Egorovici, tu nu vei muri şi nici nu trebuie să mori", amintindu-i de o nuvelă a lui Anton Cehov, care avea drept subiect îmbolnăvirea unui scriitor care nu-şi poate termina opera începută şi, de pe patul suferinţei, s-a rugat lui Dumnezeu să-l facă sănătos, ca să-şi termine lucrarea. Dădeam a înţelege, prin aceasta, că se va face şi dânsul sănătos. A dat, însă, din cap, având aerul să spună că-şi cunoaşte boala şi ştie că nu are leac" [2].

„– Și, totuși, Răutu nu sunt eu! – afirma categoric C. Stere. – N-am avut roman cu Ilenuţa, nici soţia mea n-a murit.

Vanea Răutu era un revoluţionar rus. La întoarcere din exil în Basarabia, el găsește decăderea gospodăriei moșierești și înlocuirea elementului dinainte cu elementul venetic, arendaș-armean…

El trece în România și parcă cade pe o nouă planetă: totul e altfel…

Va urma răscoala ţăranilor în România, suprimarea ei…, războiul mondial. După război, Răutu moare, împușcat de patrioţii români.

Dictez într-o lună un volum de roman. Dacă voi trăi, în trei-patru luni îl voi termina.

– Rolul în războiul mondial era mult mai complicat…

– Eu sunt român; tatăl meu nici nu vorbea rusește. Răutu, însă, era revoluţionar rus, lupta împotriva imperialismului rusesc și nici într-un caz nu vroia să meargă alături de Rusia ţaristă, văzând în distrugerea ei victoria idealului său. Deși educat în Rusia, era cetăţeanul lumii!” [3].

L. Leoneanu, unul dintre stenografii care au participat la înregistrarea textului romanului, dictat de către autor, care avea senzaţia că se află la catedră, consemna într-un interviu:

„… D. Stere mi-a dictat *Preludiile.*

…Plimbându-se prin casă, la început nervos, sub năvala ideilor, vedeam cum faţa i se înseninează cu încetul, accentuând din ce în ce în expresie inspiraţia. Prima frază pornea mai greu, celelalte urmau apoi ca un cântec prins în siguranţa glasului unui artist…” [1, p. 622].

Gheorghe Bezviconi scria în articolul *Vanea Răutu la Liceul Regional*: „Acum 70 de ani Vanea Răutu sosește la Chișinău. Totuși, autorul, născut abia în 1865, povestește întâmplările de mai târziu, când el însuși devine elev al Liceului Regional.

Educaţia sa, ca și a majorităţii copiilor de boiernași de pe vremuri, se începe la pensionul pastorului R. Phaltin, la care Răutu face cunoștinţă cu viitorii săi profesori liceali: Ivan Feodorovici Kemritz (l. franceză), Adolf Fridrihovici Wintzgerode (l. germană) și Ivan Semeonovici Liviţki (la dl Stere zis: Malcenco), cunoscut poet ucrainean, profesor de limba rusă.

La Liceul Regional („B.P. Hasdeu”) dl Stere studiază, împreună cu regretatul Gh. Const. Grossu (Saşa Lungu), venerabil notar, decedat în 1932, și pe a cărui soră autorul o ia de soţie.

Petrea Stan este Petre Stanevici, fratele magistratului F.M. Stanevici. Stan, suferind de oftică, moare în 1886. Coleg cu ei mai era venerabilul Andrei Hrist. Gheorghiu, decanul baroului din Chișinău.

Director al liceului, între anii 1881-1904, era Vasile Lvovici Soloviev, care figurează sub numele de Orlov. Tipurile profesorilor negativi: Șimanski (l. rusă) – Alexandru Nikiforovici Șimanovski, mai apoi vicedirector al băncii orașului din Chișinău; Scaenitz (l. latină) și Slovic (l. greacă) – ar trebui să fie slavii din Austria, Lavrentie Mateevici Lescovetz, licenţiat la Viena, și Frantz Iacovlevici Rebetz, supus austriac. Însă, după afirmaţia autorului, prototipul lui Slovic era profesorul Laşcu… [4].

Pornit de pe tărâmul memorialisticii, trecut treptat pe tărâmul ficţiunii, rătăcind adesea prin lumea satiricului și a șarjei, acest roman, totuși, ne aduce în faţă o impresionantă galerie de personalităţi reale care au existat aievea. Descifrarea personajelor și găsirea corespondenţilor reali a fost preocuparea cititorilor chiar din momentul apariţiei primului foileton din roman și continuă și astăzi.

De la apariţia romanului în foiletoane, în 1931, și până în zilele noastre continuă discuţia despre gradul de ficţiune și de memorialistică care se conţine în roman și cine prevalează.

Pe măsură ce avansăm în timp și în cercetarea acestei probleme, devine tot mai evident că avem în faţă un roman autobiografic, cu toate încercările autorului de a simula și a ne crea senzaţia unui roman de ficţiune. Cazul cu fratele Victor care , în roman moare fiind elev la liceu, pe când, în realitate, el a decedat pe când era student la Academia Agricolă, tot înecându-se [5, vol. 1-2, p. 255].

Sau să luăm cazul cu Artamon Danilov care, după toate aparenţele, se presupune că ar fi vorba despre V.I. Lenin, cu care Vanea Răutu se întâlnește la Minusinsk și are o discuţie:

„Partidul, – afirma Artamonov, – nu e un pension de domnișoare. Revoluţia, prin forţa lucrurilor, înseamnă un masacru. Într-o ţară ca Rusia – presupune nimicirea de milioane. Un inventator al

unei bombe, care să poată fi ţinută în buzunarul vestei şi care, totuşi, să aibă puterea de a distruge o armată, ar face mai mult pentru revoluţie decât un milion de idealişti nebuloşi. Cu parfum de trandafir nu reuşeşte o revoluţie. Unui adevărat revoluţionar puţin i-ar părea, dacă ar pieri şi nouăzeci la sută din poporul rus, numai ca restul să trăiască până la revoluţia mondială. Atunci repede s-ar repopula Rusia" [5, vol. V, p. 378].

Da, V.I. Lenin a fost exilat la Minusinsk, la 1895, când C. Stere nu mai era acolo, dar pe prozatorul basarabean îl interesa de aproape mersul şi rezultatele revoluţiei din Rusia şi el creează un melanj din două concepţii asupra revoluţiei din Rusia, una a lui V. Lenin şi alta a lui L. Troţki, bazată pe revoluţia mondială.

La momentul când scria romanul, C. Stere era la curent cu milioanele de victime pe care le-a generat revoluţia din Rusia şi el căuta un argument al acestor atrocităţi în teoria mişcării poporaniste şi nu-l găsea. În faţa lui stătea un revoluţionar de un alt tip, de tip nou, produs firesc al experienţei anterioare aduse la limita de jos, când nu viaţa unui om nu costa nimic, ci viaţa a milioane nu valora nimic, când pe cântar erau puse idealurile revoluţiei mondiale.

Umanismul lui C. Stere nu acceptă această abordare:

„Pentru mine, omul nu este un exemplar din speţa homo sapiens. El e, cum ţi-am mai spus mi se pare, un produs al istoriei unui grup determinat, cu un suflet propriu. Omenirea, cum spune şi Wandt, se naşte din colaborarea sufletelor naţionale care, prin înfăţişarea obştească, se înalţă până la un suflet comun al omenirii. Acesta este internaţionalismul meu. Eu nu sunt rus. De aceea, pentru mine problema viitorului se pune altfel decât pentru dumneata. Sunt hotărât să plec în România..." [5, vol. V, p. 404].

C. Stere ca şi cum ar fi înscenat post-factum o polemică cu V.I. Lenin, pentru a pune în lumină favorabilă idealurile generaţiei sale. Procedeu admis într-un roman.

Şi, totuşi, romanul este autobiografic. Drept dovadă revelatorie ne serveşte, în primul rând, utilizarea unor familii boiereşti concrete, cu destinul lor concret, cunoscut autorului din viaţa cotidiană, din discuţiile din familie şi în urma participării la „procesul Kalmuţki", care a fost ca un expozeu al vieţii boierilor basarabeni de odinioară. Şi faptul că, în mare, autorul romanului se limitează la descrierea jud. Soroca, confirmă aceste afirmaţii.

În spatele fiecărui personaj din roman stau persoane concrete. Să luăm, de exemplu, faza basarabeană.

„Iată-l pe conu' Petrache Bârseanu din Boroseni, mareşal la Soroca, şi soţia sa, coana Rozalia – Petrache C. Braescu (d. 1896) din Corbula, mareşal între anii 1881-1887, însurat cu Rozalia Stârce. Costea Ursu din Măcăreni – Const. Russo din Macarovca, baronul August Milbrey von Pfälzer-Gröner zu Holstrom – Vas. Butmi de Kaţman, surorile Ramani – Stamati, Ţiuleni – moşia Ţau, Aristide Nic. Brezò – Aristide St. Casso, soţia sa Cleopatra Constantinovna – Alexandra Spiridonovna, Vasile Petrovici Bartic – Vas. Constantinovici Vartic, mareşalul Stepan Gheorghievici şi Paulina Andreevna Cazara din Vântura – Ivan Egorovici şi Olga Nicolaevna Catargi din Cobâlnea, Vasile Carnovschi din Sângera – Kamuţki din Sângereia, Alexandru Matveevici Vatruţă-Cotruţă, Const. Dim. Chirilă-Chiriac, Gaspar Gasp. Nazarian din hotelul „Paris" – Muraciov din hotelul „Suisse", Feodor Feod. Carpinschi – Krupenski, Chiriac Chirilovici Leon – Chiriac Vasilievici Leonard etc., etc." (Gh. G. Bezviconi „Constantin Stere, romanul său şi unirea *Între viaţă, vis şi istorie*" [6, pag. 97-118].

Acest fapt a generat o reacţie de nemulţumire din partea recenzenţilor basarabeni care considerau că autorul romanului a exagerat, modificând optica analizei societăţii basarabene, prezentând-o, pe alocuri, caricatural.

Şi C. Stere, parcă anticipând criticile, se justifică în roman:

„Pentru cronicarul acelor vremuri nu e nimic mai greu decât să redea conversaţia de salon basarabean în primele decade după anexare; din cauza aceloraşi stratificări de generaţiuni, ea se înfăţişa ca o adevărată babilonie.

Și nimic nu e mai caracteristic pentru acea pustiire sufletească, despre care îi plăcea să peroreze lui Ivan Nicolaevici Telega.

Basarabia, fiind anexată la împărăţia Ţarilor, înainte de a se fi dezvoltat literatura românească modernă, era natural ca societatea basarabeană să nu fi cunoscut limba noastră literară. Dar ea, în realitate, nu cunoștea nici o limbă literară – chiar, pur și simplu, nici o limbă omenească.

Boierii bătrâni, din generaţia lui Iorgu Răutu, vorbeau în graiul popular moldovenesc, în care se strecuraseră, însă, bineînţeles, termenii tehnici ruseşti, ca și echivalentele neologismelor din limba noastră literară, încât cu greu putea fi înţeles de românii de peste Prut.

Cei tineri, sosiţi proaspeţi din școlile ruseşti (de altfel, pe atunci puţini la număr) știau ruseşte, dar vorbeau cu un accent și o sintaxă care lăsau mult de dorit.

Iar generaţia intermediară, al cărui reprezentant tipic era conul Petrache Bârseanu din Boroseni și care forma majoritatea societăţii pe vremuri, vorbea într-un jargon moldo-rus, care ofensa deopotrivă urechea unui român și urechea unui rus – jargon alcătuit dintr-un monstruos amestec de cuvinte ruseşti și româneşti, în doze variabile, cu singura deosebire că, atunci când ei îşi închipuiau că vorbesc ruseşte, acel lexic era împodobit cu flexiuni ruseşti, iar în cazul contrar – cu cele româneşti.

De altfel, și rușii pripășiţi în Basarabia foarte ușor îşi însușeau în acest mediu accentul și stilul local, vestit sub denumirea de „dialect basarabean" [5, vol. 1-2, p. 86-87].

Ieșenii s-au supărat pe autor pentru descrierea *Ciubăreștilor*, în care ei au recunoscut urbea lor. Iar criticii, care întotdeauna au bune relaţii cu realitatea, imediat au și întocmit liste de personaje care pot fi ușor recunoscute:

(Vasile și Sica Credinţă = Ion și Sofia Nădejde, Vasile și Margot Gârlă = soţii Baltă, Ciorbadgioglu = G. Ibrăileanu, A. Vădrășcan = D. Pătrășcanu, Raul Dionide = Georges Diamandy, N. Șoltuz = N. Quinezu, Al. Temistoclide = Al. Philippide, Jean Lascaride = I. Cantacuzino, Gherasie Bivolaru = Al. Bădăru, Aurel Cernea – Dim. Greceanu, Demetru Jonea = N. Gane, D. Crăsneanu = Ionel Brătianu, Knix = Leopold Hax, Ilie Turcu = Ion Botez, Sidonia Alexe = Izabela Sadoveanu-Andrei, Gh. din Suceava = Gheorghe din Moldova, M. Pădureanu = M. Sadoveanu, Gr. Popologeanu = G. Topârceanu, Dionisie Partenie = M. Sevastos, M. Nastia = M. Pastia, Gh. Chiriuţă = Niţă Piţurcă, Gh. Războiu-Vrânceanu = C. Dobrogeanu-Gherea, Bran Caroţi = V. Morţun, Toni Baclava = Toni Bacalbașa, Miron Osmanli = I.L. Caragiale, Cristophor Arghir = N. Iorga, Nitza Vasilescu = Take Ionescu, T.T. Fluor = P.P. Carp, Carol Peters = Petre Poni, Filip Dresu = N. Fleva, Petre Rășinar = Octavian Goga, Anibal Ionescu = Stelian Popescu, Mircea Ionescu din Argeș = Barbu Ștefănescu Delavrancea, Octavian Petrovici = Aurel Popovici, Leonida Cipacea = Eugeniu Carada, Ipolit Mircescu = Titu Maiorescu, Nazarie Mreană = Gh. Panu, Hariton Spirescu = Spiru Haret etc., etc.) [7, pag. 580-581].

Romanul a rămas neterminat și autorul a luat cu sine destinul eroilor. Totuși, epilogul romanului a fost salvat printr-un miracol.

Aurel Ștefanelli a fost fiul lui Theodor Ștefanelli, prietenul și colegul lui Mihai Eminescu. Soarta a făcut ca el să ajungă primar al Sorocii, de unde, la începutul lunii august 1940, a fost arestat.

În fișa lui biografică completată la NKVD și inclusă în dosarul nr. 1038, deschis la 30 iunie 1940 și încheiat la 9 septembrie același an, ne mărturisește mai multe curiozităţi, dar pe noi ne interesează, în deosebi, două momente: data naşterii – 1 ianuarie 1891 – și faptul că, la rubrica „Profesiunea", a scris: „Avocat", iar la punctul următor, prin care era întrebat de locul serviciului, a răspuns: „Primar al orașului Soroca și apărător".

Deci, dintre toate posturile pe care le-a ocupat, Aurel Ștefanelli a preferat să se menţioneze numai două, deși a activat în Parlamentul ţării (1932-1933), a fost prefect de Soroca (1938).

Cum era și firesc, în acea vreme mult polarizată, a făcut parte din două partide. Din 1931 până în 1938 a fost membru al Partidului Naţional Ţărănesc, iar din 1938 – al Partidului Renașterii Naţionale.

Istoria acestei biografii are nişte răsuciri clasice. Avocatul Aurel Ștefanelli, membru al Partidului

Naţional Ţărănesc, a apărat în procese comuniştii, dar ei n-au ţinut cont de gentileţea lui şi l-au băgat în GULAG.

Astfel, fostul primar şi potenţialul scriitor s-a pomenit în Siberia, în Ivdellag, unde, la 31 ianuarie 1945, i-a fost cusută în dosar ultima filă, cu nota nr. 56819, care spune că, la 30 ianuarie 1945, Aurel Ştefanelli a murit.

Este important faptul că, în cazul prietenului său Roman C. Stere, Aurel Ştefanelli a procedat foarte corect, salvând pentru posteritate epilogul romanului lui Constantin Stere *În preajma revoluţiei*.

Îndemnat parcă de un resort interior, el publică în revista *Viaţa Românească*, nr. 4–5 din 1937, un material literar deosebit de valoros, cu un comentariu la obiect:

„În numărul din urmă al *Vieţii Româneşti*, închinat în întregime memoriei lui C. Stere, a apărut un articol, datorită bunului meu prieten Roman C. Stere, în care acesta publică: „Sfârşitul romanului *În preajma revoluţiei*, aşa cum l-a schiţat grăbit defunctul C. Stere, în câteva cuvinte şi câteva note fugare cu creionul. Simţea că se apropie, nemilos, sfârşitul, care nu-i mai dădea răgazul să închege în roman materialul abundent ce urma să formeze volumul 9 şi ultimul din seria romanelor sale.

Cred că aduc o contribuţie preţioasă, publicând aici *Epilogul* vastului roman social, aşa cum mi l-a comunicat Roman C. Stere, la scurt timp după moartea regretatului său părinte.

Trimisesem prietenului meu o scrisoare de condoleanţe, în care, între altele, îl rugam să-şi ia sarcina de a da o formă definitivă şi de a publica manuscrisele, ce, desigur, au rămas în urma lui C. Stere.

Făceam acest demers ştiind că Roman Stere are talent de scriitor şi că numai o modestie dusă la exces sau un spirit exagerat de autocritic au împiedicat manifestarea sa pe terenul literaturii româneşti, tot aşa cum ştiam că numai la insistenţa unui consacrat scriitor român el a consimţit să publice câteva schiţe bune, sub pseudonim, însă.

Răspunsul la demersul meu este scrisoarea de mai jos a lui Roman C. Stere.

Cer iertare bunului meu prieten pentru această indelicateţe de a publica scrisoarea fără a-i avea consimţământul.

Multă vreme am vrut s-o ţin numai pentru mine, ca un document preţios şi ca o dovadă de afecţiune din partea lui.

Este un crâmpei rupt din sufletul său şi nu ar trebui tocmai eu să-l divulg.

Îmi dau seama că, pentru mine, această scrisoare aduce lumini vii în ultimele momente de creaţie ale lui C. Stere.

Încheierea dramatică a operei marelui dispărut trebuie să devină bun comun al tuturor admiratorilor săi.

De aceea, cu strângere de inimă, dar şi cu conştiinţa împlinirii unei dorinţe, public aici scrisoarea:

„Dragă frate Aurel Feodorovici,

Am lipsit vreo zece zile de acasă şi, la întoarcere, am găsit scrisoarea cea bună pe care mi-ai trimis-o. Îţi mulţumesc.

Am să-ţi răspund, începând de la coada scrisorii.

Închipuieşte-ţi că, patru zile înainte de moarte, bătrânul a avut acelaşi gând ca şi Mata. A chemat pe doctorul care îl asista şi l-a pus să scrie pe o bucată de hârtie, pentru că el nu mai putea mânui condeiul: „Manuscrisele mele să le ieie băiatul meu cel mai mare şi să vadă ce poate scoate din ele".

Această încredere m-a mişcat, cum poţi să-ţi închipui, până într-adânc. După moarte, am căutat cu toţii, cei de aproape, manuscrisele şi, spre surprinderea tuturor celor pentru care voinţa lui a fost un lucru sfânt, nu am putut găsi nimic din materialul pregătit în vederea volumului ultim, deşi auzisem că avea un capitol în întregime scris, iar lui Jică, fratele al doilea, îi spusese că avea gata cam un sfert din volum. Ce s-a făcut cu acest material, până acuma rămâne un mister.

Cu vreo trei luni înainte de moarte, într-o zi când suferinţele se arătau mai îndurătoare şi bătrânul începuse a spera din nou că-şi va putea termina volumul al nouălea, dar mai avea destulă speranţă că va putea pune pe hârtie epilogul proiectat, m-a chemat şi mi-a schiţat planul acestuia.

Iată, aproape neschimbate, vorbele lui din *Epilog*:

„Au trecut mulţi ani de când nu mai există Ion Răutu. A fost uitat de toţi. Numai ideile pe care le semănase și lozincile aruncate de el în luptă își croiesc drumuri cotite și, din când în când, izbucneau la lumină în unghere răzleţe de ţară. Dar de fiinţa lui fizică nu-și mai aducea nimeni aminte.

Și numai într-o seară de toamnă, nepoţii lui Ion Cornea din Năpădeni, care își făcuseră obișnuinţa să urmărească pe bătrân pretutindenea prin gospodărie, cotrobăind printr-un cotlon, au scos la iveală un pietroi de formă ciudată și un hârb de mărime neobișnuită.

Nici Ion Cornea nu mai știa de unde le avea, dar, zgândărit de întrebările copiilor, se așează pe prispă și, privind asfinţitul, prinse a descâlci firele amintirilor.

Își mai aduse aminte că pietroiul și hârbul acela nimeriseră la el de când cu vânzarea celui din urmă petec din moșia Răuteștilor.

Își mai aduse aminte că mai avea ceva. Și, scotocind pe o grindă din casa veche, găsi o carte colbăită.

O scutură de stâlpul prispei și o deschise.

Pe întâia pagină desluși o însemnare de mână, cu slovele spălăcite de vreme:

„Nici o picătură de energie morală nu se pierde în zadar!" Și, dedesubt, o semnătură îndesată.

Moș Ion închise o clipă ochii și, dintr-odată, din străfundurile amintiri, i se înfăţișă năvalnic un chip de luptător: Ion Răutu".

Frate Aurel Feodorovici,

De câte ori îmi rememorez acest epilog, mă simt cu totul zdruncinat. Cred că ţi-am răspuns la scrisoare. Mai mult nu mai pot continua.

Cu dragoste,

R.C. Stere" [5, vol. 1-2, p. 86-87].

În loc de epilog

După moartea mea, se va găsi cineva care să restituie memoriei partea de dreptate răpită mie de cei care m-au judecat în timpul vieţii.

(Dintr-un interviu publicat în decembrie 1931).

La Chișinău, în ultimii douăzeci de ani, a apărut un bust al lui C. Stere pe Aleea Clasicilor (aut. Galina Dubrovin, 1991), o Universitate ce-i poartă numele. Cel puţin, zece edificii așteaptă să fie instalate table comemorative și, desigur, e acută nevoie de o statuie pentru cea mai proeminentă personalitate pe care a dat-o Basarabia și pe care ne-a readus-o, în 1988, Ion Druţă, când primul a vorbit despre importanţa inestimabilă a acestui om. Căci, dacă există un Chișinău al lui Stere, atunci, cu siguranţă, trebuie să existe un Stere al Chișinăului.

Referinţe bibliografice

1. *Romanul românesc în interviuri:* O istorie autobiografică. Antol. de Aurel Sasu și Mariana Vartic. Bucureşti: 1988, vol. 3, (R-S), partea II.
2. MARENT, R. Cu moș Ion Codreanu, despre Constantin Stere. Amintirile lui Ion Codreanu despre Constantin Stere. In: *Viața Basarabiei*. 1939, nr. 4.
3. STERE, C. Impresii: [material nesemnat, dar scris de Gheorghe Bezviconi]. In: *Din trecutul nostru*. 1934, nr. 7–8.
4. STERE, C. *În preajma revoluției.* Chișinău: 1990, vol. 1-8.
5. *Din trecutul nostru*, 1936, nr. 31-34 (aprilie-iulie), pp. 97–118.
6. ORNEA, Z. *Viața lui C. Stere.* Vol. 2. Bucureşti, 1991.

SCENELE DE ANSAMBLU – PARADIGME ALE CULTURII ROMÂNEȘTI

ENSEMBLE SCENES – PARADIGMS OF ROMANIAN CULTURE

CONSUELA RADU-ŢAGA,
lector universitar, doctor,
Universitatea de Arte *George Enescu*, Iași, România

CZU 7.044

Contactul nemijlocit cu lumea înconjurătoare și tendința către o artă realistă au dus la zămislirea unor opere grandioase, cu multe personaje, înzestrate cu rolul de a nuanța și de a imprima caracterul unidimensional al unui anumit grup. Sugestia eroului colectiv poate fi regăsită atât în artele plastice, în literatură, cinematografie cât și în teatrul liric, autorii înscriindu-se în galeria marilor analiști ai sufletului mulţimii. Tablourile vieţii populare și imaginea însăși a poporului a fost redată în peisaje idilice, atmosferă solemnă sau patos tragic, cu gesturi subliniate și amplificate ca într-o desfășurare simfonică. Zugrăvirea scenelor de ansamblu a construit și dezvoltat linia valorilor fundamentale ale spiritualităţii românești, iar prin generarea de modele și fixarea unor puncte de referinţă s-au materializat adevărate paradigme culturale.
***Cuvinte-cheie**: personaj, expresivitate, colectivitate, arte, paradigme*

The direct contact with the surrounding world and the tendency towards a realistic art led to the creation of grandiose works, with many characters that have the role of differentiating and giving a unidimensional character to a certain group. The collective hero's suggestion can be found both in fine arts, literature, cinematography and musical theatre, the creators can be placed in the gallery of great analysts of the masses` soul. The paintings representing the people`s life and the image itself of the people has been shown in idyllic landscapes, solemn atmosphere or tragic pathos, with emphasized and exaggerated gestures like in symphonic performance. The description of ensemble scenes built and developed the fundamental values line of the Romanian culture and through generating models and determining points of reference were materialized true cultural paradigms.
***Keywords**: character, expressiveness, collective, arts, paradigms*

De-a lungul timpului, cei care au plămădit opere de artă au fost atraşi mai mult sau mai puţin de ideea zugrăvirii unor scene de ansamblu. Multitudinea punctelor de vedere și reprezentarea viabilă a imaginilor desprinse din filele istoriei au fost reflectate cu caldă simpatie sau încordat dramatism.

În spaţiul culturii românești de la sfârșitul secolului al XIX-lea, sensibilitatea pictorului Nicolae Grigorescu s-a îndreptat către ostașul român smuls de la vatră și aruncat în mijlocul războiului. Nicolae Grigorescu a pus bazele unei noi școli, escamotând academismul convenţional și rigid. Principiile și idealurile Antichităţii nu mai corespundeau aspiraţiilor secolului amintit, când tot mai mult se făcea simţită tendinţa spre o artă realistă, care să reflecte culorile epocii și să ia naștere din experienţa directă a artistului, din contactul nemijlocit cu lumea înconjurătoare. Primul pictor modern al artei românești a deschis o filă de istorie în care se vor înscrie personalităţi importante precum Ioan Andreescu, Ștefan Luchian sau Gheorghe Pătrașcu. Marele interpret al romantismului naţional, cum avea să-l numească Octavian Goga, a fost profund ataşat de valorile spirituale ale neamului său. Originalitatea operei, caracterul ei naţional precum și locul pe care îl ocupă în evoluţia ulterioară a artei românești, toate aceste însușiri l-au plasat în elita culturii românești, din anturajul său făcând parte poezia eminesciană, dramaturgia caragialiană sau universul sonor enescian.

Perioada Războiului pentru Independenţă din anul 1877 a constituit o solidă sursă de inspiraţie pentru arta lui Grigorescu, constituind în același timp pasul important pe calea desăvârșirii formulei sale artistice în direcţia realismului. La chemarea prietenului său Carol Davila, artistul s-a întors de la Paris pentru a participa în calitate de reporter la campania împotriva turcilor. Terifianta imagine pe care i-a procurat-o războiul a dus la destăinuirile dramatice a unor scene îngrozitoare, cu zeci de

cadavre zăcând pe câmpul de luptă, cu oameni sfârtecaţi de gloanţe, pe al căror chip a rămas încleştată imaginea morţii. Suferinţa fizică a convoaielor de prizonieri flămânzi, târându-şi picioarele plini de deznădejde este dublată de zbuciumul sufletesc surprins în privirea lor. Războiul nu-şi găseşte niciun sens în sufletul acestor amărâţi, privirea lor oglindind nedumerirea izvorâtă din imposibilitatea de a înţelege rostul atâtor suferinţe. În *Atacul de la Smârdan*, cel mai important tablou militar, ne surprinde un puternic dramatism. Năpraznica pornire a maselor este surprinsă prin poziţia de atac a dorobanţilor cu baioneta în mână. Gesturile individuale nu pavoazează spectacolul prezentat, sporind doar efectul eroic al ansamblului, ci subliniază şi amplifică motivul iniţial ca într-o desfăşurare simfonică.

Înzestrat cu harul de a contribui la întemeierea literaturii autohtone, Costache Negruzzi începe în chip magistral nuvela românească, miracolul creaţiei sale numindu-se *Alexandru Lăpuşneanu*. Personajul central este un erou romantic, atributele sale ilustrând o foarte puternică prezenţă individuală. Negruzzi este interesat de realitatea psihologică, această dimensiune luând naştere prin adâncirea analizei şi nu prin dramatizare. Astfel, aspectul cel mai important al textului lui Negruzzi este legat de acel realism psihologic. Anticipându-l pe Rebreanu, scena agitaţiei mulţimii este memorabilă prin intuiţia dezorientării, a dezmeticirii dar şi a transformării într-un singur glas. Puternicul simţ dramatic al autorului se traduce printr-o replică fermă, riguroasă, lipsită de orice ezitare, fapt pentru care George Călinescu a comparat nuvela lui Negruzzi cu *Hamletul* shakespearian.

Asemenea lui Costache Negruzzi, Liviu Rebreanu descrie un număr mare de personaje ce se dizolvă în imaginea sugestivă a colectivităţii. Amplul său roman, *Răscoala*, tratează momentele istorice desfăşurate dramatic în anul 1907. Ţărănimea obsedată de pământ conturează o conştiinţă unică, sufletele celor mulţi apropiindu-se mai mult ca niciodată. Conflictul social, deja existent în mod latent se acutizează treptat, explozia mulţimii fiind iminentă. Când scânteia se aprinde, ţăranii înarmaţi cu coase şi topoare acţionează într-un singur gând şi un singur trup. Are loc manifestarea crudă a răscoalei, când cei oprimaţi dau foc conacelor, sparg hambarele şi îi pedepsesc pe boieri. Psihologia mulţimii este surprinsă magistral prin acţiuni concrete, dezvăluirea forţelor având un caracter spontan. Accentul cade pe acţiune, dinamismul ansamblului prezentând ţăranii nediferenţiaţi în gesturi şi atitudini. Mulţimea se afirmă drept personaj principal, ceilalţi eroi având rolul de a nuanţa şi de a imprima caracterul unidimensional al grupului de ţărani. Represiunea sângeroasă a răscoalei pune capăt desfăşurării acţiunii, armata impunând liniştea de dinaintea răbufnirilor sociale. Romanul *Răscoala* conturează deosebit de sugestiv eroul colectiv, înscriindu-l pe Rebreanu în galeria marilor analişti ai sufletului mulţimii. Subiectul îl va atrage mai târziu pe compozitorul Gheorghe Dumitrescu care va oferi genului liric o operă cu acelaşi nume.

Număr mare de personaje, figuranţi şi decoruri impresionante regăsim şi în filmele istorice. Producţii de acest gen în cinematografia românească au fost semnate de bagheta regizorală a lui Sergiu Nicolaescu, personalitate de referinţă. Pasionat de momentele cruciale ale istoriei poporului român, regizorul a creat filme memorabile precum: *Dacii* (1963), *Mihai Viteazul* (1970) sau *Mircea* (1989).

Pentru filmul de debut, Sergiu Nicolaescu se îndreaptă către figura regelui Decebal, dispus să facă sacrificiul suprem pentru a păstra integritatea poporului său. În rolul principal este distribuit marele actor Amza Pellea. Remarcăm imagini violente cu corpuri însângerate, străpunse de suliţe şi săgeţi, scene dinamice, caracteristice filmului – frescă. O operă muzicală cu acelaşi titlu va fi scrisă peste doar patru ani, de către acelaşi Gheorghe Dumitrescu.

O superproducţie în două părţi, intitulate *Călugăreni*, respectiv *Unirea*, cu ample desfăşurări de forţe umane, urmăreşte cu acurateţe biografia lui Mihai Viteazul. Domnitorul Ţării Româneşti (1593-1601) a scos ţara de sub suzeranitatea Imperiului Otoman, unind cele trei principate române şi devenind astfel întemeietorul Primei Uniri din istoria României. Interpretarea grandioasă a rolului central titular este realizată de acelaşi Amza Pellea. Unul din rolurile vieţii sale, Mihai Viteazul va rămâne un punct referenţial al cinematografiei româneşti. Pelicula conţine scene de luptă la scară grandioasă, intrigi politice, trădări mârşave, drame de familie, toate gândite şi realizate cu răbdare şi minuţiozitate.

O altă personalitate decupată din istoria românilor spre care se îndreaptă Sergiu Nicolaescu este Mircea cel Bătrân. În secolul al XIV-lea Imperiul Otoman se afla în plină expansiune, pe drumul cuceririlor împiedicându-se de micul principat al Valahiei. Marele domnitor Mircea îi înfruntă pe turci, menţinând independenţa ţării sale, dar este nevoit să facă faţă și comploturilor bisericești. Luptele de la Rovine[1], de la Nicopole sunt magistral descrise, rolul principal fiind interpretat de această dată de însuși Sergiu Nicolaescu. Filmele amintite, văzute și revăzute își păstrează aceeași prospeţime și forţă, fiind manifestări de patriotism românesc – sentiment mai puţin ardent, considerat caduc, poate, la momentul actual.

Despre prezenţa colectivităţii în cadrul unui spectacol putem vorbi încă din Antichitate. Personajul colectiv care gândește și comentează faptele, care reacţionează, este o concepţie izvorâtă din tragedia clasică greacă. Monteverdi, Gluck, Wagner, Enescu și mulţi dintre compozitorii moderni vor readuce în atenţie rolul și funcţia corului din vremuri atât de îndepărtate. În tragediile lui Eschil și Sofocle corul celebra momentele nodale ale vieţii, înfăţișa substratul religios al credinţelor grecești, nelipsindu-i accentele patriotice atunci când slăvea divinităţile. Reluând forme teatrale din antichitate, libertatea italiană și-a croit singură drumul, tragedia religioasă florentină cunoscând parcursul ascendent către drama pastorală. Opera, genul muzical cel mai democratic, s-a bucurat de mare popularitate în rândul maselor, acest lucru conducând către încercări ce au pregătit naşterea operei naţionale.

Scene de ansamblu cu valoare antologică în istoria teatrului muzical au fost ilustrate de către Modest Petrovici Musorgski. Cântăreţul maselor populare și creatorul dramei muzicale ruse, Musorgski acordă o mare atenţie problemei poporului, multitudinii punctelor de vedere și reprezentării viabile a imaginii scenelor de ansamblu. Masele populare sunt surprinse în câteva momente decisive ale istoriei, reflectată cu o atitudine de caldă simpatie, prin care zugrăvește suferinţele și revolta spontană.

Dezvoltând tradiţia operei *Ivan Susanin* de Glinka, Musorgski a creat un nou tip de dramă muzicală – drama populară istorică. Elementul principal, forţa motrice fundamentală a întregii acţiuni muzical-dramatice musorgskiene o constituie poporul, imaginile concrete zugrăvite îmbinându-se cu o monumentală forţă epică. Inovatoare prin natura ei, dramaturgia operei *Boris Godunov* este construită pe opoziţia și interacţiunea a două păturii sociale: poporul și puterea ţaristă. Acestui conflict i se supun caracteristici individuale ce străbat de la un capăt la altul întreaga dezvoltare a operei. Momentele principale ale evoluţiei acţiunii le reprezintă scenele corale de masă, amplu desfășurate și pline de încordat dramatism. În ele este prezentată creșterea treptată a mâniei poporului, culminând cu scena finală de lângă Kromî. Construcţiile sale corale sunt pilduitoare pentru armonia modală latentă a melodiei.

Și mai important este rolul scenelor populare de masă în *Hovanscina*. Caracterizată printr-o concepţie monumentală, muzicianul a căutat se creeze tabloul unei întregi epoci istorice, plină de contradicţii, înţesată de interese social-politice. Personajul colectiv se desface în diferite grupări (streliţi, rascolnici, oameni veniţi din alte părţi la Moscova, fete ale prinţului Hovanski), diferenţierile fiind subliniate prin mijloace variate. Acestui fapt i se datorează bogăţia și diversitatea folosirii genurilor cântecului popular. Personajele individuale sunt exponate ale figurii colective, în ele fiind sintetizate trăsăturile caracteristice ale diferitelor tipuri social – politice. Linia lirică a lucrării este încredinţată personajului Marfa, care în vâltoarea evenimentelor își trăiește propria dramă sentimentală. Finalul afirmă plenar caracterul pesimist: rascolnicii își dau foc.

Dacă în *Boris Godunov* fresca corală dădea culoare unei ambianţe dramatice, în *Hovanscina* apare semnificaţia melopeii modale, aceasta devenind fondul reacţiilor psihologice. Formidabila sa intuiţie (autodidact fiind) asupra spaţiului sonor ilustrat face din *cântul rascolnicilor* un simbol al operei romantice ruse.

Spre deosebire de remarcabilele drame istorice musorgskiene, *Târgul din Sorocinsk* este structurat în forme mici, simple și modeste, care corespund însuși genului de operă comică. Muzica operei, pă-

1 Subiect prezentat de către Nicolae Bretan în opera sa *Eroii de la Rovine*.

trunsă de spiritul cântecului popular, se deosebeşte printr-un colorit viu, vivacitate şi animaţie, lirism senin, optimism şi duioşie poetică.

Privind maniera de a trata imaginea poporului în teatrul liric se poate trasa lesne o paralelă între concepţia musorgskiană şi ceea ce va contura Enescu în capodopera sa *Oedip*. Elaborată în perioada în care s-au născut operele lui Debussy, Ravel, Strauss, Stravinski, Schönberg sau Alban Berg, opera *Oedip* prezintă lupta omului împotriva destinului, revelaţia puterii invincibile a sufletului uman. Conflictului principal i se adaugă o linie dramatică în plus - cea a destinului poporului. Vasta panoramă a vieţii poporului ne înfăţişează locuitorii cetăţii: preoţi, soldaţi, femei, copii. Fiecare grup este caracterizat prin mijloace muzicale diferite. Imaginea poporului este redată, de la un capăt la celălalt al operei, într-o continuă evoluţie, de la peisajul idilic al primelor scene ale Prologului, trecând prin atmosfera solemnă a actului secund, către patosul tragic al celui de al treilea act, care este punctul culminant. Poporul este prezentat exultând de bucurie sau copleşit de durere, aclamând sau blasfemând, furios sau implorator.

Dacă Enescu şi libretistul său Fleg s-au îndreptat către tragedia lui Sofocle pentru a dezvolta conflictul dintre om şi destin, în ceea ce priveşte imaginea poporului, această primă sursă nu le-a fost suficientă, pentru că în tragedia lui Sofocle coriştii nu reprezentau masa poporului. De regulă, corul era format din 15 cântăreţi şi dansatori care reprezentau oficialităţile Tebei. Textul care le revenea era declamat de către un singur actor. Corul era vocea înţelepciunii şi adesea exprima gândul autorului. De fapt, tablourile vieţii populare, ca şi imaginea însăşi a poporului erau probabil create în întregime de către autorii operei [1, p. 407].

La Enescu, poporul aflându-se în plan secund, problema revoltei nu se pune. Acesta este unul din aspectele ce diferă în maniera de prezentare a imaginii poporului la compozitorul nostru naţional faţă de cel rus. Paralela între cei doi compozitori de geniu este valabilă la nivelul tratării dramatice active aplicate ansamblului coral în operă. Enescu utilizează, alături de corul mixt, procedeul destratificării corale, construind dialoguri, diverse intervenţii între grupuri şi între vocile izolate ale corului (actul al II-lea şi al III-lea). Din replicile scurte, aruncate de grup corifeilor sau frazele elaborate ale corului alternând cu cele ale soliştilor rezultă o imagine realistă a maselor populare [2].

În legătură cu filiaţia dintre cei doi compozitori, este interesant de amintit faptul că la doar 19 ani, Musorgski a fost şi el atras de subiectul *Oedip Rege.* A rezultat o partitură neterminată, cu fragmente corale şi orchestrale de mare anvergură, o primă compoziţie publicată şi prezentată publicului [3, p. 309].

Imaginile pline de viaţă decupate din pictură, literatură, cinematografie, sau teatru muzical, cu personajele individuale ce sunt exponate ale figurii colective, în ele fiind sintetizate trăsăturile caracteristice ale diferitelor tipuri social-politice, sunt scene de ansamblu gândite la scară grandioasă, realizate cu multă sensibilitate, ştiinţă şi migală.

Referinţe bibliografice

1. LEITES, R.E. *Studii de muzicologie.* Vol. 4. Bucureşti, 1968.
2. BENTOIU, P. *Capodopere enesciene.* Bucureşti, 1984.
3. COSMA, O. L. *Oedip-ul enescian*. Bucureşti, 1967.

ИЗ ОПЫТА ПРЕПОДАВАНИЯ СОЛЬФЕДЖИО В МОСКОВСКОЙ СРЕДНЕЙ СПЕЦИАЛЬНОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ШКОЛЕ (КОЛЛЕДЖЕ) ИМЕНИ ГНЕСИНЫХ

DIN EXPERIIENȚA DE PREDARE A SOLFEGIULUI ÎN ȘCOALA MEDIE SPECIALĂ DE MUZICĂ (COLEGIU) „GNESIN" DIN MOSCOVA

FROM THE EXPIERENCE OF SOLFEGGIO TEACHING AT THE GNESSIN MOSCOW HIGH SPECIAL MUSIC SCHOOL (COLLEGE)

НАДЕЖДА ЗЕНКИНА,
преподаватель,
Московская средняя специальная музыкальная школа (колледж) имени Гнесиных,
Российская Федерация

CZU 781.2:37.016

Цель статьи – показать незаменимость сольфеджио для профессионального становления музыканта и практическую пользу предмета в условиях вызовов современных образовательных реформ. В новых условиях сольфеджио должно избавиться от ненужной скучной схоластики, активно влиять на формирование музыкальности: памяти, чувства ритма, гармонического слуха, способности к импровизации мелодий. Особенно важны междисциплинарные взаимодействия сольфеджио: с занятиями в специальном классе, ритмикой, уроками «Оркестра Орфа», проводимыми в МССМШ имени Гнесиных. Наконец, главной проблемой преподавания сольфеджио является достижение равновесия двух «крайностей» – знания и умения, теории и практики, без чего невозможно развитие подлинной музыкальности.

Ключевые слова: музыкальное образование, сольфеджио, творчество, теория, практика, оркестр Орфа

Scopul articolului în cauză este de a demonstra că solfegiul, ca obiect indispensabil al formării profesionale a muzicienilor, constituie, în același timp, și un obiect de folos real în condițiile de afirmare a reformelor de învățământ contemporane. La etapa actuală, solfegiul trebuie să se debaraseze de scolastica netrebuincioasă și plictisitoare și să contribuie efectiv la formarea muzicalității, precum: gândirea, sentimentul ritmului, auzul armonic, capacitatea de a improviza melodii etc. În acest context, o importanță deosebită trebuie acordată studierii interacțiunii solfegiului cu obiecte interdisciplinare: studierea ritmului în clase speciale, lecții cu „Orchestra lui Orff", desfășurate în incinta ȘMSM „Gnesin" din Moscova. În fine, o problemă importantă în predarea solfegiului îi revine principiului obținerii echilibrului dinte cele două „extremități" – cunoștințe și deprinderi, teorie și practică – fără de care este imposibilă dezvoltarea muzicalității autentice.

Cuvinte-cheie: *studii muzicale, solfegiu, creație, teorie, practică, orchestra lui Orff*

The purpose of the article is to show the importance of solfeggio for training a professional musician and the practical use of this discipline under the conditions of some challenges of the contemporary educational reforms. Under these new conditions, solfeggio must exclude useless dull scholasticism, actively influence the development of musicality: memory, sense of rhythm, ear for harmony, ability for melodic improvisation. The interdisciplinary connections of solfeggio and other subjects (rhythmic, special class, Orff's orchestra, taking place at the Gnessin Special Music School) are especially important at present. The general problem of solfeggio teaching is the unity and balance of two poles: theory and practice, knowledge and ability.

Keywords: *music education, solfeggio, creation, theory, practice, Orff's orchestra*

Современная общекультурная ситуация бросает вызов многим устоявшимся традициям музыкального искусства и музыкального образования. Особенно незащищенными оказались такие предметы как сольфеджио, теория музыки, гармония. Цель доклада – показать незаменимость музыкально-теоретических дисциплин и прежде всего сольфеджио для профессионального становления музыканта и практическую пользу от этих уроков.

Подготовка музыкантов-профессионалов – лишь одна сторона проблемы. Не менее важно подготовить будущих любителей музыки, слушателей концертов и посетителей музыкальных

театров, без которых развитие музыкальной культуры не может состояться. Безусловно, в подготовке профессионалов и любителей музыкально-теоретические предметы играют различную роль и преподаются по-разному. В России сложилась развитая система непрерывного профессионального музыкального образования, когда дети начинают учиться в специальных музыкальных школах еще с дошкольного возраста и заканчивают образование в консерватории. В ходе недавних реформ профессиональное образование было признано недопустимым в начальной школе и заменено на предпрофессиональное. Это – одна из причин ослабления внимания к уровню и качеству преподавания музыкально-теоретических предметов (которые любителю музыки нужны не в такой степени, как будущему профессионалу).

В то же время в специальных музыкальных школах России по-прежнему большинство учеников так или иначе ориентируется на получение профессии музыканта-исполнителя. Склонность к профессии музыканта-теоретика проявляется чаще всего позднее – в старших классах школы (на уровне колледжа) или при поступлении в вуз (консерваторию).

В своем докладе я остановлюсь главным образом на проблемах, связанных с подготовкой музыкантов-профессионалов. В Специальной музыкальной школе имени Гнесиных сложился достаточно стройный цикл теоретических предметов. В младших классах: сольфеджио, ритмика, оркестр Орфа [1], слушание музыки. В старших: сольфеджио, элементарная теория музыки, гармония, анализ музыкальных произведений, музыкальная литература. Таким образом, единственный предмет, который проходится насквозь от первого до последнего (12-го) класса, – сольфеджио. И его задачи – формирование и развитие профессионального слуха – наполняются новым содержанием по мере взросления ученика. Правда, нередко можно услышать сомнения в необходимости этого предмета (а как следствие, по «цепной реакции», и других теоретических предметов). Результаты уже налицо: На вступительных экзаменах в муз.училище имени Гнесиных отменен диктант по сольфеджио,а при приеме в Российскую академию музыки имени Гнесиных отменена задача по гармонии.

Причины негативного отношения к предмету сольфеджио самые разные. Можно даже сказать, что они исходят из противоположных позиций. С одной стороны, создается иллюзия, что одаренным ученикам оно не нужно –у них и так все получается само собой. С другой стороны, в последние годы заметно снизился общий средний уровень учащихся – и музыкальный, и общекультурный. Многие элементы сольфеджио становятся для таких учеников не по силам. И, конечно, в такой ситуации легче просто по возможности не обращать внимания на неудобный предмет, а еще лучше от него избавиться. Наконец, еще одна чрезвычайно существенная и, пожалуй, основная причина – инертность в методиках преподавания сольфеджио, недостаток творческой инициативы педагогов. В результате предмет, который может и должен стать ключевым в развитии слуха, ритма и фантазии учащихся (то есть, попросту говоря, их музыкальности), очень легко превращается в средоточие скучной и ненужной схоластики. Если видеть главную цель сольфеджио в построении и разрешении тритонов, характерных интервалов и аккордов, то такое сольфеджио и впрямь лучше было бы отменить.

Различие в уровне одаренности и подготовленности учеников сейчас очень большие, и это создает дополнительную проблему для педагогов. И если достичь идеального разделения на группы по уровню подготовки, то тогда в каждой из групп будут стоять свои специфические задачи. Независимо от подготовки, все учащиеся нуждаются в развитии остроты слуха, ритма и творческой фантазии. Сейчас даже наиболее одаренные ученики не могут довольствоваться своей, полученной от природы, «музыкальностью». Язык новейшей музыки, и даже музыки первой половины XX века, требует особой остроты слышания интервалов, аккордов и ритмических сочетаний. Но даже, как показывает опыт, воспитание слышания гармонических функциональных тяготений не дается сразу. Также далеко не сразу становится для ученика органичной и «своей» основная и исходная форма гомофонно-гармонической музыки – квадратный период.

Главная задача - воспитание осознания слуховых явлений. Важно не только теоретическое, но и практическое усвоение элементов музыкального языка, которое предполагает прежде всего их освоение слухом и памятью, важна способность их активного практического использования; это касается как языка музыкальной классики, так и XX – XXI веков.

Чтобы сольфеджио не получало упреков в своей ненужности, оно должно ставить задачи воспитания и развития учащихся в единстве их аналитически-мыслительной и эмоционально-творческой деятельности. Сольфеджио может существенно помочь в развитии мышления. Для начала, например, просто научить видеть нотный текст (комплекс знаков) как осмысленное единство. Для этого начинающим ученикам предлагается петь, при этом одной рукой дирижировать, а другой – следить (вести пальцем) по нотам. В результате таких комплексных движений само дирижирование становится более осмысленной процедурой, возникает осознание наполненности каждой ритмической доли, а их последовательность схватывается как одно высказывание.

Позже нужно учиться видеть и аккорды как единство. Однажды Шостаковича спросили, как научиться хорошо читать с листа. Он ответил, что надо хорошо знать гармонию. Этот ответ очень удивил того, кто задавал вопрос. Но действительно, знающему гармонию достаточно беглого взгляда в ноты, чтобы прочитать многозвучные аккорды и их соотношения. Также ясно, что изучение гармонии, точнее аккордики, фактически должно начаться не в 9 классе, когда этот предмет вводится в сетку расписания, а с самого начала, на уроках сольфеджио.

Умение профессионально читать нотный текст – это важно. Но главная задача – слышать, понимать и запоминать звучащий текст.Эта цель реализуется при написании диктанта, только не механическом, а с применением аналитических инструментов. Сначала без записи проводится совместный с педагогом детальный анализ мелодии, ее строение, деление на фразы, их соотношение, тональный план, гармонические, ритмические особенности и т.д. То есть, еще до записи ученики учатся воспринимать диктант как целое, состоящее из логически соотнесенных элементов. Такая последовательность отражает логику самого творческого процесса, когда композитор, записывая музыку, реализует свой замысел. Это же приучает исполнителя не бездумно играть такт за тактом, а сначала проанализировать пьесу, осмыслить ее как целое, и лишь потом, обладая этим знанием, приступить к исполнению.

Но как сольфеджио может развивать творческое начало? Много упражнений посвящено сочинению: мелодий, аккомпанемента к мелодии, мелодии к аккордовой последовательности, второго голоса к мелодии, сочинение мелодии на заданный ритм, досочинение продолжения к начальной фразе и т.д. Талантливые педагоги находят способы даже для развития эмоционально-образного мышления. Так, следуя приему Т.А. Боровик [2], мы даем задание спеть одну и ту же мелодию в разных характерах, показывая картинки с изображением разных лиц – веселых, грустных, сердитых, мечтательных и т.д.

Думаю, что из сказанного уже стал ясен важнейший момент профессионального музыкального образования – синхронизация материала, изучаемого на уроках сольфеджио, с репертуаром, исполняемым в классе по специальности. Необходимо как можно более раннее осознанное восприятие основных аккордов – ради воспитания осознанного слышания, а значит, столь же осознанной игры (иными словами, для достижения действительной музыкальности);

В преодолении схоластичности в преподавании музыкально-теоретических дисциплин очень важно преподносить их системно, в том числе и ориентируясь на уровень сложности репертуара, который проходится учеником в классе по специальности. Пока чаще всего получается так, что на фортепиано или скрипке ученик играет выразительные пьески, а на сольфеджио постепенно, шаг за шагом осваивает тональности с одним-двумя знаками.

Поэтому не нужно бояться показывать все тональности сразу, как одни и те же гаммы (мажорную и минорную), начинающиеся от разных клавиш. Также сразу естественно возникает представление и о квинтовом круге. Целое гораздо логичнее представить сразу, в единстве

всех его частей, а не переходить долго-долго от части к части, не видя при этом всего целого.

По этой же причине очень рано изучаются аккорды. Более того, интервалы более подробно имеет смысл изучать в связи с аккордами, как их элементы, а не наоборот. Ведь для классической гармонии более сильной смысловой единицей является аккордовая, а не интервальная вертикаль. И как всегда и везде, самое главное – единство знания и умения (теории и практики). Поэтому ученики с самых первых классов много играют аккорды и их последовательности, подбирают аккомпанемент к мелодии написанных диктантов и делают гармонические анализы простейших пьес (типа тех, которые они сами играют в классе по специальности). После освоения аккордов обязательно нужно уделить особое внимание интервалам, в том числе их необычным диссонирующим сочетаниям, составляющим язык музыки XX – XXI веков. Стоит найти способ показать красоту диссонанса (так, как красиво они звучат в музыке Прокофьева, Бартока, Дебюсси или Веберна), а не повторять определения старых учебников, что диссонанс – это неприятное, резкое звучание.

Развитие музыкального мышления предполагает развитие не только гармонической логики, но и чувства ритма. Очень часто сведения о ритме даются на сольфеджио достаточно формально – как информация, как теоретическое знание, но не входят в «плоть и кровь» ученика, не помогают ему творчески воспринимать и исполнять музыкальные произведения. А в сущности все проблемы исполнительства (если их выразить на чисто исполнительском языке) сводятся к нескольким базовым вещам: создание звука, организация времени и то, что рождается из двух названных вещей, - построение формы. Организация времени и формы – особенно сложная задача, в решении которой соединяются интуиция, интеллект и воля.

Назову некоторые приемы, помогающие понять «изнутри» и почувствовать ритм. Важно при пении или игре применять и дирижирование, и простое отбивание пульса. Последнее позволяет лучше чувствовать наполнение каждой ритмической доли, а также делает более четкой границу между долями. В этих же целях в работе применяются ритмические карточки: записанные на карточках ритмы должны практически мгновенно прочитываться учениками; может даваться задание, например, импровизировать мелодию на основе ритмических фигур, представленных на карточках. Для усвоения новых ритмических фигур такие фигуры при пении мелодии берутся в качестве остинатных. Несомненную пользу дают ритмические каноны: пение мелодии с одновременным простукиванием ритма с опозданием, например, на такт. Таким образом, ученики одновременно исполняют два разных ритма, что ставит задачу их запоминания и правильного соотнесения друг с другом.

Здесь нужно сказать и о взаимодействии сольфеджио с ритмикой, что очень важно и еще не до конца раскрыло свои ресурсы. В Гнесинской школе в основе занятий ритмикой лежит метод Далькроза [3]. Эти занятия помогают развитию единства слуховых и двигательных ощущений (что вообще так важно для исполнителей).

Другая особенность практики Гнесинской школы – практические занятия в рамках предмета Оркестр Орфа. Игра в таком оркестре, по замыслу самого автора идеи, должна способствовать развитию музыкальности у самого широкого круга детей – не только профессионалов. Но и в профессиональном образовании эта форма имеет богатые ресурсы. Потому что сейчас, как, может быть, никогда раньше, важно воспитывать в ребенке творческое начало, а именно это и является главной целью орфовского музыкального воспитания. Конечно, прежде всего это имеет самое непосредственное отношение к воспитанию любителей. Но и для профессионала-исполнителя особенно важно сохранение творческого подхода к исполняемой музыке, важно, чтобы он не превратился только в «исполнителя», потому что настоящие исполнители подходят к тексту как сотворцы-композиторы, и очень важно укрепить это качество и не дать ему угаснуть в тяжелой и нередко рутинной работе над исполнительской техникой. Хочу подчеркнуть, что в Школе имени Гнесиных нет строгого следования методике Орфа. Его основные принципы используются более свободно, что касается и музыкального материала.

Все, о чем говорилосьвыше (в зависимости от типа школы) должно в какой-то мере присутствовать и при воспитании музыкантов непрофессионалов (в общем музыкальномобразовании). Специфика сегодняшней ситуации в том, что, в отличие от прошедших веков, любители контактируют с музыкой, как правило, не столь активно – например, мало кто из них может играть на музыкальном инструменте. Это может привести к сокращению слоя слушателей классической музыки. Поэтому для сохранения сложившихся веками музыкальных традиций необходимо готовить и будущих профессионалов, и будущих любителей, формированию которых должен способствовать комплекс музыкально-теоретических предметов.

Библиографические ссылки

1. *Оркестр Карла Орфа* [online]. Доступ в интернете:<www.amumgk. ru/main/06school/ 05collect orf_orchestra/>
2. БОРОВИК, Т. *Изучение интервалов на уроках сольфеджио* [online]. Доступ в интернете: <www.twirpx.com>
3. *Эмиль Жак-Далькроз и его метод (система) музыкального воспитания* [online]. Доступ в интернете: <www.docplayer. ru/47714212-Emi>

СТЕПЕНИ РОДСТВА ТОНАЛЬНОСТЕЙ В КУРСЕ ГАРМОНИИ: СОВРЕМЕННЫЕ АСПЕКТЫ ПРОБЛЕМЫ

GRADELE DE ÎNRUDIRE ALE TONALITĂŢILOR LA CURSUL DE ARMONIE: ASPECTELE CONTEMPORANE ALE PROBLEMEI

DEGREES OF THE RELATIONSHIPOF TONALITIES IN THE HARMONY COURSE: MODERN ASPECTS OF THE PROBLEM

ELENA SAMBRIŞ,
conferenţiar universitar interimar, doctor în studiul artelor
Academia de Muzică, Teatru şi Arte Plastice

CZU 781.41

В курсе гармонии теория модуляции является одной из важнейших составляющих, способствующих целостному осознанию гармонических закономерностей. В свою очередь, проблема родства тональностей в теории модуляции является той сферой, которая постоянно обновляется и развивается. С момента создания первой системы родства тональностей Н. Римского-Корсакова, появилось более десяти других систем, принадлежащих разным авторам, которые и рассматриваются в настоящей статье.

Ключевые слова: *теория модуляции, степени родства тональностей, практический курс гармонии, проблема энгармонизма тональностей*

În cursul armoniei teoria modulării este una dintre cele mai importante componente care contribuie la o înţelegere generală a legităţilor armonice. La rândul său, problema relaţiei dintre tonalităţi în teoria de modulare este un compartiment care se îmbogăţeşte şi se dezvoltă permanent. De la înfiinţarea primului sistem de înrudire al tonalităţilor al lui N. Rimski-Korsakov au apărut mai multe alte zeci de sisteme, care aparţin diferitor autori şi care sunt analizate în acest articol.

Cuvinte-cheie: *teoria modulării, gradul de înrudire al tonalităţilor, curs practic al armoniei, problema enarmonismului tonalităţilor*

In the course of harmony, the theory of modulation is one of the most important components contributing to a holistic understanding of harmonic regularities. In its turn, the problem of the relationship of tonalities in the theory of modulation is the sphere that is constantly being updated and developed. Since the creation of the first system of the relationship of tonalities by N. Rimsky-Korsakov, there have appeared more than ten other systems belonging to different authors, which are considered in this article.

Keywords: *theory of modulation, degree of relationship of tonalities, practical course of harmony, problem of anharmonicity of tonalities*

В курсе вузовской гармонии теория модуляции является одним из важнейших разделов, который способствует целостному пониманию гармонических закономерностей. Без модуляции было бы невозможно формирование крупных классических инструментальных форм – сонатной, рондо, сложной трехчастной, а также основанных на них циклических жанров – симфонии, сонаты, концерта и др. Стройная логика последовательностей тональностей служит средством объединения крупных форм в художественную систему, упорядочивающую развитие музыкальной мысли. В свою очередь, постижение целостной художественной системы произведения и составляет, в большинстве случаев, главную цель музыковедческого анализа.

При изучении теории модуляции следует обратить особое внимание на проблему, связанную с направлением модуляции, а именно с пониманием близости или отдаленности соединяемых тональностей, так как эта сфера постоянно обновляется различными идеями. Цель данной статьи – систематизировать в методических целях существующие в данной области теоретические разработки, представив их в едином обзоре с необходимыми для учебного курса комментариями.

В понимании модуляции мы будем опираться на определение Ю. Холопова, где модуляция означает«смену тональности», вместо существовавшей ранее в большинстве учебников гармонии (Ю.Тюлина и Н. Привано, А. Мясоедова, «бригадного» учебника и др.) трактовки модуляции как «перехода из одной тональности в другую». Однако будем учитывать, что существуют и иные формулировки.

Например, Т. Бершадскаяв «Лекциях по гармонии» называет модуляцией «всякое изменение установившейся структуры»[1, с. 122]. Такая расширительная трактовка позволяет ей включить в область модуляции явления, выходящие за пределы гармонии, например, явление композиционной модуляции, открытое и описанное В. Бобровским («Функциональные основы музыкальной формы»). Тогда собственно гармоническая модуляция определяется как модуляция звуковысотной системы (изменение структуры звуковысотной системы).

И. Способин в «Лекциях по курсу гармонии» называет модуляцией «переход из одной тональности в другую (независимо от того, какими средствами он осуществляется, в том числе независимо от каденционного закрепления)»[10, с. 39]. Но также он уточняет: «Модуляцией называется введение всякого инотонального элемента» [там же]. Такое определение близко к холоповскому.

Г. Григорьев в «Теоретическом курсе гармонии» определяет модуляцию как «выход за пределы целостной ладовой структуры, всегда ощущаемый как смена одной тональности другою» [2, с. 325]. Он объясняет становление ладотональной организации музыкального целого и его частей действием двух противоположных тенденций: тональной замкнутости и модуляционности (тональной разомкнутости) [2, с.319].

Мы привели ряд различных определений, при этом в настоящее время под модуляцией чаще подразумевают любое изменение тональности, в том числе и без связки-перехода, например, сопоставление тональностей, в то время как формулировка «переход из одной тональности в другую» ограничивает феномен модуляции только теми изменениями тональности, где имеется связка-переход. Отсюда формулировка Ю. Холопова представляется более точной, отвечающей современному пониманию.

Попытки осмыслить модуляционные процессы предпринимались многими теоретиками, но первое систематическое учение о родстве тональностей было создано Н. Римским-Корсаковым. До появления его «Практического учебника гармонии» (1886 г.) близость тональностей определялась либо разницей в количестве ключевых знаков, либо интервальными соотношениями тоник [подробнее см. 4, с.351]. П. Чайковский в «Руководстве к практическому изучению

гармонии»(1872 г.) делает некоторые шаги в этом направлении, хотя и не предлагает единую систему. Он говорит о «большей или меньшей близости модуляции к главному тону», об «отдаленных модуляциях» [14, с.79], а в приводимых примерах дает пояснение, что из *C-dur* ближайшая модуляция будет в *d-moll* по сравнению с *D-dur* и *h-moll*, так как «трезвучие *d-moll*находится в пределах тона С» [там же]. Обращаем внимание, что в подобном понимании близких тональностей берется за основу тот же критерий, что и в вышедшем позже «Практическом учебнике гармонии» Н.А. Римского-Корсакова– нахождение тонического трезвучия новой тональности в звукоряде исходной. На основании этого можно предположить, что тональности ближайшего родства совпали бы у обоих авторов, если бы П. Чайковский их перечислил. Таким образом, тональности у П. Чайковского, исходя из контекста «Руководства», делятся на близкие и отдаленные.

Разделяя модуляции на непосредственные и проходящие и объясняя технику выполнения непосредственной модуляции, автор оперирует понятиями посредствующего и модулирующего аккорда, однако допускает, что посредствующий аккорд может быть близким только к одному из строев. Например, он показывает модуляцию из *C-dur* в *E-dur*, где берет посредствующий аккорд *G-dur*, после которого сразу следует D7 к *E-dur*; другой вариант – модуляция из *C-dur* в *Des-dur* через аккорд *F-dur*, вслед за которым берется D7 к *Des-dur.* Все это противоречит нынешнему привычному пониманию посредствующего аккорда, который, согласно «школьной» теории, идущей от традиции Н. Римского-Корсакова, должен принадлежать обеим тональностям. Как такое возможно? И кто из них прав – П. Чайковский или Н. Римский-Корсаков?

Правы оказываются оба, поскольку речь идет о разных типах модуляции – функциональной и мелодико-гармонической. Напомним, что с точки зрения современной теории по роду связи тональностей различаются следующие виды модуляций: 1) функциональная; 2) энгармоническая; 3) мелодико-гармоническая; 4) мелодическая; 5) сопоставление тональностей [12, с. 265].

В своей трактовке модуляции П. Чайковский исходит из собственной практики и из музыкального творчества композиторов конца XIX века, где аккорды, принадлежащие весьма отдаленным строям легко могли соединяться при помощи мелодического движения голосов, да и сами аккорды мажоро-минора, входящие в расширенную тональность, часто сопоставлялись непосредственно. П. Чайковский рекомендует выполнять модуляцию через D_7 к новой тональности, в котором есть хотя бы один общий звук с предыдущей тоникой, который остается на месте, переосмысливаясь, а если такого звука нет, то следует после тоники взять другой аккорд, имеющий общие звуки с D_7, и потому называемый посредствующим. Нетрудно заметить, что техника непосредственной модуляции П. Чайковского основана не на общности аккордов, а на принципе общности звуков, входящих в аккорд, и таким образом может быть квалифицирована как мелодико-гармоническая. Как пишет Т. Мюллер, «даже при таком ограничении связи через общий тон одного из звуков тонического трезвучия с одним из тонов D_7 новой тональности достигается семнадцать тональностей» [6, с. 98]. Но не все подобные модуляции звучат плавно и благозвучно, их применение требует определенного вкуса и чувства стиля.

Поэтому «школьная» практика учит, в первую очередь, функциональной модуляции через общий аккорд, где ее последовательное применение гарантирует «правильность» и качественность соединения. Чтобы модуляции не звучали «жестко и неожиданно», как написано в предисловии к первому изданию «Практического учебника гармонии», а ученик не приходил в отчаяние «от нескладности и бессвязности своей музыкальной речи», Н. Римский-Корсаков указывает на главное основание модуляции – «сродство строев и общие аккорды» [7, с. 3]. Изложенная им система родства тональностей с указанием на общие аккорды (промежуточные «шаги» в модуляции) позволяет выполнить безукоризненно с технической точки зрения модуляции в любые тональности из данной исходной. Эта теория явилась огромным достижением теоретической мысли, обобщающей большой творческий и, что не

менее важно, педагогический опыт композитора.

Подчеркнем еще раз, что система родства тональностей Н. Римского-Корсакова отвечала именно педагогическим задачам, поэтому попытки ее реформирования, предпринимавшиеся впоследствии, в основном ставили целью приблизить данную теорию к изменившейся художественной практике и, следовательно, отвечали уже на другие вопросы. Поскольку многие последующие авторы, так или иначе, принимали во внимание систему Н. Римского-Корсакова, обновляли ее, полемизируя с композитором, перекраивали и «улучшали» по-своему, то мы напомним ее основные положения.

Группу тональностей первой степени родства составляют «6 строев, которых тонические трезвучия заключаются в данном строе»[там же, с.69]. Для *C-dur* это будут *a, G, F, f, e, d.* Ко второй степени родства относятся «строи, которых тонические трезвучия не заключаются в данном строе, но, тем не менее, имеющие с ним, по крайней мере, хотя бы одно общее трезвучие», их всего 12[там же, с.81]. Остальные тональности составляют отдаленные строи, так как не имеют ни одного общего трезвучия с первоначальной и «модуляция в них производится через посредство близких строев» [там же, с. 87].

Система родства тональностей, предложенная Н. Римским-Корсаковым, имеет одно неоспоримое преимущество, на которое обращает внимание Л. Мазель: она содержит в скрытом виде метод полной математической индукции для выведения всех степеней родства, то есть, вторая степень определяется через первую, а третья закономерно вытекает из второй, так как, в основе их нахождения, лежит один и тот же принцип [4, с.355].

В настоящее время, большинство авторов учебников по гармонии придерживаются системы родства тональностей Н. Римского-Корсакова. Среди них – Т. Бершадская, А. Мясоедов, Т. Мюллер и другие. Однако ряд музыковедов предложили иные системы – это Б. Яворский, И. Способин, А. Мутли, Г. Катуар, А. Должанский, В. Рукавишников, О. и С. Скребковы, С. Григорьев, Н. Тифтикиди, авторы «бригадного» учебника.

Прежде чем сравнить их между собой, рассмотрим проблему родства тональностей с современных позиций, выделив ее основные критерии.

Родство тональностей, как пишет Холопов, это «большая или меньшая близость тональностей, определяемая количеством и значимостью их общих элементов (звуков, аккордов, интервалов). Родство тональностей – одно из важнейших свойств модуляционного пространства в классико-романтической гармонии. На нем основано ощущение тонального движения – удаление от тоники или приближение к ней» [13,с.466].

Близость или отдаленность тональностей всегда имела специальное конструктивно-эстетическое значение для музыкального целого как специфическая форма единства и контраста. Однако разве недостаточно простого установления родства или не-родства тональностей? Разве слушая музыкальное произведение и ощущая тональное движение, мы считаем в уме пройденные шаги и сравниваем степени родства прозвучавших тональностей? (Скорее, мы воспринимаем их просто как далекие и близкие, а это, как показывает практика, зависит от множества факторов, связанных с контекстом.)Если нет, то зачем вообще нужно делить тональности на степени?

Исчерпывающий ответ на данный вопрос дает Л. Мазель в работе «Проблемы классической гармонии».Он пишет: «Степень родства двух тональностей имеет следующий общий смысл: она указывает минимальное число модуляционных шагов, которое необходимо /.../ для постепенного перехода из одной тональности в другую /…/. Модуляция в тональности первой степени родства, естественно, предполагает всего один такой шаг /.../. Для совершенной (постепенной) модуляции в тональность третьей степени родства требуется две промежуточные тональности и, следовательно, три модуляционных шага. В этом указании количества необходимых шагов при постепенной модуляции из одной тональности в другую и состоит практический смысл распределения всех соотношений тональностей по степеням родства» [4,с. 352-353].

Эти практические задачи учебного курса гармонии и призвана решить система родства тональностей. Если мы выходим за пределы школьной теории, то оказываемся на иных позициях, где необходимо учитывать историко-стилевой контекст и оценивать родство тональностей по каким-либо другим критериям – не общности звуков, интервалов или аккордов, а частоте употребления в тональных планах, местоположении в форме, способам соединений и др.

Как пишет С. Григорьев, «в настоящее время в теоретическом подходе к проблеме родства тональностей наблюдаются две крайности. Первая – это убежденность в возможном создании универсальной, абсолютной системы распределения всех существующих тональностей по группам или степеням родства, безотказно действующей применительно к любым историко-стилистическим условиям. /…/.В действительности, поставленная цель не достигается /…/. Иногда, даже приближаясь к тем или иным музыкальным стилям в большей или меньшей мере, чем это было в известных старых системах, новая тут же отдаляется от других стилей или вступает с ними в противоречие...»[2,с.305].

Автор продолжает: «Вторая крайность заключается, по существу, в отрицании какого бы то ни было постоянного и объективного распорядка в родстве тональностей и выражает идею непрерывной изменчивости, согласно которой тональности неродственные постепенно превращаются в родственные...». Однако, эта позиция, по словам С. Григорьева, отличается множеством противоречий и недоговоренностей. «Так, совершенно неясны границы и итоги процесса, в результате которого неродственные тональности станут родственными, неясно, какова при этом судьба тех тональных отношений, которые ранее считались родственными» [там же, с. 306].

Действительно, в связи с эволюцией гармонического языка, в настоящее время невозможно построить единую систему, которая отражала бы модуляционные закономерности применительно ко всем стилевым направлениям, однако некоторые из теоретических разработок заслуживают внимания, так как могут быть отнесены к условиям расширенной или хроматической тональности. Количество степеней в них колеблется от двух до шести. Рассмотрим некоторые из них.

Так, по Б. Яворскому, существуют две группы тональностей –родственные и неродственные. Родственными являются тональности, у которых между звуками тонических трезвучий не возникает интервал тритона, при наличии тритона тональности не родственны. Каждая мажорная и минорная тональность имеет по десять родственных и по тринадцать неродственных тональностей. Система Б. Яворского отличается стройностью, хотя и очевидным несоответствием реальной практике, поскольку, например, для *C-dur* родственными окажутся *E-dur*, *c-moll*, *gis-moll*, но не родственными *D-dur*, *g-moll*, *A-dur* [подробнее см.4, с. 347-349].

Весьма детально разработана теория модуляции в «Кратком теоретическом курсе гармонии» Ю. Тюлина и в «Учебнике гармонии» Ю. Тюлина и Н. Привано [12]. Придерживаясь в целом системы родства тональностей Н. Римского-Корсакова, авторы вносят в нее небольшую корректировку, исключая одноименную тональность из второй степени родства и оставляя там одиннадцать тональностей. Это связано с тем, что переходов одноименную тональность Ю. Тюлин относит к ладовой модуляции и не считает ее модуляцией тональной. Таким образом, одноименная тональность вообще оказывается исключенной из системы степеней родства тональностей.

Авторы «Учебника гармонии» И. Дубовский, С. Евсеев, И. Способин и В. Соколов, в целом признававшие группировку тональностей Н. Римского-Корсакова, из чисто методических соображений считали целесообразным разделение группы второй степени родства (двенадцать тональностей) на группу из четырех тональностей, отличающихся от исходной на два ключевых знака, и группу из восьми тональностей, отличающихся от исходной на три-пять знаков [3]. Однако, тональности с разницей в два ключевых знака в действительности вовсе не ближе по родству, чем остальные восемь, что доказывается художественной практикой XIX-XXвеков;

они значительно менее употребительны, например, в экспозиционных частях. Кроме того, с практической точки зрения, о которой говорил Л. Мазель – количестве модуляционных шагов при постепенной модуляции – тональности третьей и четвертой степени оказываются в равном положении, им необходимо одинаковое минимальное число шагов – два, как для третьей степени родства. Поэтому такая классификация не упрощает, а усложняет осознание модуляционного процесса.

В книге «О модуляции» А. Мутли предложил в качестве дальнейшего развития системы родства Н. Римского-Корсакова новое деление тональностей – на пять групп. Он выдвигает квинтовый, терцовый и одноименный принцип. В своей системе А. Мутли, как и авторы «бригадного» учебника, стремится разделить обширную и неоднородную группу тональностей второй степени родства по Н. Римскому-Корсакову[5].

В «Хрестоматии по гармоническому анализу» О. и С. Скребковых предложена следующая группировка тональностей: 1) тональности прямого диатонического родства (тоники которых являются трезвучиями в диатонической системе главной тональности); 2) тональности прямого альтернационного родства (IIнизкая); 3) тональности прямого мажоро-минорного родства; 4) тональности косвенного родства, которое объясняется лишь посредством третьей тональности в качестве какой-либо ее функции [9, с. 5]. Однако, количество тональностей в каждой группе и ее состав авторы не уточняют.

Таким образом, авторы считают мажоро-минорные системы основополагающими в восприятии тональностей и определении их взаимоотношений, а тем самым расширяют понятие тональности, так как оперируют уже не классической, а расширенной тональностью, принадлежащей романтической гармонии. Здесь налицо также стилевой подход к классификации тональностей.

И. Способин предложил собственные два варианта группировок тональностей. В первом варианте различаются тональности диатонического родства (пять тональностей), мажоро-минорного родства (через одноименную тонику, шесть тональностей) и хроматического родства(двенадцать тональностей) [10, с. 42-43]. Здесь во второй группе оказалась гармоническая субдоминанта мажора, а в третьей группе – двойная доминанта, IIнизкая ступень. Во втором варианте И. Способин предлагает шесть групп: 1) пять тональностей диатонического родства; 2) тональности полудиатонического родства – гармонические субдоминанта и доминанта для мажора и минора соответственно; 3) тональности одноименного мажоро-минора (пять тональностей); 4) тональности параллельного мажоро-минора (одна тональность – гармоническая доминанта параллельного минора); 5) тональность полухроматического родства –IIнизкая ступень; 6) тональности собственно хроматического родства(десять тональностей) [там же, с.43-44].

Как пишет Л. Мазель, система И. Способина не призвана ни улучшить, не заменить систему Н. Римского-Корсакова. Она пытается ответить на совсем другие вопросы, служит иным задачам. Схема эта отчасти отражает черты исторического развития тональности и тональных связей, отчасти же – частоту модуляций в разные тональности. Но она очень непоследовательна и условна. Например, тональность IIнизкой ступени (пятая группа) появилась раньше VI шубертовой ступени (четвертая группа), а тональность двойной доминанты отнесена к шестой (отдаленной хроматической) группе. По существу, автор этой системы, как и многие другие, пытаются рассматривать не степени родства, а группы и типы тональных соотношений и связей с точки зрения частоты модуляции в разные тональности, использования их в различных композиционных условиях (частях музыкальной формы) и др.

С глубоких научных позиций к данной проблеме подошел С. Григорьев, который обосновал новый «принцип тонального родства, учитывающий диалектику постоянного и изменчивого /…/ в бесконечно многообразных тональных соотношениях, рождаемых живой художественной практикой. Такой принцип выражен во взаимодействии ладофункционального критерия

тонального родства с сопровождающими и корректирующими его дополнительными факторами тонального родства», которых автор называет шесть, в том числе историко-стилистический контекст, общность звукового состава, способ соединения и др. [2, с. 307-314]. Он делает вывод, что по отношению к данной тональности все остальные образуют две тональные зоны – родственных и неродственных тональностей, где границы оказываются подвижными благодаря некоторым тональностям, способным проникать из одной зоны в другую. Если представить себе тональное родство в виде возрастающей или убывающей шкалы, то на ней будет зафиксированы как плавные переходы, так и скачки, поскольку корректировку в нее вносит живая музыкальная практика.

В системе родства тональностей В. Рукавишникова, на основе анализа тональных планов и гармонического развития в произведениях конца XIXи XXвеков, автор приходит к выводу о необходимости разделения всех тональностей на две группы по отношению к исходной. В группу родственных он включает двенадцать тональностей диатонического и мажоро-минорного параллельного и одноименного родства, в группу неродственных – одиннадцать тональностей. В группу первой степени родства для мажора, помимо шести общеизвестных, вошли еще шесть: три вводнотоновые тональности (две мажорные и минорная на VIIступени), VIнизкая, мажорная тональность IIIступени и одноименный минор. Все эти тональности действительно используются почти на правах тональностей диатонического родства, в том числе и в экспозиционных разделах, чем и аргументирует автор. В группу родственных для минора вошли также шесть традиционно относимых туда тональностей (первая степень по Н. Римскому-Корсакову), а также три вводнотоновые тональности (два минора и мажор на IIнизкой ступени), IIIвысокая минорная, VIминорная (шубертова) и одноименный мажор. Остальные тональности относятся ко второй степени, то есть группе неродственных тональностей. Свой подход автор подкрепляет не только многочисленными примерами из музыкальной литературы, но и вводимыми им теоретическими понятиями «фонических» и «гармонических» функций тональностей, соответственно степени родства трактуются как гармонические или фонические связи тональностей. В понимании гармонических функций В. Рукавишников опирается на позицию С. Танеева, рассматривавшего тональности в формообразовании как функции высшего порядка. Фонические функции обосновываются различной окраской диезных и бемольных тональностей, но в своей категоричности автор доходит до утверждения о различном фонизме энгармонически равных тональностей[8, с. 81], в то же время, признавая при этом замкнутость квинтового круга.

Еще одна оригинальная, хотя и не лишенная противоречий система родства была предложена Н. Тифтикиди. Автор разделяет тональности напять групп: 1) диатоническое родство – пять тональностей (параллельная, субдоминантовая и доминантовая с их параллелями), для *C-dur – a, F, G, d, e*; 2) одноименное родство – шесть тональностей (одноименные главным трезвучиям и их параллели), для *C-dur–c, f, g, Es, As, B*; 3) однотерцовое родство – шесть тональностей (однотерцовые главным и их параллели), для *C-dur – cis, fis, gis, E, A, H*; 4) хроматическое родство – шесть тональностей (хроматические главным и их параллели), для *C-dur – Cis, Fis, Gis, ais, did, eis*; 5) альтернационное родство – четыре тональности (тональности фригийской субдоминанты –IIнизкой – и лидийской доминанты – VIIминорной – и их параллели), для *C-dur – Des, b, h, D*[11, с. 48-49]. Такие же группы родства предлагаются и для минора. Нетрудно подсчитать, что всего в системе задействованы 28 тональностей, причем энгармонически равные тональности оказываются в разных группах. Например, C*is* и *ais* относятся к хроматическому родству, а *Desиb*–к альтернационному;*Asи f*– к одноименному, а *Gis* и *eis* – к хроматическому. Автор никак не объясняет и не комментирует это противоречие, и теория остается весьма уязвимой. Кроме того, обосновывая систему хроматического родства, Н. Тифтикиди один раз утверждает, что в тональную хроматическую систему входят две тональности (тональности одинакового ладового наклонения на расстоянии хроматического полутона), а через несколько

строк – три тональности по принципу одноименного и однотерцового соотношения[там же, с. 40]. Этот вопрос так до конца и не проясняется, хотя теория хроматического родства представляется весьма перспективной. Вызывает недоумение также попытка автора построить на ступенях хроматической тональной системы 56 различных трезвучий вместо 48, с учетом энгармонической замены.

Проблема энгармонически равных тональностей в системе родства заслуживает особого пояснения, так как мы уже сталкивались с ней в рассуждениях В. Рукавишникова, и вновь встречаемся у Н. Тифтикиди. Исчерпывающий ответ на этот вопрос дал Л. Мазель: «В конечном счете, вопрос сводится к тому, принимать ли в данном случае темперированный строй или нет. /…/. Классическая модуляционная система в принципе не может не исходить из темперации, ибо последняя, собственно, и была введена главным образом ради первой, то есть ради одинаково хорошего звучания всех тональностей, обеспечивающего возможность модуляции в любую из них. Классическая система гармонии, допускающая известную свободу интонирования, в то же время органически связана с равномерно темперированным строем, который предполагает замкнутый квинтовый круг тональностей (а не квинтовую спираль) и наличие 24-х (и только 24-х) мажорных и минорных тональностей при полном их равноправии. Считать же энгармонически равные тональности разными, значило бы нарушить все эти условия» [4, с. 357]. Меткое высказывание в сноске ставит точку в этом заочном споре: «В противном случае (то есть при отказе от энгармонических замен) пришлось бы признать, что многие классические произведения заканчиваются не в исходной тональности, а в энгармонически равной ей»[там же]. Например, реприза первой части «Аппассионаты» вступает не в *f-moll*, а в *as-moll*, так как в разработке имеются две энгармонические замены.

Еще один вопрос – об обратимости или необратимости родства– также требует некоторых пояснений. На противоположных позициях здесь находятся Л. Мазель и С. Григорьев. Однако противоречие легко разрешимо, если вчитаться в контекст их слов. По Л. Мазелю, родство тональностей принципиально обратимо (по какому пути мы пришли, по той же дороге мы должны иметь возможность вернуться, то есть столько же усилий следует затратить на обратный путь), и это, безусловно, верно для школьного курса гармонии[там же, с. 349-350]. С. Григорьев постулирует необратимость родства, и это закономерно для художественной практики (например, *C-dur* для *h-moll*является интенсивной *S*высшего порядка, в то время как *h-moll*для *C-dur* – минорная вводнотоновая тональность не очень четкого доминантового значения)[2, с. 314].

Подведем итоги.

Для решения практических учебных задач система Н. Римского-Корсакова остается непревзойденной и объективной системой. Попытки установить иные системы родства отражают общую художественную практику и стремление музыкальной науки осмыслить новые явления в художественном творчестве. По словам Т. Мюллера, «вXIXи особенно в XXвеках значительно чаще стали вводиться тональности без промежуточных звеньев. Этому способствовал не только интерес к гармонической красочности, но и усиление централизации с охватом все более глубокой тональной периферии, а также использованием диатонических разновидностей тональностей, усилением роли одноименных и параллельных мажоро-минорных систем. Сближению ранее далеких тональностей способствовало, кроме того, распространение внутриладовой и модуляционной альтерации» [6, с. 97]. Некоторые из рассмотренных систем призваны отразить эти стилевые изменения в живом художественном творчестве, и поэтому заслуживают нашего внимания.

Библиографические ссылки

1. БЕРШАДСКАЯ, Т. *Лекции по гармонии*. Ленинград: Музыка, 1985, 239 с.
2. ГРИГОРЬЕВ, С. *Теоретический курс гармонии*. Москва: Музыка, 1981, 479 с.
3. ДУБОВСКИЙ, И., ЕВСЕЕВ, С., СПОСОБИН, И., СОКОЛОВ, В. *Учебник гармонии*. Москва: Музыка, 1985, 480 с.

4. МАЗЕЛЬ, Л. *Проблемы классической гармонии*. Москва: Музыка, 1972, 616 с.
5. МУТЛИ, А. *О модуляции*. Москва-Ленинград, 1948.
6. МЮЛЛЕР, Т. *Гармония*. Москва: Музыка, 1982, 288 с.
7. РИМСКИЙ-КОРСАКОВ, Н. *Практический учебник гармонии*. 16-е изд.. Москва: Гос. музыкальное изд-во, 1937, 171 с.
8. РУКАВИШНИКОВ, В. Некоторые дополнения и уточнения системы тонального Н.А. Римского-Корсакова и возможные пути ее развития. В: *Вопросы теории музыки*. Вып. 3. Москва: Музыка, 1975, с. 70-103.
9. СКРЕБКОВА, О., СКРЕБКОВ С. *Хрестоматия по гармоническому анализу*. Москва: Музыка, 1967, 291 с.
10. СПОСОБИН, И. *Лекции по курсу гармонии*. Москва: Музыка, 1969, 243 с.
11. ТИФТИКИДИ, Н. Теория однотерцовой и тональной хроматических систем. В: *Вопросы теории музыки*. Вып. 2. Москва: Музыка, 1970, с. 22-53.
12. ТЮЛИН Ю., ПРИВАНО Н. *Учебник гармонии*. Москва: Музыка, 1986, 479 с.
13. ХОЛОПОВ, Ю. Родство тональностей. В: *Музыкальный энциклопедический словарь*. Москва: Советская энциклопедия, 1991.
14. ЧАЙКОВСКИЙ, П. *Руководство к практическому изучению гармонии*. Москва: Изд-во П. Юргенсона, 1897, 153 с.

ROLUL EDUCAŢIEI ÎN DEZVOLTAREA PERSONALITĂŢII (DIN PERSPECTIVA PERCEPERII PICTURII MURALE)

THE ROLE OF EDUCATION IN PERSONALITY DEVELOPMENT (FROM THE PERSPECTIVE OF PERCEPTION OF MURAL PAINTING)

ION JABINSCHI,
lector universitar, Academia de Muzică, Teatru şi Arte Plastice,
doctorand, Universitatea Pedagogică de Stat *Ion Creangă*

CZU 75.052:37
75:159.937.22

Societatea contemporană este marcată de interacţiunea activă a tehnicii, ştiinţei şi artei, care sunt puse în serviciul civilizaţiei, demonstrând că creaţia depinde, în cea mai mare măsură, de educaţie. Pentru a face faţă cerinţelor, este necesar să educăm generaţii de profesionişti, care să posede o percepţie vizuală dezvoltată, un înalt potenţial creativ, o cultură bogată etc.

Comunicarea prezentă evidenţiază perceperea vizuală la studenţi printr-o metodologie bazată pe principiile monumentale, stabileşte repere conceptuale, formulează criteriile, indicatorii, descriptorii şi valorile perceperii vizuale artistice. Totodată, stabileşte aspectele evoluţiei perceperii vizuale din punct de vedere psihologic, metodologic şi artistic, în vederea perceperii picturii murale.

***Cuvinte-cheie**: educaţie, dezvoltare a personalităţii, percepţie vizuală, pictură murală*

Contemporary society is marked by active interaction between technology, science and art, which are put at the service of civilization, demonstrating that the expression of creativity depends mostly on education. To meet these requirements, it is necessary to educate professionals with a developed visual perception, high creative potential and rich culture.

This paper is meant to highlight the students` visual perception through a methodology based on monumental principles, to set conceptual references, to formulate the criteria, indicators, descriptors and values of artistic visual perception, to establish the evolution aspects of visual perception from the psychological, methodological and artistic point of view, regarding the perception of the mural painting.

***Keywords**: education, personality development, visual perception, mural painting*

Educaţia prin artă reprezintă o valoare supremă a existenţei umane, deoarece este o întrebare adresată inimii, ce reflectă aspiraţiile sufleteşti şi spirituale. În toate perioadele de dezvoltare arta a avut şi mai are un caracter subiectiv, căci a exprimat şi exprimă viziunea subiectivă a creatorului, care aduce ceva nou în artă, o imensă bogăţie de subiecte şi o mare varietate a reprezentării artistice care n-a existat până la el.

O operă de artă în stadiul creării aspiră la perfecţiune, ea se va evidenţia prin organizarea plastică, dar, în acelaşi timp,şi ca o manifestare a fiinţei. Pe măsură ce devine desăvârşită în ceea ce constituie realitatea ei independentă şi autonomă, ea devine tot mai solidară cu artistul ce o creează şi o distribuie societăţii, mediului înconjurător, dar şi eternităţii, în noua ei existenţă. Ea este o perpetuă mărturie a autorului, nu o simplă imitare sau copiere a naturii [1, p. 219].

Arta este un proces complex de perfecţionare şi autoperfecţionare,şi nu de imitare, precum s-au exprimat unii filosofi. De la artă, înainte de toate, se cere ca ea să prezinte invizibilul, pe care artistul cu har şi imaginaţie bogată îl transpune în opera de artă prin limbaj plastic, tehnici şi tehnologii ale picturii murale. Un artist muralist trebuie să fie un profesionist cu o percepţie vizuală fină, cu un înalt potenţial creativ, cu o cunoaştere bogată a culturii şi a principiului educaţional pozitiv.

Profesorul universitar Vlad Pâslaru menţionează în *Principiul libertăţii în educaţie* că: educaţia este o schimbare orientată la un ideal uman, ideal educaţional, sistem de obiective educaţionale. Educaţia este întemeiată epistemologic, teoretic şi praxiologic de *principiul pozitiv al educaţiei*. Ea poate fi făcută instituţional, formal, şi non-formal, de persoane şi grupuri sociale neinstituţionalizate. Spaţiul educaţional este nelimitat în sensul că educaţia oamenilor se poate face oriunde, în orice loc, acesta fiind un spaţiu educaţional organizat. Cadrul natural, neorganizat prin activitate umană este, de asemenea, un spaţiu educaţional, această calitate fiind obţinută prin raportarea subiectivă a omului faţă de natură, deci, prin activitate spirituală. În ambele cazuri, spaţiul educaţional este „îndumnezeit prin locuire" de către fiinţa umană, cum afirmă M. Heidegger [2, p. 54-55].

Fără cunoaşterea operelor universale plastice nu ne putem imagina „formarea individului" şi nici procesul de „educaţie plastică şcolară sau universitară".„Deci, să nu existe oare în educaţia vizuală loc pentru a medita, a pătrunde în esenţa lucrurilor şi a le da o valoare, ca să luam o atitudine"? – pune întrebarea doctorul în pedagogie şi în arte Maia Robu, afirmând că noţiunea de „frumuseţe", aplicată fără discernământ, reprezintă un fals, o dogmă şi e superficială. Ea este deseori învelişul exterior al lucrurilor şi camuflează sensul absolut invers. Faimoasa frază „frumuseţea va salva lumea", citată patetic şi frecvent în toate mediile educaţionale devine kitsch, dacă ne referim la contextul artelor vizuale şi la misiunea educaţiei artistice plastice [3].

Perceperea picturii murale este foarte importantă în educaţia şi dezvoltarea personalităţii studenţilor de la Facultatea Arte Plastice, în particular, a celor ce studiază pictura murală, prin strategii şi metodologii bazate pe principiile monumentale, stabilirea reperelor conceptuale, formularea criteriilor, indicatorilor, descriptorilor şi valorilor perceperii vizuale artistice, stabilirea aspectelor evoluţiei perceperii vizuale, din punct de vedere psihologic, metodologic şi artistic.

Model de strategie ar putea servi schimbarea mentalităţii. Se ştie că orice schimbare a mentalităţii are loc efectiv şi global prin îmbunătăţirea educaţiei, care depinde, în mare măsură, de dezvoltarea economică, politică, socială etc.

În opinia prof. univ. dr. Sorin Cristea, *educaţia* reprezintă obiectul de studiu al pedagogiei. Conceptul pedagogic de educaţie urmăreşte cunoaşterea ştiinţifică, la un grad înalt de generalizare şi abstractizare, a unei realităţi psihosociale cu o mare arie de extindere în timp şi spaţiu şi de desfăşurare complexă şi contradictorie la nivel de sistem şi de proces [4, p. 143], menţionând că elaborarea conceptului de educaţie pune numeroase probleme de ordin metodologic şi praxiologic, dat fiind că realitatea psihosocială reflectată, a cărei cunoaştere profundă depinde de stadiul atins în cercetarea ştiinţifică de specialitate, este complexă [4, p. 144].

Vorbind de rolul educaţiei, autorii manualelor de pedagogie contemporană ne propun să identificăm acţiunile sociale complexe de formare şi dezvoltare a personalităţii individului pentru a se integra activ în viaţa socială.

Profesorul Virgil Mândâcanu, citându-l pe Immanuel Kant, menţionează că educaţia este activitatea de disciplinare, cultivare, civilizare şi moralizare a omului, iar scopul educaţiei este să dezvolte în individ perfecţiunea de care este capabil [5, p. 68].

După opinia cercetătorilor Vladimir Guţu și Ludmila Darii, activitatea individuală, în actualul context academic în care dictonul „a învăţa să înveţi" e o strategie, reprezintă un instrument și un obiectiv educaţional serios. În calitatea sa de instrument educaţional, „activitatea individuală poate fi organizată pentru diverse scopuri didactice formative sau informative, respectiv pentru a atinge palete largi de obiective fundamentale și specifice"și, deoarece complexitatea activităţii individuale este evidentă, ea presupune o profundă implicare cognitivă și afectivă, o reflecţie interioară profundă, un comportament de studiu activ și motivat, care determină permanente restructurări cognitive și facilitează crearea unei lucrări absolut noi, originale, eterne [6, p. 59].

Instruirea, în primul rând cea interactivă, promovează activităţi individuale creative, finalizate cu elaborarea proceselor intelectuale, elaborate de proiecte artistice, îndeplinite la scară conform spaţiului arhitectural, scheme și variante de amplasare a scenelor, în cazul unor edificii de cult cum sunt: catedralele, bisericile etc. sau structuri compoziţionale, explicaţii la conceptul proiectului realizat, modele teoretice și practice, comunicări, articole ştiinţifice, referate etc.

Pentru a forma un artist muralist/monumentalist în condiţiile actuale, studentul care studiază arta monumentală are nevoie, în primul rând, de:

intuiţie – în multiple combinaţii bine determinate, prin crearea unor structuri compoziţionale ingenioase;

inteligenţă– artiștii plastici găsesc esenţe satisfăcătoare și chipuri generate de *integritate plastică și asociaţie*, capabile să provoace *imaginaţii și imagini figurative* din viaţa reală, în *creaţii cu adevărat profesioniste*, dar și accesibile oamenilor pentru a le trezi înalte trăiri și emoţii;

g*ust estetic* educat și bazat pe *perceperea realităţii și a activităţilor creative*, ce poate fi considerat ca un produs obţinut prin consolidarea facultăţilor umane;

intercalări și întrepătrunderi în care se observă o reciprocitate coerentă, ţinând cont și de

coeficientul de cunoaștere a lumii, care ajută *acţiunile creative* ale pictorului monumentalist să-și menţină permanent evoluţia artistică.

Conform opiniei cercetătorului Ștefan Popenici, școala modernă este direcţionată de trei

mari scopuri care orientează întreaga activitate:

1.Să se constituie în principala agenţie de socializare a tinerilor, de pregătire a noii generaţii pentru necesităţile manifestate pe plan economic, politic și cultural.

2.Să se transmită cunoștinţele și formele de cunoaștere care permit individului să formeze viziuni realiste și raţionale asupra lumii.

3.Să se faciliteze procesul de depistare a potenţialului individual unic al fiecărui student.

Pentru împlinirea dezideratelor comunităţii și societăţii, educaţia formală caută metode și direcţii pentru a asigura schimbarea nivelului ontologic, epistemologic și axiologic [7, p. 66].

Ștefan Popenici este de părerea că educaţia se află deocamdată sub presiunea utilitarismului superficial care a impus o viziune nediferenţiată din punct de vedere calitativ între școli și întreprinderi, judecând elementele culturii didactice prin prisma rezultatelor cuantificabile într-o perioadă scurtă de timp. Această orientare a dus tocmai la o scădere a performanţilor școlii acolo unde a fost acceptată ca paradigmă dominantă. Abordarea pragmatică a educaţiei publice are în vedere criteriile manageriale ale educaţiei, deoarece procesul cere investiţii de lungă durată determinate de condiţii specifice. Pentru a acorda scopuri și preţuri, este esenţial să se ia în vedere că variabilele semnificative sunt în acest caz extrem de complexe. Structurile curriculare profunde a pattern-urilor de acţiune și a interacţiunilor simbolice, precum și congruenţa mesajului didactic cu mecanismele psihologice specifice determină calitatea produsului finit – identitatea socioculturală a individului uman [7, p. 115].

Funcţia generală a educaţiei permanente a personalităţii, exprimată în mod obiectiv ca răspuns la social, constă în „extinderea învăţării de-a lungul vieţii", fiind realizată, implică „reintegrarea culturii cu învăţământul" [4, p. 334]. Pentru studenţii de la arte, procesul de creaţie reprezintă o interacţiune a formării profesionale și a procesului de creativitate estetico-artistice, iar produsul de creaţie – lucrul

finit spiritualizat în material, cu valoare nouă, originală, unică [8].

Dezvoltarea creativităţii artistice la studenţi este un proces complex de formare profesional-artistică, determinat de interacţiunea factorilor principali ai creativităţii: personalitatea creatoare, procesul de creaţie şi produsul de creaţie, presupun stabilirea unor legităţi şi principii care o reglementează, a nivelurilor iniţiale de dezvoltare a creativităţii artistice; elaborarea şi declanşarea unui sistem de strategii specifice activităţii de creaţie plastică monumentală, evaluarea produselor create, a competenţelor de creaţie şi ale trăsăturii de creaţie ale studenţilor.

Cercetătorul, prof. univ. dr. Sorin Cristea menţionează că educaţia permanentă constituie un răspuns pedagogic la problemele generate de criza civilizaţiei globale, de efectele psihologice negative ale schimbării, de explozia informaţională şi tehnologică, de dezechilibrul existenţii umane, de accentuarea inegalităţilor sociale, economice, dar şi culturale [4, p. 334].

La nivel de personalitate creatoare, factorii principali ai dezvoltării percepţiei picturii murale sunt aptitudinile specifice – gândire mobilă şi profundă, care va ţine cont de compoziţiile monumentale şi proiectarea lor, ca parte integrantă din ansamblul arhitectural, receptarea şi imaginaţia artistică, gândirea artistică originală, capacitatea de creaţie în domeniu şi atitudinile generale şi artistice ale studentului, artistului plastic [8]. Studentul trebuie să însuşească întreg arsenalul teoretic şi practic al picturii murale, arsenal pe care să-l utilizeze cu măiestrie în rezolvarea celor mai dificile probleme în cariera sa de artist profesionist din domeniul artei monumentale.

Schimbarea fiinţei umane prin educaţie are loc pe parcursul întregii vieţi. Fiind orientată de la om la om, educaţia este un act universal de comunicare, iar orientarea pozitivă a educaţiei o angajează axiologic, adică educaţia se face prin valori şi pentru valori, însăşi fiinţa umană reprezentând valoarea supremă a educaţiei [2, p. 55].

Formarea profesională psiho-pedagogică a cadrelor didactice în colegii şi universităţi reprezintă doar o provocare pentru o formare şi dezvoltare profesională continuă pe parcursul întregii vieţi. Postulatul este valabil pentru orice meserie, condiţia primordială a existenţei umane fiind îmbunătăţirea, desăvârşirea propriei sale condiţii, deoarece scopul în sine a educaţiei, esenţa ei este modificarea fiinţei studentului [2, p. 160].

Reieşind din cele expuse mai sus, dar şi pentru a răspunde necesităţii sociale cu specialişti calificaţi în domeniul perceperii şi executării picturii murale, în Republica Moldova, din 2002, în cadrul Facultăţii de Arte Plastice a Academiei de Muzică, Teatru şi Arte Plastice, a fost deschisă secţia *Pictura Murală*, pe lângă catedra *Pictura*, unde prin curriculum de specialitate şi anume la disciplinele *Tehnologia Pictura Murală* şi *Practica Tehnologică*, a fost posibilă studierea atât practică cât şi teoretică a tehnicilor şi tehnologiilor de executare ale picturii murale, precum şi deprinderea modului de folosire a uneltelor, a termenilor şi etapelor de executare a unei lucrări murale. Cunoscând tehnicile şi materialele, comportarea lor, apare necesitatea de a înţelege mai profund şi mai complex problemele, dar şi farmecul artei murale, în contextul relaţiilor şi interacţiunilor artei murale cu diverse forme artistice plastice şi aplicate, fapt care cere o aprofundare a cunoştinţelor în vederea formării profesioniste practice a artistului muralist, dar şi o analiză a raporturilor structurale dintre arta murală şi alte domenii ale picturii, desenului, compoziţiei şi artei monumentale, colaborând dinamic cu arhitectura în ideea întrepătrunderii acestor două domenii.

Totodată, putem menţiona că persoana care vrea să studieze pictura murală trebuie să aibă mai întâi de toate talent, suflet curat şi har de la Cel de Sus, iar educaţiei în formarea unui pictor monumentalist care să perceapă şi să practice pictura murală, îi revine rolul de îndrumare în:sinteza tradiţiei cu inovaţia;prosperarea unor noi zone vizual-artistice şi a gândirii metafizice, pentru a explora, experimenta şi adapta creator posibilităţile plastice, oferite de noile materiale şi tehnologii în acord cu tendinţele estetice contemporane;a însuşi şi aplica un limbaj plastic adecvat legilor şi principiilor monumentale; a pregăti plasticieni cu cunoştinţe atât teoretice cât şi practice în domeniul picturii murale, care pot fi realizate prin:

– individualizarea activităţii subiectului creator şi a subiectului consumator;

– dezvoltarea cunoştinţelor filosofice, artistice şi metafizice, pentru a depăşi existenţa tridimensională (care poate fi transpusă în viaţa cotidiană prin realizarea picturilor murale, în special, a celor bisericeşti, pe suprafaţă bidimensională) şi care ne demonstrează capacitatea umană de a exista în dimensiunea a patra, acea spirituală;

– combinarea studiilor profunde din diverse domenii (filosofie, istoria religiilor, dogmatica,istoria creştinismului, teologia, erminia, metafizica, istoria artelor plastice) cu studiile profesionale (desen, pictură,compoziţie) şi cele specifice picturii murale/monumentale (tehnice şi a tehnologiilor de realizare).

Din cele expuse rezultă, că educaţia în dezvoltarea unei personalităţi trebuie făcută nu numai prin predare-învăţare, ci şi prin activităţi şi metodologii specifice de coordonare a studenţilor în universul, mediul complex artistic, unde este necesar să educăm profesionişti care posedă:

– percepţie vizuală dezvoltată;

– înalt potenţial creativ;

– cultură bogată;

– intuiţie artistică;

– gândire mobilă şi profundă, care să ţină cont de specificul compoziţiilor monumentale şi proiectarea lor;

– cunoştinţe tehnologice şi informaţionale;

– capacităţi de a evalua operele create;

– însuşiri de a putea sintetiza tradiţia şi inovaţia;

– aptitudini de a crea lucrări noi şi originale;

– gândire metafizică, pentru a explora, experimenta şi adapta posibilităţile plastice;

– abilităţi de a folosi materialele şi tehnologiile în acord cu tendinţele estetice contemporane;

– însuşiri de a aplica un limbaj plastic adecvat la legile şi principiile monumentale;

– iscusinţa de a aprofunda cunoştinţele teoretice şi cele practice în domeniul picturii murale;

– priceperea de a dezvolta cunoştinţele filosofice, artistice şi metafizice, pentru a depăşi existenţa tridimensională, care poate fi transpusă în viaţa cotidiană prin executarea picturilor murale, în special, a celor bisericeşti, pe suprafaţă bidimensională şi care ne demonstrează capacitatea umană de a exista în dimensiunea a patra, cea spirituală;

– calitatea de a îmbina cunoştinţele de ordin general (filosofice, istorice, teologice, erminice, metafizice etc.) cu cele profesionale (desen, pictură,compoziţie) şi cele specifice picturii murale/monumentale (tehnice şi a tehnologiilor de realizare).

În concluzie, putem menţiona că performanţele unui artist plastic, ca şi ale oricărei personalităţi creatoare, depind în mare măsură de educaţie. Din sistemul educaţional ce vizează formarea cât mai competentă a unui artist în domeniul picturii murale nu poate lipsi cunoaşterea trecutului artistic universal şi naţional, care şi-au lăsat amprenta asupra generaţiei de artişti. De aceea, pentru a cunoaşte arta murală, trebuie să posedăm cunoştinţe temeinice în toate ramurile de activitate.

Graţie educaţiei, tinerii creatori devin disciplinaţi, cultivaţi, organizaţi, sensibili şi insistenţi în cercetările care îi preocupă. Toate acestea vor contribui la sporirea implicării cognitive şi afective, a unui comportament de învăţare activ şi motivat pentru obţinerea unor performanţe noi, originale.

Dezvoltarea personalităţii studenţilor ce studiază pictura murală se realizează prin strategii şi metodologii bazate pe principiile monumentale. Stabilirea reperelor conceptuale, formularea criteriilor, indicatorilor, descriptorilor şi valorilor perceperii vizuale artistice, stabilirea aspectelor evoluţiei din punct de vedere psihologic, metodologic şi artistic este un deziderat major, care impune cunoaşterea organică a coeziunii dintre principiile teoretico-practice şi implementarea acestora în experienţa de toate zilele.

Referinţe bibliografice

1. HUYGBE, R. *Dialog cu vizibilul*. Bucureşti: Editura Meridiane, 1981.
2. PÂSLARU,V. *Principiul pozitiv al educaţiei*. Chişinău: Civitas, 2003. ISBN 9975-912-08-7.
3. ROBU, M. Noţiunea de „frumos": concluzii lexicale şi consecinţe educaţionale [online]. Disponibil: http://libruniv.usarb.md/publicatie/arta/arta%202-3/82-85_Maia_Robu.pdf.
4. CRISTEA, S. *Fundamentele pedagogiei*. Iaşi: Polirom, 2010. ISBN 978-973-46-1562-9.
5. MÂNDÂCANU, V. *Pedagogia creştin-ortodoxă*. Chişinău: Editura Iulian, 2013. ISBN 978-9975-4162-0-7.
6. GUŢU, V.;, DARII, L. Pedagogia învăţării individuale în cadru universitar. In: *Revista ştiinţifică a Universităţii de Stat din Moldova*. Ser. Ştiinţe ale Educaţiei. 2007, nr. 5. ISSN 1857-2103.
7. POPENICI, Ş. *Pedagogie alternativă: imaginarul educaţional*. Iaşi: Polirom, 2001.
8. ARBUZ-SPATARI, O. *Metodologia dezvoltării creativităţii artistice la studenţi prin studierea şi aplicarea elementelor limbajului plastic (în cadrul cursului arta textilă)*. Autoreferat la Teză de doctor în pedagogie. Chişinău: Editura USM, 2011. 29 p.

PROBLEMA FORMEI ÎN *CVARTETUL NR. 3 PENTRU INSTRUMENTE CU COARDE* DE GHEORGHE NEAGA

THE PROBLEM OF FORM IN GHEORGHE NEAGA'S *STRING QUARTET NO.3*

NATALIA CHICIUC,
lector universitar,
Academia de Muzică, Teatru şi Arte Plastice

CZU 785.74:780.614(478)
781.5.087.34

Prezentul articol se concentrează pe o analiză din perspectiva formei a uneia dintre ultimele lucrări semnate de Gheorghe Neaga. Cu o structură ciclică bipartită, Cvartetul nr. 3 pentru instrumente cu coarde se înscrie perfect în categoria opus-urilor demonstratoare de scoatere din prim-plan a cvadraturii clasice specifice genului de cvartet şi de înlocuire a importanţei acesteia cu diferite alte mijloace de înaltă gândire artistică şi conceptualizare a muzicii. În acest sens, axat pe un limbaj modal, autorul se eschivează şi de la schemele obişnuite pentru formele interioare ale părţilor unui cvartet. În plus, Gheorghe Neaga nu adaptează conţinutul la dezvoltări impunătoare, ci oferă întâietate eterofoniei, iar relaţiile modale sunt integrate într-o totalitate cromatică, astfel încât universul sonor formulat al lucrării să obţină o complexitate semnificativă.

***Cuvinte-cheie**: cvartet, gen, cvadratură clasică, formă bipartită, structură*

This article focuses on a form analysis of one of Gheorghe Neaga's last works. With a bipartite cyclical structure, String Quartet No.3 fits perfectly into the category of demonstrating opuses for removing from the foreground of the classical quadrature specific to the quartet genre and replacing its importance with various other means of high artistic thinking and conceptualization of music. Thus, focusing on a modal language, the author also avoids the usual patterns for the inner forms of the parts of a quartet. In addition, Gheorghe Neaga doesn't adapt the content to stunning developments, but gives his preference for heterophony, and the modal relations are integrated in the chromatic totality, so that the sound universe of the work gets a significant complexity.

***Keywords**: quartet, genre, classical quadrature, bipartite form, structure*

Cvartetul nr. 3 pentru instrumente cu coarde (2003) este unul dintre ultimele opus-uri semnate de compozitorul Gheorghe Neaga. Apărută în etapa finală de creaţie a autorului, lucrarea poate fi considerată nu doar un model al genului de ansamblu cameral, ci şi unul al formei în care se prezintă. În condiţiile în care partitura include o tradiţională componenţă din patru partide specifică genului, structurarea bipartită a compoziţiei este un argument în sine vizavi de considerarea cvartetului de

coarde drept „un laborator în care se pot experimenta noi modalităţi de expresie, de armonie, polifonie, ritm, forme, instrumentaţie" [1, p. 36].

Canonic vorbind, organizarea interioară a unui cvartet de coarde se realizează prin înlănţuirea a patru părţi constitutive succedate în conformitate cu raporturile specifice unui ciclu sonato-simfonic standardizate încă de reprezentanţii Şcolii Clasice Vieneze. „Caracterizată prin simetrie şi echilibru, forma de tip clasic se circumscrie principiului suplu al rotundului, cu puncte plasate echidistant în arhitectura lucrării" [2, p. 29]. În plus, o normă fundamentală în acest sens este considerată unitatea în varietatea genului, adică o „expresie a sintezei dintre întreg şi diviziune, dintre simplu şi complex, dintre concentrare şi independenţă" [2, p. 7]. Iar alternanţa contrastantă a mişcărilor, suprapusă oarecum cu principiul tematismului, se regăseşte printre concepţiile definitorii ale gândirii muzicale clasice.

În perioada constituirii genului, „compozitorii, având în faţa ochilor imaginea acestei „orchestre în miniatură" – cum a fost supranumit cvartetul de coarde la începuturile sale – au folosit în lucrările lor idei tot mai complexe, a căror tălmăcire solicită ţesături mai bogate şi mai complicate ale vocilor, distribuirea lor la toate instrumentele, apariţia fugatoului şi a fugii (începând chiar cu Haydn) şi, în sfârşit, „simfonizarea" structurii pieselor pentru cvartet de coarde (în ultimele lucrări ale lui Beethoven)" [3, p. 37]. Apoi, în secolele XIX-XX, procesul evoluţiei ansamblului a cunoscut şi alte etape de dezvoltare, pe parcursul cărora autorii de cvartete au realizat, printre altele, că „forma nu este un dat static, rigid, ci se transformă sub imperiul evoluţiei gândirii muzicale şi a expresiei muzicale" [4, p. 22].

Astfel se întâmplă că, în baza determinismului expresivităţii asupra arhitecturii unei lucrări, mai ales compozitorii modernismului, dar şi cei ai postmodernismului, au abandonat treptat cvadratura clasică şi au adoptat modificări substanţiale în direcţia parametrilor structurali şi nu numai. În aceste condiţii, cvartetele pentru instrumente cu coarde au continuat să exprime cele mai sublime revelaţii pe care le poate oferi muzica de cameră [5], însă procesul multilateral de esenţializare a imaginilor sonore scoate din prim-plan organizarea haydniană a formei genului şi o înlocuieşte cu diferite alte mijloace de înaltă gândire artistică şi conceptualizare a muzicii.

Cu o structură ciclică bipartită, *Cvartetul* lui Gheorghe Neaga se înscrie perfect în categoria opusurilor demonstratoare ale acestei tendinţe. În pofida preferinţelor sale generale pentru tehnicile polifonice, în cazul dat compozitorul gândeşte predominant tematic cu acompaniament. Concentrat pe un limbaj modal, acesta se eschivează de la schemele obişnuite pentru formele interioare ale părţilor unui cvartet şi nu adaptează conţinutul la dezvoltări impunătoare, ci oferă întâietate eterofoniei, întrucât unisonul este des întâlnit în ambele părţi ale creaţiei. Însă, este evidentă şi o totalitate cromatică în care autorul integrează cât mai subtil relaţiile modale din interiorul creaţiei, astfel încât universul sonor formulat să obţină o complexitate semnificativă.

Prima parte a cvartetului – *Andantino* – cuprinde o înlănţuire din trei elemente relativ înrudite, din punct de vedere tematic. Notate convenţional *A*, *B* şi *C*, acestea suportă dezvoltări moderate, reluări şi unele trasări retrospective. Deşi exactitatea debutului fiecărui compartiment construit în baza elementelor este evidentă, întreaga parte se prezintă într-o formă liberă. O dovadă în plus asupra acestei constatări este secţiunea *Andante sostenuto* de la sfârşitul părţii care, separată, din punct de vedere ideatic, poate fi oarecum tratată ca un centru liric al ciclului.

Formă	Formă contrastantă cu elemente de formă liberă														
	Formă tripartită												(*Andante sostenuto*)		
Compartimente	Intr.	A				B		C							
Secţiuni		a	a^1	a^2	a^3	b	Punte	Intr.	c	c^1	c^2	Punte	d	d^1	d^2
Număr de măsuri	17	16	18	16	12	18	6	14	12	17	20	6	20	34	31
Plan tonal/modal	*do*														

Schema 1.

Forma tripartită profilată în baza elementelor *A*, *B* și *C* este precedată de o introducere, al cărei conținut este expus *perpetuum mobile*. În baza unei tradiționale scriiturii ritmice constituită din figuri egale ori sincopate, secțiunea introductivă poate fi divizată în două elemente – *a* și *b*, ambele reperate în formularea modală cromatizată întoarsă (exemplu din introducere – *re-mi-mib-re*).

Deși debutul părții ar sugera un fragment fugato, în realitate nu este vorba decât de o polifonie liberă între trei voci ostinato. Aceasta este urmată de procedeul contrapunctului inversat găsit în episoadele armonice, în care se produce o răsturnare între vocea melodică și vocile armonice. Astfel, gradația sonoră inițială obținută prin intrarea succesivă a vocilor este completată de o dispunere spațială a unei grupări armonice din patru înălțimi schimbate enarmonic (*mib-la-si-reb*:*mib-la-si-do#*).

Toate aceste procese observate în desfășurarea introducerii vor provoca evoluțiile tematice, ritmico-melodice și facturale ale întregii primei părți și, ocazional, ale mișcării a doua a ciclului. Spre exemplu, expunerea ostinato și cea *perpetuum mobile* din forma tripartită configurată de elementele *A*, *B* și *C*, episoadele de țesătură eterofonă, factura modală cu fragmente polifonice, și mai ales conținuturile tematice, toate își au rădăcinile în introducere. În plus, urmărind aceste detalii, se observă o anumită asemănare între cele trei compartimente și, ignorând ideea arhitecturii tripartite, s-ar putea constata o eventuală structură de plan doi, enunțată o în n baza principiului varierii.

Compartimentul *A* debutează odată cu indicația *Allegro subito* și însumează patru secțiuni. Tema – însoțită armonic de o formulă ostinato – este elementul *a* din introducere și poartă de multe ori un caracter solistic, chiar dacă pe alocuri este dublată și triplată în diferite partide. După câteva expuneri secvențiale ale acesteia de la diferite înălțimi, pe alocuri, în baza contrapunctului inversat, *a* sfârșește cu un moment contrastant prin divizare ritmică.

Conținuturile secțiunilor a^1, a^2 și a^3se desfășoară în baza principiului varierii. Într-o factură a partiturii din ce în ce mai densă, secvențele tematice tot mai extinse și transfigurate sunt însoțite polifonic contrastant de pedale sau alte formule ritmico-melodice care sugerează consunări armonice. Într-un registru larg, în care fiecare partidă tinde spre sonorități extreme, compartimentul *A* încheie într-un sistem tono-modal major melodic cu deschideri spre un total cromatic centrat pe *do*.

Următoarea diviziune a formei tripartite – *B* – prezintă o temă relativ nouă, al cărei acompaniament este împrumutat din *A*. Într-o nuanță modală diferită, Gheorghe Neaga insistă pe caracterul minor al conținutului. Linia melodică păstrează oarecum componența intervalică inițială, însă conține o divizare ritmică a primei bătăi, schimbare importantă pentru profilul ideatic al lucrării.

După o perioadă pătrată, ale cărei cadențe sunt reprezentate de figurile contrastante întâlnite și în *A*, compozitorul asigură o trecere către cel de-al treilea compartiment al structurii prin intermediul unor consunări centrate pe *do* și *sol* alternate cu expuneri răzlețe ale elementului *a* din introducere. Același procedeu se va găsi și la sfârșitul *C*-ului, care debutează cu o introducere centrată modal pe *do* fie ionic, fie doric într-o măsură ternară compusă (*6/4*). Conținutul ultimei diviziuni a formei tripartite amintește despre gândirea polifonică a autorului. Fiecare dintre cele trei secțiuni sugerează trei episoade de fugato formulate în baza unei linii melodice relativ noi. Or, intervalele componente (*2*, *4*), alterarea treptelor și, mai ales, acompaniamentul din formule ostinato, provin din aceeași sursă a tematismului din debut.

Imediat după încheierea configurației profilată în baza elementelor *A*, *B* și *C*, sub indicația *Andante sostenuto* se continuă cu un material muzical care ar putea interpreta rolul unui centru liric al cvartetului. Din punct de vedere tematic, acesta provine intonațional din elementele introducerii părții, însă, spre deosebire de expunerea de acolo, în care *a* și *b* erau ambele ascendente, aici acestea au orientări opuse, fie convergente, fie divergente.

Într-o scriitură ritmică bazată pe figuri preponderent egale, autorul păstrează centrarea pe *do*, abordând modul locric. Însă, acești parametri tono-modali fluctuează în contextul arhitecturii compartimentului care, la fel ca și în cazul structurii precedente, poate figura atât ca o formă tripartită, cât și ca una variantică. Indiferent de opțiunea aleasă, cele trei secțiuni prezintă o substanțială evoluție

tematică şi, mai ales, facturală. În acest sens, ţesătura modestă iniţială cedează unei polifonii tot mai intense, pe parcurs găsindu-se imitaţii, contrapunctări dublu-mobile, inversări şi lărgiri tematice.

Încheind astfel prima parte a *Cvartetului*, Gheorghe Neaga lasă suspendată problema formei întregii mişcări şi se concentrează pe alte componente ale limbajului muzical. Totuşi, pentru a se oferi o viziune integrală asupra structurii, s-ar putea lua în consideraţie descifrarea convenţională a arhitecturii în baza principiului variantic, găsit frecvent în repertoriul compozitorului. În acest mod, s-ar rezolva chestiunea separării celor două compartimente, conţinuturile cărora nu sunt absolut diferite. Mai mult, se pare că principiul variantic ar coabita cu cel de rondo, pentru că elementele ritmico-melodice ale introducerii revin frecvent originale ori transfigurate pe parcursul întregii părţi.

Partea a doua – *Allegro con brio* – este redusă la jumătate faţă de dimensiunile primei mişcări şi comportă o structură izbitor de bine determinată. Câteva secţiuni ce pot fi delimitate cu mare precizie se grupează uşor în trei compartimente, configurând o clară formă tripartită cu repriză şi codă.

Formă	Formă tripartită mare cu repriză						Codă
Compartimente	A		B		A^1		
Secţiuni	a	a^1	b	b^1	a^2	a^3	
Număr de măsuri	10	8	22	15	24	7	29
Plan tonal/modal	*do*						

Schema 2.

Imediat ce debutează primul compartiment, se constată păstrarea într-o anumită măsură a spectrului ideatic precedent. Iar datorită conţinutului de acompaniament din partidele violei şi violoncelului – desfăşurarea ostinato a unor formule *pizzicato* – se creează impresia continuării şirului de variante ale părţii întâi. Totuşi , măsura de *7/4* şi tema din care lipsesc cvartele – intervalul care asigură originalitatea intonaţională fiind terţa – oferă compartimentului de faţă un context relativ nou.

În plus, compozitorul abordează din nou dublarea trasării liniei melodice. Însă, spre deosebire de expunerile primei mişcări, găsite adeseori în unison, aici se întâmplă ca dublările sau triplările expuse opus – convergent sau divergent – să includă înălţimi componente ale unor acorduri în baza cărora să se evidenţieze o centrare pe un anumit sunet (cum ar fi *do* la început). Tot acestea sugerează şi eventualul mod conturat: minor în prima propoziţie a fazelor în major în cea de-a doua.

Compartimentul median – *B* – se divizează în două secţiuni, în interiorul cărora autorul suprapune printr-o polifonie contrastantă două straturi absolut diferite preluate din partea întâia. Tratate după un şir de principii polifonice – imitaţii, inversări, contrapunct dublu-mobil, polifonie contrastantă şi a straturilor, la care se adaugă şi expunerile tematice convergente – cele două elemente mai sunt însoţite şi de câteva variante transfigurate ritmic ale segmentelor melodice, care înlocuiau cadenţele în prima mişcare. Mai ales, pe parcursul secţiunii b^1 acestea suportă travalii consistente şi joacă un rol important, înlocuind treptat unul dintre cele două elemente şi contribuind la obţinerea poziţiei dominante de către cel de-al doilea (elementul punctat ritmic).

Repriza A^1 poate fi considerată iniţial o continuare a compartimentului *B*. Într-o nouă formulă metrică (*4/4*), ritmică şi intonaţională, conţinutul pare a fi o nouă etapă în dezvoltarea materialului acestuia. Doar revenirea la intervalul de terţă din început susţine ideea de repriză, întrucât abia mai târziu autorul reia treptat enunţarea originală, astfel încât în secţiunea a doua aceasta se prezintă într-o formă asemănătoare începutului.

Sub indicaţia *molto pesante e meno mosso*, coda părţii comportă un rol tradiţional de final al unui ciclu sonato-simfonic. Aceasta însumează conclusiv grupul de teme găsite în partea secundă, la care se adaugă şi câteva componente ritmico-melodice împrumutate din prima mişcare. Astfel, se poate observa o înşiruire a tuturor elementelor considerate exponenţiale pentru fiecare diviziune a structurii cvartetului, procedeu valorificat frecvent în majoritatea creaţiilor compozitorului.

Într-un final, în urma acestei schiţe analitice a structurii şi detaliilor arhitectonice găsite în *Cvar-*

tetul nr. 3 pentru instrumente cu coarde, dar și a altor componente ale limbajului muzical, se constată că Gheorghe Neaga plasează opus-ul la hotarul dintre canonicitate și câteva ipostaze ale depășirii acesteia. Astfel, principiului formal se găsește în mod evident între tradiție și înnoire. Pe de o parte, autorul abordează în ambele părți ale lucrării ideile de configurație tripartită și de dezvoltare variantică a elementelor tematice, la care se adaugă și aparentele roluri de centru liric al ciclului și de final al acestuia jucate de două compartimente inserate la sfârșitul mișcărilor. De cealaltă parte, lipsa bitematismului specific unui ciclu sonato-simfonic, evitarea cvadraturii specifice genului, dar și faptul că, din punct de vedere conceptual, Gheorghe Neaga și-a gândit lucrarea anume în două părți, toate acestea constituie argumente solide în scopul înțelegerii laturii novatoare a *Cvartetului* și a noului introdus de compozitor în baza unor legități cunoscute de secole.

Referințe bibliografice

1. VORTOSU, S. *Cvartetul de coarde în creație lui Dmitri Șostakovici*. Iași: Artes, 2013.
2. DIACONU, L. *Repere stilistice și interpretative în trio-urile și cvartetele cu pian de W.A. Mozart*. Iași: Artes, 2009.
3. HAMZA, G. *Contribuții la interpretarea cvartetului de coarde*. București: Editura Muzicală, 1977.
4. TUDOR, B.M. *Sonatele pentru pian de Franz Schubert: continuitate și înnoire*. Iași: Artes, 2012.
5. *Cobbett's cyclopedic survey of chamber music*. IInd edition. Vol. I. London: Oxford University Press, 1963.

SONATA NR. 1 PENTRU ACORDEON CU BUTOANE DE NIKOLAI CEAIKIN: MORFOLOGIE, SINTAXĂ ȘI INTERPRETARE

SONATA NO. 1 FOR ACCORDION WITH BUTTONS BY NIKOLAI CEAIKIN: MORPHOLOGY, SYNTAX AND INTERPRETATION

DUMITRU CALMÎȘ,
lector universitar, doctorand,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU 780.8:780.647.2.082.2(470)

Articolul de față prezintă analiza limbajului muzical și a problemelor de interpretare în Sonata nr.1 h-moll pentru acordeon cu butoane, semnată de compozitorul rus Nikolai Ceaikin și dedicată acordeonistului virtuoz Nikolai Rizol, interpret care a participat nemijlocit la procesul de creare al opusului. Fiind compusă în perioada celui de al doilea război mondial, între anii 1943-1944, această lucrare reprezintă prima creație în genul de sonată din repertoriul academic pentru acordeon. Revitalizarea formelor proprii componisticii din epocile clasică și romantică (forma allegro de sonată în partea I, temă cu variațiuni în partea II, forma tripartită mare a scherzo-ului și forma de rondo în final), îmbogățite prin principiile de simfonizare și procedeele pianistice, îmbinate cu spectrul tehnic și expresiv al acordeonului, determină clar apropierea Sonatei nr.1 h-moll pentru acordeon cu butoane de principiile genului de sonată „simfonizată".

Cuvinte-cheie: *acordeon, Nikolai Ceaikin, temă cu variațiuni, tradiție clasico-romantică, rondo, scherzo, simfonism, sonată*

This article presents the analysis of the musical language and interpretation problems of Sonata No.1 in h-minor for accordion with buttons signed by the Russian composer Nikolai Ceaikin and dedicated to the accordionist virtuoso Nikolai Rizol who participated directly in the process of creating the opus. Being composed during World War II between 1943 and 1944, this work is the first sonata-like work for accordion in the academic repertoire. The revitalization of the forms of the composition, characteristic of the classical and romantic epochs (the allegro form of the sonata in part I, the theme with variations in part II, the composite tripartite form of the scherzo and the rondo form in the finale) enriched by symphonic principles and pianistic procedures combined with the technical and expressive spectrum of the accordion clearly determines the closeness of Sonata No.1 h-moll for accordion with buttons to the symphonic sonata genre.

Keywords: *accordion, Nikolai Ceaikin, theme with variations, classical-romantic traditions, rondo, scherzo, symphonism, sonata*

Nicolai Ceaikin, având un impact semnificativ în crearea repertoriului academic pentru instrumentele tradiţionale ruseşti, este considerat, pe bună dreptate, unul dintre compozitorii notorii sovietici din a doua jumătate a secolului XX. Moştenirea artistică a compozitorului include creaţii camerale, orchestrale, corale şi vocale dedicate, în mare parte, instrumentelor tradiţionale. Stilul său componistic s-a constituit ca parte componentă a tradiţiilor clasico-romantice cu asimilarea elementelor muzicii naţionale ruse. În pofida faptului că avea o pregătire pianistică solidă, totuşi, un loc aparte în creaţia lui N. Ceaikin îl ocupă lucrările ample pentru acordeon cu butoane. Printre acestea se numără două concerte, două sonate, trei suite etc.

Sonata nr. 1 pentru acordeon cu butoane este una din cele mai populare creaţii ale lui N. Ceaikin, ocupând, totodată, un loc special atât în repertoriul concertistic cât şi în cel didactic. Ideea compunerii *Sonatei nr. 1 pentru acordeon cu butoane* i-a fost sugerată lui Ceaikin de către camaradul său, acordeonistul virtuoz Nicolai Rizol, căruia compozitorul i-a şi dedicat lucrarea. Având o activitate intensivă în calitate de compozitor, aranjor şi dirijor în perioada anilor de război, Ceaikin, totuşi, purcede la compunerea sonatei în toamna anului 1943. La acel moment, compozitorul dispunea nu numai de o pregătire teoretică solidă, dar acumulase şi o experienţă bogată în sfera orchestraţiei. Participarea lui N. Ceaikin la cele mai sângeroase bătălii din timpul celui de al doilea război mondial i-a marcat nu numai personalitatea, ci şi creaţia componistică, astfel, tema *Patriei* fiind dominantă în opusurile compozitorului, după cum corect remarcă V. Bîcikov: „Tema Patriei trece ca un fir roşu prin toată creaţia lui Ceaikin. Începând cu Sonata h-moll, ea domină atât în lucrările pentru acordeon cu butoane (*Concerte, Sonata nr. 2, Suita ucraineană*) cât şi în alte genuri (poemul „Fiii Patriei" pentru fanfară, cantata „Marele învăţător", *Scherzo rusesc, Dans rusesc pentru orchestra populară*, ciclul oratoric „Patria mea dragă" [1, p. 11-12].

Sonata nr. 1 pentru acordeon cu butoane prezintă un ciclu format din patru părţi, menţinut în limitele structurii tradiţionale, care devine tipică, începând cu creaţia lui L. van Beethoven, cu alternarea de tempo *Allegro risoluto – Andante placido – Allegro brillante – Maestoso. Presto*. Limbajul muzical al tuturor părţilor se înscrie perfect în stilistica clasico-romantică, iar sub aspect arhitectonic şi tonal, toate temele sunt foarte bine definite, reproducând imagini muzicale clare şi reliefate.

Partea I, *Allegro risoluto,* este realizată în formă de sonată. Grupul tematic principal (exemplul 1) debutează hotărât cu tema *Patriei*, unde este concentrată „ideea de bază /.../ ce străbate toate părţile acestei lucrări epico-eroice" [1, p. 11-12].

Exemplul 1.

N. Ceaikin. *Sonata nr. 1 pentru acordeon*, p. I.

Tema grupului principal – scrisă în formă monopartită şi reprezentând o perioadă din două propoziţii cu structură repetată – se încheie cu o cadenţă autentică. Datorită acestui fapt, se formează o construcţie muzicală închisă, fiind caracteristică îndeosebi creaţiilor timpurii ale lui W.A. Mozart şi

J. Haydn. Datorită expunerii materialului tematic în octave **şi** suprapunerii acestuia pe linia cromatică *sempre marcato* a basului, tema grupului principal capătă mai multă amploare. Mişcarea la ter**ţă ascendentă şi** cvintă descendentă caracteristice cântecului popular rus sunt sesizate chiar din primele intonaţii, iar motivul al treilea (exemplul 1, m. 3-4), expus în factură acordică, intensifică caracterul hotărât al temei, oferind imaginii artistice trăsături suplimentare.

Puntea, caracterizată prin instabilitate tonală, având la baza construcţiei sale motivul iniţial al temei grupului principal, generează trecerea spre grupul secundar, în primul rând, din punct de vedere tonal, nu şi tematic. Începând în *h-moll* şi atingând tonalităţile *a-moll*, *D-dur* şi *G-dur*, puntea conturează clar trei secţiuni bine delimitate. Prima din ele aparţine tonal şi configurativ grupului tematic principal, susţinând, în acelaşi timp, declanşarea modulaţiei în secţiunea următoare. Cea de a doua reprezintă modulaţia propriu-zisă *a – D.* Intonaţiile e^1-d^1-c^1-*h-a*, care ulterior vor fi dublate în octavă, formează un dialog între un „solist" şi o „orchestră" imaginară, conturând, astfel, procedeul preluat din genul de concert. Iar secţiunea a treia, unde domină tonalităţile *D-dur* şi *G-dur*, prevesteşte prin intonaţii de fanfară apariţia grupului tematic secundar.

Datorită mişcării line a melodiei suprapusă pe intonaţiile fine ale acompaniamentului, grupul tematic secundar (exemplul 2) capătă caracter liric, ce „nu atât contrastează cu imaginea artistică de bază, cât o completează /.../, făcând-o mai semnificativă, conferindu-i mai multă pondere" [1, p. 12].

Exemplul 2.

N. Ceaikin. *Sonata nr. 1 pentru acordeon*, p. I.

Expunerea în tonalitatea *G-dur* a grupului secundar cu relaţia tonală t *(h-moll)* – VI (*G-dur*) ne demonstrează, o dată în plus, continuarea tradiţiilor clasico-romantice prin inovaţia lui Schubert „care a introdus tonalităţi neobişnuite ale grupului secundar – nu numai treapta VI" [2, p. 339]. Motivul iniţial al temei secundare este preluat imitativ de vocea basului, astfel, creându-se un dialog liric între cele două linii melodice, iar prezenţa din ce în ce mai insistentă a figuraţiilor melodice ale şaisprezecimilor imprimă discursului muzical o notă dramatic-încordată, autorul fiind, evident, influenţat de pianismul beethovenian (vezi: N. Ceaikin. *Sonata nr.1 pentru acordeon*, p. I, m. 34-36; L. van Beethoven. *Sonata pentru pian nr. 21*, p. I, m. 4 şi 8). Materialul grupului secundar este supus unei dezvoltări semnificative chiar în expoziţie, datorită revenirii acestuia în linia basului suprapusă pe figuraţii „mozartiene". Păstrarea aceluiaşi tempo *Allegro risoluto* sugerează continuarea tradiţiilor şcolii clasice vieneze, unde „în pofida nivelului contrastului al grupului principal şi cel secundar /.../, toată expoziţia cât şi toată forma în întregime se desfăşoară în acelaşi tempo, hrănindu-se cu aceeaşi energie" [3, p. 200].

Fiind formată din intonaţiile grupului secundar, concluzia (m. 55-61), totuşi, contrastează cu caracterul iniţial liric al acestuia, amplificând latura încordat-dramatică. Încheind un compartiment important al formei de sonată în *G-dur*, ea fortifică sfera tonală a grupului secundar. Ignorând repetarea primului compartiment, frecvent întâlnită în forma de sonată la J. Haydn şi W.A. Mozart, N. Ceaikin se apropie de tradiţiile lui L. van Beethoven care, în „unele creaţii tardive, a eliminat repetarea expoziţiei" [2, p. 333].

Tratarea (m. 64) debutează o dată cu apariţia în *e-moll* a temei grupului principal, care „se transformă şi capătă caracteristici lirice" [1, p. 12-13], ce o apropie şi mai mult de lirismul cântecului popular, datorită expunerii materialului tematic în terţă şi a utilizării figuraţiilor melodice fine „mozartiene",

preluate din tema grupului secundar (vezi partea I, m. 42-43 şi m. 64-65). Revenirea temei în factură acordică şi expunerea secvenţională a figuraţiilor melodice (m. 76-80) utilizate în tema secundară reaminteşte de sfera încordat-dramatică a discursului muzical, care este imediat „stinsă" de turaţiile melodice ale modului major. Suprapunerea contrapunctică în *stretto* a elementelor temei principale împletite cu cele ale temei secundare întăreşte sfera lirică care este întreruptă dur de intonaţiile „eroice" ale temei principale expuse în factură acordică, ceea ce-i conferă compartimentului mai mult dramatism.

Reapariţia secvenţională la *subito piano* a elementelor „beethoveniene", a sincopelor energice ale acordurilor, împreună cu figuraţiile „mozartiene" căpătând caracter energic-hotărât, formează un nou val dramatic ce prevesteşte apariţia anacruzei de dominantă înainte de repriză. „Avalanşa" intonaţiilor de fanfară şi turaţiile melodice impetuoase ale anacruzei de dominantă (m. 112) *Poco piu mosso* expuse secvenţional în mişcare cromatică suprapuse pe pedala de orgă *Fis* pregăteşte repriza cu apariţia eroic-monumentală a temei grupului principal *tempo I* (m. 126), expusă tradiţional în tonalitatea tonicii conform tradiţiilor clasice vieneze. Puntea execută trecerea din tonalitatea *h-moll* a grupului principal în omonima *H-dur* a celui secundar, astfel, N. Ceaikin preia tradiţiile lui L. van Beethoven, unde „în creaţiile minore, grupul secundar este frecvent expus în major, păstrându-şi culoarea modală şi în repriză" [2, p. 334]. Cu afirmaţia făcută de Bîcikov, precum că „tema grupului secundar în repriză (H-dur) reprezintă fortificarea imaginii eroice şi în repriză, şi în codă, sintetizând intonaţiile incipiente ale ambelor teme" [1, p. 13], putem fi parţial de acord, deoarece după părerea noastră expunerea temei grupului secundar în *H-dur* fortifică sfera lirică a imaginii artistice în repriză, iar apariţia elementelor temei secundare în codă determină sfera eroică.

Coda „orchestrală" *sostenuto* (m. 183) este reprezentată de intonaţiile sincopate ale acordurilor, de mişcările active ascendente ale figuraţiilor melodice dublate la terţă şi turaţiile cromatice, bazate pe acordurile micşorate caracteristice cadenţelor concertistice ale solistului, care duc spre apariţia succesivă în *H-dur* a temelor grupului principal expusă în factură acordică *Largamente e maestoso* şi celui secundar ce confirmă caracterul eroic-victorios al întregului compartiment. Pe de o parte, multitudinea elementelor utilizate în codă ne confirmă implementarea tradiţiilor genului de concert, menţionate de muzicologul rus V. Holopova: „Coda orchestrală în concerte (orice concert clasic) reprezintă un tutti abundent orchestral cu introducerea cadenţei solo de virtuozitate a solistului. Acest tip de codă a fost preluat de forma de sonată din *tutti* concluziv al concerto-grosso al barocului" [2, p. 334-335]. Pe de altă parte, constatăm şi apropierea de procedeele de simfonizare şi de abordare a instrumentului solo în calitate de „orchestră", ce poate fi sesizată în creaţia lui L. van Beethoven, F. Liszt etc.

Partea II, *Andante placido* în *Es-dur,* reprezintă centrul lirico-pastoral al ciclului, care poate fi tratat ca o reflectare „a trecutului liniştit, a ritmului echilibrat al vieţii anterioare" [1, p. 18]. Adresându-se către forma variaţională în ciclul sonato-simfonic, N. Ceaikin, pe de o parte, continuă tradiţiile şcolii clasice vieneze, îndeosebi cele ale lui L. van Beethoven, în creaţia căruia „ambele principii de dezvoltare variaţională – ornamentală şi de caracter sunt fuzionate într-o unitate indisolubilă" [4, p. 169]. Pe de altă parte, muzicologul rus T. Popova relatează, precum că atât forma variaţională cât şi principiul de variere „reprezintă primordial în muzica rusă o metodă autentic-naţională de dezvoltare, strâns legată de creaţia cântecului popular" [4, p. 173]. În aşa mod, gândurile expuse anterior ne demonstrează îmbinarea organică a părţii a II-a cu tradiţiile europene clasico-romantice şi cele ale cântecului popular rus.

Tema variaţiunilor (exemplul 3) este scrisă în formă de lied bipartit simplu cu repriză.

Predominarea registrului mediu şi prezenţa intonaţiilor ostinate b^1-b^1-g^2-g^2-g^2-g^2-h^1-h^1-h^1, es^2-g^1-g^1-g^1, es^2-as^1-as^1-as^1 cu ritmul regulat caracteristic recitativului *parlando giusto*; factura heterofonică cu dublarea liniei melodice la terţă „legată de tradiţia cântecului popular liric" [1, p. 19]; intonaţiile ascendente şi descendente de sextă „o înrudesc cu cântecul, romanţa" [1, p. 19], astfel tot acest ansamblu de trăsături apropie secţiunea *A* de muzica vocală, oferindu-i discursului muzical conturarea

caracterului *placido* (liniştit) pastoral, lirico-narativ. Mişcarea *Andante* cumpătată, greoaie a basului formată din doimi şi pătrimi caracteristică genului de *passacaglie* ce creează o sobrietate evidentă, armonizând linia melodică superioară, conturează clar succesiunea armonică diatonică T-S-VI-II-D-T, participând nemijlocit la crearea naraţiunii muzicale.

Exemplul 3.

N. Ceaikin. *Sonata nr. 1 pentru acordeon*, p. II.

Secţiunea *B(b)* cu mişcarea ascendentă a basului *G-A-H-c-d-es* şi *F-G-A-B* suprapusă pe intonaţiile es^2-d^2-g^1, g^1-as^1-g^1, g^1-c^2-es^2, g^2-f^2-es^2, es^2-d^2-c^2 expuse în factură acordică cu predominarea pauzelor de optimi, conturându-se, totodată, şi intonaţiile de recitativ în vocile inferioare, îi oferă discursului muzical puţină nelinişte, fiind „înăbuşită" de revenirea materialului muzical *A(a¹)*, astfel, confirmându-se dominarea clară a caracterului echilibrat al temei.

Variaţiunea I *Moderato assai* reprezintă tipul variaţiunilor severe ornamentale, tipice nu numai şcolii clasice vieneze timpurii, prin intermediul cărora tema este „încărcată cu decoraţiuni, ornamentare melodică, pasaje de virtuozitate" [4, p. 167], ci şi instrumentiştilor tradiţionali, fiindu-le determinată interpretarea muzicii folclorice ruse de tendinţa către varierea ornamentală, exprimând o amplă prezentare a posibilităţilor tehnice ale instrumentelor pe care le mânuiesc.

Datorită mişcărilor ascendente şi descendente active ale treizecidoimilor, suprapuse atât pe linia melodică păstrată a basului cât şi a succesiunii armonice neschimbate, apropie variaţiunea de particularităţile muzicii instrumentale, oferindu-i secţiunii *A(a a¹)* mai multă lejeritate. Materialul muzical al secţiunii *B(b)* expus de linia melodică a trioletelor în factură acordică cu păstrarea pauzelor pe timpii tari şi relativ tari, suprapusă pe mişcarea ascendentă hotărâtă a basului, amplifică neliniştea ce a luat naştere în secţiunea *B(b)* a temei, fiind „potolită" odată cu revenirea pasajelor sclipitoare ale secţiunii *A(a¹)*.

Variaţiunea II *Con moto* debutează la *piano* cu *tremolo* interpretat *con moto,* suprapus pe intonaţiile sincopate g^1-g^1, g^1-f^1, f^1-es^1 ale „alămurilor", creând o stare de agitaţie, amplificată semnificativ în secţiunea *B(b)* de mişcarea cromatică „furioasă" a şaisprezecimilor în sextolete expuse în factură acordică consistentă cu prezenţa intonaţiilor ostinate, iar datorită lărgirii treptate a diapazonului şi a facturii, variaţiunea II capătă amploare „simfonică". Astfel, paralel cu sfera lirico-narativă este dezvoltată şi linia dramatică, care-şi are începutul în secţiunea *B(b)* a temei, atingând culminaţia în *B(b)* din variaţiunea II.

Variaţiunea III *Andantino un poco rubato,* debutând cu mişcările fine ale figuraţiilor melodice improvizatorice, este tratată de compozitor „nu ca o decoraţiune ornamentală, ci ca material tematic cu trăsături caracteristice" [1, p. 19] şi salturile „jucăuşe" suprapuse pe acompaniamentul lejer, dansant conturând clar factura omofono-armonică, apropie semnificativ discursul muzical de fineţea chopiniană, iar avântul treizecidoimilor ale secţiunii *B(b)* reaminteşte de neliniştea eroului prezentă în variaţiunile anterioare. Analizând mai atent materialul muzical al secţiunii *B(b)* al variaţiunii III cu cel al variaţiunii II, putem constata că acesta dispune de un înalt grad de înrudire, fiindu-i schimbată doar factura.

Variaţiunea IV *Con tristezza ma non tanto,* expusă în tonalitatea omonimă *es-moll* în măsura 12/8, reprezintă tipul variaţiunilor de caracter, considerată de F. Lips în calitate de culminaţie a părţii II. Având un diapazon restrâns, lipsit de linia profundă a basului în secţiunea *A(a* a^1*)* şi prevalarea intonaţiilor de recitativ în registrul mediu caracteristic melodismului vocal interpretate la *pianissimo* ce îi conferă discursului muzical mai multă intimitate, sobrietate şi o atmosferă meditativă, reflectând starea de spirit a eroului. Monotonia intonaţiilor ostinate ale secţiunii *A* este dinamizată în *B(b)*, lărgind diapazonul odată cu apariţiile intonaţiilor cromatice expuse în factură acordică, suprapuse pe mişcarea ascendentă profundă a basului, ceea ce exprimă starea psihologică zbuciumată a eroului.

Variaţiunea V *Allegretto poco grazioso* se afirmă la *mf* cu revenirea tonalităţii iniţiale *Es-dur* şi cu mişcarea ascendentă impetuoasă *staccato* a trioletelor dublată în octavă. Acestea din urmă formează un dialog cu intonaţiile cromatice ale trioletelor din bas, creând, astfel, o atmosferă triumfătoare. Prezenţa semnalurilor *forte* cu ritmul activ specific al „alămurilor" amplificate de factura acordică în secţiunea *B(b)* suprapuse pe linia melodică cromatică *marcato* a basului intensifică caracterul energic şi hotărât al variaţiunii, întărind şi mai mult sfera eroică ce o îndepărtează considerabil de remarca *grazioso* a autorului. Toate elementele prezente cuprinse într-un diapazon larg *Es-*b^4 îi conferă variaţiunii amploare „orchestral-simfonică", conturând, totodată, caracteristicile genului de marş ce apropie discursul muzical de tipul variaţiunilor libere de caracter. Apropiind-o atât de tradiţiile lui L. van Beethoven care „tindea să introducă trăsături de dezvoltare simfonică în ciclurile sale variaţionale" [4, p. 171] cât şi de particularităţile specifice pianismului schumaniann (vezi: R. Schumann – *Studii simfonice op. 13,* studiu VII şi X) întâlnite în secţiunea *B(b)*, N. Ceaikin, fiind influenţat de acestea, reuşeşte să implementeze cu succes tradiţiile pianismului „simfonizat", influenţând organic lărgirea posibilităţilor tehnice şi expresive ale acordeonului.

Variaţiunea VI *Tempo del comincio* poate fi considerată ca repriză. Predominarea atmosferei calme şi meditative readuce imaginile artistice incipiente ale temei. Expunerea în tempo iniţial şi preluarea exactă în mare măsură a elementelor melodice îi conferă variaţiunii stabilitate şi echilibru emoţional, fortificând, totodată, sfera lirică, narativ-pastorală a întregii părţi.

Referitor la aceste variaţiuni, Bîcikov scrie: „Cu toată certitudinea, putem vorbi despre elementele dezvoltării şi despre indiciile varierii de gen" [1, p. 19]. Analizând, însă, muzica părţii II, putem fi doar parţial de acord cu această opinie, ţinând cont de prevalarea varierii ornamentale asupra celei de gen sau de caracter (variaţiunile IV şi V) .

Cuprinzând o gamă largă de procedee interpretative, partea a II-a este frecvent utilizată în calitate de material instructiv-pedagogic. Astfel, tema, variaţiunea IV şi VI permit tânărului interpret de a demonstra posibilităţile cantabile ale acordeonului prin intermediul frazelor lungi şi a mânuirii flexibile a burdufului. În variaţiunile I, II, III tema se dizolvă în figuraţiile ornamentale, instrumentistul având sarcina de a evidenţia cât mai clar elementele muzicale tipice temei. În variaţiunea V, prezenţa mişcărilor dublate la octavă ar trebui să focuseze atenţia solistului asupra unei mişcări mai uşoare a *poignet*-ului.

Partea III, Scherzo *Allegro brillante* în *h-moll*, reprezintă o formă tripartită mare, fiind „*cea mai potrivită pentru identificarea contrastului a stărilor de spirit, a impresiilor etc.*" [3, p. 141]. Înlocuind menuetul cu *scherzo* ca parte componentă a genului de sonată, N. Ceaikin preia tradiţiile caracteristice creaţiei tardive a lui L. van Beethoven, iar debutul în *h-moll* al părţii III, preluând tonalitatea de bază a sonatei păstrează tradiţiile clasicismului timpuriu. Introducerea formată din intonaţiile active *fis*^{2}*-g*^{2} suprapuse pe funcţiile armonice ale *e-moll* şi *Fis7* prevesteşte la *forte* caracterul *brillante* şi *molto leggiero* al compartimentului *A* (exemplul 4).

Urcuşurile şi coborâşurile figuraţiilor fine, active ale secundelor, interpretate la *piano*expuse în registrul mediu şi acut, după cum menţionează şi Bîcikov „în mare parte corespunde genului de scherzo cu strălucirea şi virtuozitatea lui" [1, p. 21], iar acompaniamentul format din relaţia *acord-bas* expusă pe timpii slabi frânează niţel din avântul năvalnic al pasajelor, pe când apariţia episodică a mişcării hotărâte *fis*^{2}*-g*^{2}*-h*^{2}*-a*^{2}*-g*^{2}*-fis*^{2}, ce capătă treptat factură acordică (m. 13-14), reaminteşte de sfera eroică.

Pierzând din lejeritatea iniţială a *scherzo*-ului, terţele cromatice asociate cu intonaţiile de fanfară cu ritmul specific suprapuse pe mişcarea accentuată *A-H-cis-d-cis-H-A* a basului (m. 19-22) interpretate la *forte*, îi conferă secţiunii *b* mai multă fermitate, ceea ce întăreşte sfera eroică nu numai a părţii III, dar şi a întregii sonate, iar revenirea exactă a segmentului *a* cu caracterul *scherzando* conturează clar forma tripartită simplă a întregului compartiment *A*, reprezentând o construcţie închisă cu cadenţă perfectă. Întregul compartiment reprezentat de mişcarea terţelor şi a pasajelor este un exemplu de muzică motorică, bazată pe forme generale de mişcare, interpretarea cărora necesită o bună pregătire tehnică ce se formează prin exersarea sistematică a gamelor. Pentru redarea caracterului *brillante,* interpretul ar trebui să dea dovadă de o agilitate maximă a degetelor.

Exemplul 4.

N. Ceaikin. *Sonata nr. 1 pentru acordeon*, p. III.

Expus în *G-dur* – utilizându-se relaţia armonică tipică t-VI – compartimentul median *B* (exemplul 5) cu schimbarea de tempo *Poco piu largamente* caracteristică compozitorilor romantici, contrastează nu numai din punct de vedere tematic, ci şi tonal, reprezentând o formă tripartită simplă, încheindu-se cu cadenţa perfectă a noii tonalităţi şi căpătând o independenţă clară.

Exemplul 5.

N. Ceaikin. *Sonata nr. 1 pentru acordeon*, p. III.

Tema denotă o respiraţie largă, solicitând o nuanţare dinamică foarte variată şi bine gândită, iar pentru o bună interpretare instrumentistul trebuie să demonstreze un foarte bun *legato* în mâna dreaptă, susţinut de o conducere neîntreruptă a burdufului.

Contrastul compartimentelor este obţinut nu numai prin mijloacele ritmico-melodice, dar şi prin schimbarea facturii – cea transparentă a compartimentului *A* este înlocuită cu cea acordică în compar-

timentul *B.* Tema interpretată *cantabile* ce este „apropiată de relaţia intonaţională a temei grupului secundar al părţii I" [1, p. 20], formată în mare parte din optimi cu predominarea mişcărilor line de terţă şi secundă, îi creează caracter lipsit de frământări sufleteşti cu predominarea lirismului, iar apariţia intonaţiilor *lamento* (m. 54-56) îi conferă discursului muzical o nuanţă meditativă. Linia melodică expusă în registrul mediu ce nu depăşeşte diapazonul de decimă o apropie de caracteristicile muzicii vocale. Măsura omogenă compusă de 6/8 şi ritmul specific conturează clar caracteristicile genului de vals, ceea ce este menţionat şi de Bîcikov care scrie: „Originile genului compartimentului median al scherzo-ului provin din muzica de dans (în special, vals)" [1, p. 20]. În consecinţă, materialul muzical format din caracteristicile muzicii vocale îmbinate cu cele ale genului de vals, „închegat organic cu tânăra cultură muzicală rusă" [4, p. 251], îl apropie de genul de romanţă sau de „cântecele tradiţionale ruse orăşeneşti cu respiraţie largă şi cu melodism plastic şi clar" [4, p. 253]. Astfel, Ceaikin fuzionează caracteristicile de gen în compartimentul *B,* implementând tradiţiile şcolii romantice ruse în ciclul sonato-simfonic.

Prezenţa în secţiunea *d* a mişcărilor descendente formate din şaisprezecimi expuse secvenţional atât pe portativul superior cât şi cel inferior creează o stare de vigilenţă, „reamintind de realitatea tumultoasă" [1, p. 20], iar apariţia compartimentului *A* cu introducere preluate cu exactitate şi coda „revendică sfera imaginilor scherzando" [1, p. 20]. Datorită prezenţei intonaţiilor ascendente cromatice dublate în octavă cu ritmul specific preluat din secţiunea *d* suprapuse pe pedala de dominantă, care ulterior este rezolvată în tonică odată cu apariţia elementelor secţiunii *a*, coda are menirea de a aproba tonalitatea principală a părţii III şi „a crea o sinteză a materialului tematic contrastant al întregii forme" [3, p. 149].

Partea IV, Finalul *Maestoso. Presto,* prezintă o formă de rondo cu introducere şi codă, oglindind, astfel, particularităţile rondo-ului cu două episoade caracteristic creaţiei clasicilor vienezi J. Haydn, W.A. Mozart şi L. van Beethoven, care conturează tendinţa spre dezvoltarea neîntreruptă. Într-o oarecare măsură ciclul sonato-simfonic este unul autobiografic, îndeosebi finalul. Fiind finalizat aproape de sfârşitul celui de al doilea război mondial, este absolut evident că autorul, influenţat de realităţile timpului, a reflectat în partea IV „atacul violent al forţelor armate, buna dispoziţie, entuziasmul colectiv" [5, p. 129], anticipând victoria asupra fascismului. Finalul debutează la *fortissimo* în caracterul *Maestoso* al introducerii. Intonaţiile prologului preluate din materialul muzical al temei grupului principal al părţii I, ce concentrează în sine suflul şi energia Patriei, determină importanţa acestora atât la edificarea concepţiei artistice cât şi la intensa coagulare a construcţiei ciclului sonato-simfonic ce trasează un arc tematic între începutul şi sfârşitul lucrării. Expusă în factură acordică, introducerea capătă amploare orchestral-simfonică, iar mişcările ascendente active ale anacruzelor cu ritmul punctat îi conferă acesteia mai multă hotărâre. Prezenţa succesiunii acordice cu conturarea liniilor cromatice ale vocilor suprapuse pe mişcarea descendentă a basului îi imprimă discursului muzical o încordare imensă, iar apariţia pedalei de dominantă şi prezenţa ulterioară a acordului *Fis7* prevestesc şi pregătesc apariţia refrenului (exemplul 6).

Exemplul 6.

N. Ceaikin. *Sonata nr. 1 pentru acordeon*, p. IV.

Refrenul începe în *h-moll* la *forte* cu avalanşele intonaţiilor cromatice ascendente şi descendente interpretate *presto*, caracteristice stilului improvizatoric al prelucrărilor cântecelor şi dansurilor folclorice ruseşti. Astfel, N. Ceaikin reuşeşte, prin intermediul instrumentalismului tradiţional, să reflecte atât suflul eroului principal cât şi imaginea peisagistică realistă a atacului necruţător al armatei sovietice. Dominarea clară a registrelor mediu şi acut scoate în evidenţă timbrul strălucitor al acordeonului, având tangenţă cu „articulaţia violonistică a finalului Concertului de P.I. Ceaikovski şi cu procedeele tehnice pianistice ample ale muzicii romanticilor" [1, p. 23]. Având un raport intonaţional clar cu secţiunea *A(a)* al scherzo-ului, materialul tematic al refrenului contribuie semnificativ la întărirea legăturii între părţile Sonatei. Tempo *Presto* impune un caracter de virtuozitate, care presupune posedarea perfectă a articulaţiei *non legato*. Astfel, stabilirea unei aplicaţii comode reprezintă un factor important la depăşirea dificultăţilor interpretative.

Debutând decisiv cu multă hotărâre la *forte*, episodul I *Poco piu sostenuto* (exemplul 7) preia organic discursul muzical al refrenului.

Exemplul 7.

N. Ceaikin. *Sonata nr. 1 pentru acordeon*, p. IV.

Expus în factură acordică cu prevalarea intonaţiilor de cvartă şi a ritmului punctat suprapus pe acompaniamentul construit din triolete cu relaţia *bas-acord-bas*, *bas-acord-bas*, materialul muzical al episodului I conturează clar caracteristicile genului de marş ce „reprezintă procesiunea triumfală, victoria care denotă optimism" [1, p. 22], nu atât contrastează cât completează imaginile artistice ale refrenului. Avântul septoletelor conferă discursului muzical mai mult dinamism, iar apariţia intonaţiilor de *tremolo* (m. 68-76) preiau starea de agitaţie a variaţiunii II a părţii II.

Apariţia episodului C *meno mosso* (exemplul 8) „fiind bazat pe material independent, deseori cu caracter cantabil" [4, c. 154], reflectând tradiţiile rondo-ului clasic, este pregătită de compartimentul tranzitoriu (m. 103-129) format din trilul *H-cis* armonizat diatonic.

Exemplul 8.

N. Ceaikin. *Sonata nr. 1 pentru acordeon*, p. IV.

Predominarea intonaţiilor line *sempre legato* expuse în registrul mediu şi respiraţia largă apropie discursul de caracteristicile muzicii vocale îndeosebi de cântecul liric rus. Păstrându-şi linia melodică, fiind bazată pe desfăşurarea nucleului tematic incipient care este ulterior amplificată de dublările la octavă şi de factura acordică lărgindu-şi diapazonul şi căpătând amploare orchestrală, episodul *C* conturează caracteristicile dezvoltării variantice specificate de muzicologul rus V. A. Ţukkerman, precum că „prototipul variantic în muzica profesionistă este reprezentat, în special, de cântecul liric popular rus, sfera de bază a expunerii variantice fiind lirismul, naraţiunea"[6, p. 91]. Tematismul cantabil interpretat *legato* determină sunetul catifelat, care se poate obţine prin mişcări elastice ale degetelor şi conducerea fină a burdufului. Amploarea dinamicii (de la *p* până la *fff*) reprezintă o nouă sarcină pentru interpret. Acesta ar trebui să dea dovadă de o dozare cât mai bună a *crescendo*-ului.

Revenirea prologului şi a refrenului *Presto assai* pregătesc la *fortissimo* ultima secţiune a părţii IV – coda (m. 259). Predominarea în *H-dur* a intonaţiilor incipiente ale episodului I expuse în factură acordică cu ritmul specific punctat şi avalanşa descendentă cromatică impetuoasă a figuraţiilor melodice ale refrenului ce capătă extindere orchestral-simfonică tind spre intonaţiile acordice luminoase şi eroice ale lui *H-dur*, conturând clar deznodământul victorios al naraţiunii muzicale.

Astfel, după cele relatate anterior, putem concluziona că, prin intermediul tradiţiilor instrumentalismului popular rus, fuzionat şi lărgit considerabil de procedeele pianismului clasico-romantic, îndeosebi de cel beethovenian, lexicul specific naţional, preluat şi dezvoltat de scriitura componistică clasico-romantică, în special, cea beethoveniană şi a dominării simfonismului în repertoriul instrumentelor tradiţionale, caracteristică spaţiului ex-sovietic, cuprinzând perioada anilor 30-40 ai sec. XX, Ceaikin reuşeşte să fundamenteze atât procesul de academizare a acordeonului cu butoane cât şi „simfonizarea" repertoriului pentru acest instrument, marcând noi perspective de dezvoltare a artei interpretative. Reprezentând o veritabilă „enciclopedie a posibilităţilor tehnice şi expresive ale acordeonului cu butoane" [1, p. 26], sonata oferă interpreţilor posibilitatea de a-şi manifesta atât intelectul muzical cât şi abilităţile tehnice. Interpretarea creaţiei solicită nu doar o mânuire iscusită a procedeelor tehnice, ci o adevărată maturitate profesională, prin care solistul trebuie să se manifeste nu doar ca un virtuoz, ci, mai întâi de toate, ca un muzician profund. Din această cauză, nu fiecare tânăr interpret reuşeşte să cuprindă integral acest opus, recurgându-se la studierea separată a părţilor. Datorită limbajului muzical expresiv, a formelor clare şi a imaginilor artistice pregnante, *Sonata nr. 1 h-moll pentru acordeon cu butoane* de Nikolai Ceaikin se numără printre cele mai vestite şi cel mai frecvent interpretate lucrări semnate de acest compozitor, cucerind admiraţia publicului chiar din momentul premierei, devenind şi una dintre cele mai îndrăgite sonate din repertoriul concertistic şi didactic pentru acordeon. Cu toate acestea, nu putem omite încă un aspect foarte important al acestui opus, care nu a fost, de altfel, menţionat nici de muzicologii care au cercetat creaţia compozitorului, nici de interpreţii consacraţi. Aici ne referim la reflectarea în sonată a realismului socialist, unde predomină patosul, imaginile „norodnice", ce ilustrează clar perioada istorică în care a fost compusă. Lucrarea reprezintă o ilustrată propagandistică în spiritul ideologiei sovietice a momentului istoric, realizată la un nivel profesionist destul de elevat, respectând toate tradiţiile genului, fără nici un fel de abateri de la canoanele moştenite de la predecesori, astăzi având, mai curând, o valoare documentară şi istorică decât una artistică.

Referinţe bibliografice

1. БЫЧКОВ, В. *Николай Чайкин:* Портреты советских композиторов. Москва: Советский композитор, 1986.
2. ХОЛОПОВА, В. *Формы музыкальных произведений*: Учебное пособие. Санкт-Петербург: Лань, 2001.
3. СПОСОБИН, И. *Музыкальная форма*. Москва: Музыка, 1984.
4. ПОПОВА, Т. *Музыкальные жанры и формы*. Москва: Гос. муз. изд., 1954.
5. БОЛОДУРИНА, Э., ШУЛЬГА, В. *Становление и развитие исполнительства на русских народных инструментах*. Челябинск, 2013.
6. ЦУККЕРМАН, В. *Анализ музыкальных произведений*. Вариационная форма. Москва: Музыка, 1974.

IMPROVIZAŢIA DE JAZZ: SCURTĂ TRECERE ÎN REVISTĂ A GHIDURILOR TEORETICO-METODOLOGICE DE BAZĂ

JAZZ IMPROVIZATIONS: SHORT REVIEW OF THE MAIN THEORETICAL AND METHODOLOGICAL PUBLICATIONS

VEACESLAV DAŞEVSCHII
lector universitar, doctorand,
Academia de Muzică, Teatru şi Arte Plastice

CZU 785.161.036.9:781.65

Ghidurile teoretice și metodologice, precum și edițiile de note, au o importanță majoră în procesul de instruire în domeniul improvizației de jazz. Cunoașterea acestor surse și capacitatea de orientare corectă în studierea lor pot avea un impact pozitiv asupra însușirii artei de improvizare jazzistică. În articolul de față este întreprinsă o scurtă trecere în revistă a celor mai accesibile ghiduri teoretico-metodologice în domeniul improvizației de jazz, care pot servi drept îndrumare practică pentru un jazzist începător.
***Cuvinte-cheie**: jazz, improvizaţie, interpretare de jazz, pian de jazz, ghid metodologic*

Theoretical and methodological guide books as well as music and other publications are of major importance in the process of teaching jazz improvisation. Knowing these sources and being able to use them correctly can have a positive impact on mastering the art of improvisation. The article presents a brief review of some of the most available theoretical and methodological manuals in the field of jazz improvisation that can be of real use to a musician that is studying jazz.
***Keywords:** jazz, improvisation, jazz performance, jazz piano, methodical manual*

Improvizaţia, fiind un anumit tip de interpretare muzicală, există de mai mult timp în muzică. Termenul „improvizaţie" semnifică o operă de artă creată nemijlocit în procesul de execuţie sau însuşi procesul de creare a acesteia. Poezia, literatura, pictura şi alte genuri de artă folosesc improvizaţia ca un procedeu de creare a unui produs artistic, procedeu care este cu mult mai uşor a-l înţelege decât a-l explica. Improvizaţia şi improvizarea au fost frecvent folosite în muzica academică: în fanteziile compozitorilor din epoca barocă, în cadenţele solistice din concertele clasicilor vienezi, în lucrările compozitorilor romantici. În secolul XX, compozitorii folosesc conştient şi consecvent improvizaţia, ca una dintre tehnicile de creare a compoziţiilor proprii. Dar, probabil, nicăieri improvizaţia nu are o semnificaţie atât de importantă şi fundamentală ca în muzica de jazz. Improvizaţia în jazz reprezintă temelia, fundamentul, pe care au apărut şi există toate stilurile de jazz. Fără improvizaţie, jazzul, ca atare, nu există. De aici, rezultă importanţa deosebită a cercetărilor improvizaţiei de jazz şi a capacităţii de a improviza.

Studierea improvizaţiei de jazzeste un proces dificil, în care un rol aparte îi revine audierii, ca cel mai important mijloc de cunoaştere empirică a jazzului. Implicit, în predarea acestui tip de artă, o însemnătate deosebită au diferite ghiduri teoretice, metodice, muzicale etc. Acest material reflectă cele mai importante aspecte ale jazzului interpretativ şi, de regulă, oferă un ajutor neprețuit celor care se străduiesc să cunoască legile sale.

În diferite ţări ale lumii au fost publicate şi se mai publică încă un număr mare de culegeri muzicale, lucrări teoretice şi materiale metodice în domeniul improvizării jazzului, iar rata apariţiei lor creşte în fiecare an. Un muzician novice, care a decis să se dedice jazzului, nu întotdeauna poate asimila o astfel de abundenţă de informaţii. Scopul acestui articol este de a efectua o scurtă trecere în revistă a celor mai accesibile ghiduri teoretico-metodologice din domeniul improvizării de jazz, care pot aduce beneficii practice unui începător al muzicii jazz.

Ţinând cont de faptul că literatura didactică de jazz are o orientare diferită, având, totodată, misiunea de a îndestula cele mai diverse sarcini care stau în faţa interpretului, ea necesită o clasificare din punct

de vedere al funcţiilor pe care le exercită. Pentru comoditatea orientării, materialul poate fi divizat în mai multe grupuri, în dependenţă de acele sarcini, pe care le îndeplineşte în procesul de învăţare. Clasificarea propusă a culegerilor muzicale este construită pe principiul: de la teorie la practică.

Primul grup de publicaţii include lucrări teoretico-metodologice, care conţin informaţii despre diferite aspecte ale teoriei jazzului, dar care au, în acelaşi timp, şi o orientare practică. De regulă, autorii lor prezintă propriile elaborări, incluzând, în paralel,şi analiza improvizaţiilor renumiţilor muzicieni de jazz. Aici pot fi găsite materiale pentru toate gusturile şi pentru toate nivelele de formare: de la noţiuni simple despre moduri, acorduri, structuri ritmice elementare până la informaţii destul de complexe în ceea ce priveşte polimodalitatea, cromatica, poliritmia etc. Jazzul modern, cu limbajul său dificil din punct de vedere melodic, armonic şi ritmic, oferă o mulţime de posibilităţi de cercetare teoretică în acest domeniu, iar materialul de acest fel este deosebit de relevant pentru interpreţii, care sunt în căutarea şi dezvoltarea propriului stil interpretativ, a lărgirii şi îmbogăţirii mijloacelor limbajului muzical.

Dintre cercetările teoretico-practice, o atenţie specială merită lucrările fundamentale ale lui Mark Levine *The Jazz Theory Book* şi *The Jazz Piano Book* [1]. Prima dintre aceste cărţi, dedicată teoriei jazzului, poate fi comparată cu un manualul de teorie elementară a muzicii, fiind recomandată absolut tuturor celor ce studiază jazzul. A doua includeun curs al pianului de jazz şi reprezintă un ghid excelent pentru pianiştii şi muzicienii, care posedă, într-o măsură sau alta, acest instrument.

Trebuie remarcat faptul că persoanele care sunt interesate pur şi simplu de jazz sau se află la prima etapă de studiere a lui, trebuie să fie foarte atente la selectarea acestui tip de literatură, deoarece este lesne să te rătăceşti în abundenţa materialului sau să pierzi interesul faţă de el, din cauza dificultăţilor excesive (uneori doar aparente). Pentruatingerea unui obiectiv concret, asemenea lucrări ar fi mai bine de studiat la recomandarea unor muzicieni sau profesori mai experimentaţi.

Al doilea grup include diverse ghiduri metodologice, în care este explicat destul de detaliat însuşi procesul de predare a muzicii de jazz şi, în special, a improvizaţiei. Lucrările în acest domeniu ne ajută la organizarea cursurilor, la construirea succesiunii lor, la definirea scopurilor, a sarcinilor şi a metodelor de realizare a acestora. La ce anume trebuie să atragem atenţie în timpul studierii, cum putem să obţinem mai repede rezultatul dorit, ce dificultăţi putem întâlni pe parcurs – răspunsul la aceste şi multe alte întrebări ne va ajuta să accelerăm procesul de învăţare şi să atingem mai rapid scopul final.

Dintre ghidurile metodologice remarcăm, mai întâi de toate, cursul exhaustiv al muzicianului Jamey Aebersold, cunoscut ca „unul dintre cei mai renumiţi profesori de jazz din lume, creator al unei reţele întregi de răspândire a materialelor didactice, culegeri de note şi imprimări ale „minusurilor", fiind, în acelaşi timp, unul dintre cei mai prolifici producători ai acestora" [2].

Printre autorii lucrărilor metodice, îl putem menţiona şi pe Jerry Koker, a cărui experienţă pedagogică îndelungată a fost reflectată într-un număr de publicaţii metodice de valoare: *How to practice jazz*, *Improvising Jazz* etc. [3]. Jerry Koker este, de asemenea, coautorul culegerii de exerciţii *Patterns for Jazz* [4], care cuprinde o gamă largă de elemente ce stau la baza tehnicii de improvizare a muzicianului de jazz.

De unreal ajutor pentru cei ce doresc să înveţe improvizaţia este ghidul *How to improvise*de Holl Crook [5] – un excelent manual pentru studierea improvizaţiei de jazz, care include şi o descriere detaliată a procesului de învăţământ, inclusiva timpului necesar pentru efectuarea unui sau altui exerciţiu. Acest manual oferă studenţilor nu numai material textual, dar şi material audio, sub formă de CD-uri, care ilustrează diverse postulate teoretice.

O varietate de exerciţii, care facilitează procesul de înţelegere a principiilor de improvizaţie, sunt expuse înseria de cărţi *How to play bebop* ale lui David Baker [6]. Această serie metodică,minuţios elaborată, dezvăluie treptat legile fundamentale ale structurii improvizaţiei în stilul *bebop*.

Vorbind despre stilurile de jazz, nu putem ignora ghidul pentru studierea genului de salsa, creat de Rebeca Mauleon [7]. În culegere nu numai că se expun amănunţit aspectele istorice ale originii muzicii latino-americane, dar se propun, de asemenea, recomandări practice detaliate relativ la însuşirea ei.

La al doilea grup de materiale pot fi atribuite diferite școli video. Asemenea materiale, destinate, de obicei, muzicienilor începători, sunt construite pe principiul „fă ca mine", fapt care contribuie la sporirea gradului de randament.

Al treilea grup de materiale cuprinde manuale sub formă de culegeri de note și oferă posibilitatea de a ne forma de sinestătător ideea despre ceea ce înseamnă improvizaţia de jazz, pe baza analizei unei muzici concrete. Deoarece specificul jazzului presupune formarea improvizaţiei în procesul nemijlocit al interpretării muzicii, o importanţă prioritară în acest sens au culegerile de transcripţii ale notelor (descifrarea notelor) evoluărilor reale ale unor categorii specifice de muzicieni în domeniul jazzului. Anume acest tip de material, care, la drept vorbind, reprezintă jazzul adevărat, poate fi considerat ca o adevărată comoară pentru cei care studiază această muzică.

Este bine cunoscut faptul că transcrierea (scrierea fonogramei la auz) compoziţiilor de jazz este folosită ca procedeu de bază în procesul cunoașterii jazzului de către studenţi. Aproape toţi interpreţii de jazz au folosit această metodă. Cu toate acestea, trebuie să recunoaștem că nu toţi muzicienii au un auz bun, necesar pentru o astfel de activitate. Prezenţa transcrierii făcute de specialiști, permite de a rezolva această problemă, precum și de a utiliza materialul publicat în calitate de referinţă la verificarea propriilor încercări de transcriere.

Actualmente, au fost publicate un număr mare de transcrieri de jazz pentru orice instrument. Ele pot fi realizate fie de interpret, fie de alţi muzicieni specializaţi în acest domeniu. Astfel de materiale sunt un fel de ghid în lumea interioară a artistului, care permit,practic, a găsi răspunsla majoritatea întrebărilor care pot apărea în timpul cursurilor.

Celor care studiază jazzul le putem recomanda culegeri care conţin atât transcripţii de improvizaţie ale autorilor (Petrucciani. *Original Transcription*; Keith Jarrett. *The Köln Concert* și altele [8]) cât și transcripţii efectuate de către alţi muzicieni (Herbie Hancock. *Classic Jazz Compozitions and Piano Solos* transcribed by Bill Dobbins; Chick Corea *Piano Improvisations* transcribed by Bill Dobbins; Chick Corea. *Now He Sings, Now He Sobs.* (Transcribed by Bill Dobbins); *The Jazz Solos of Chick Corea.* Transcribed by Peter Sprague; Ch. Parker. *Omnibook.* Transcribed From His Recorded Solos [9]) și altele.

Există nu numai transcripţii ale evoluării muzicienilor la instrumente aparte, dar și de interpretare în grup – trio, cvartet și alte componenţe (*Jazz Improvisation. Bill Evans Trio*; *The Chick Corea Electric Band* [10]). În acest caz, transcrierea se prezintă ca o partitură cu toate instrumentele participante la evoluare. Nunumai analiza instrumentelor solo, dar și a instrumentelor de acompaniament permite o penetrare mai profundă în arta interpretării de ansamblu.

În afară de transcripţiile reale ale improvizaţiilor de jazz create în procesul de interpretare a muzicii, în lucrul didactic se pot folosi și compoziţiile proprii. Astfel de lucrări sunt puţine, deoarece specificul muzicii jazz dictează, mai întâi de toate, interpretarea piesei şi apoi apariţia ei în formă tipărită. Dar se întâmplă şi invers. Drept exemplu, pot servi piesele de Bill Evans şi Dave Brubeck, care sunt produsul muncii compozitorului. Compoziţiile sunt, de asemenea, publicate şi în colecţiile autorilor ruşi (Ю. Чугунов. Джазовые вальсы для фортепиано [11]).

De regulă, în asemenea tip de lucrări își încearcă puterile muzicienii care au primit o educaţie muzicală aleasă în instituţiile academice europene și care posedă nu numai măiestria de interpret, ci și cea de compozitor.

Pentru ei scrierea unei compoziţii de jazz reprezintă un fel de laborator de creaţie, în care sunt cizelate și practicate o varietate de idei improvizatorice, folosite ulterior cu succes în evoluarea pe scenă. Astfel de compoziţii prezintă interes din punct de vedere al scriiturii componistice și contribuie la familiarizarea cu muzica unui anumit artist-compozitor.

În acest context, un loc aparte îl ocupă colecţia excepţională a lui Bill Dobbins *The Contemporary Jazz Pianist* (vol. 4), care include tema *All Of You* (bazată pe armonia standard de jazz *All Of Me*) și 24 de improvizaţii făcute de autor în stilul pianiștilor renumiţi de jazz, cum ar fi S. Joplin, D. Ellington, T. Monk, O. Peterson, E. Garner, C. Corea, K. Jarrett și altele. În esenţă, culegerea este o antologie a

stilurilor de jazz şi poate aduce un mare beneficiu pentru elevi [12].

De asemenea, este necesar să menţionăm şi partiturile scrise pentru o mare varietate de componenţe orchestrale, în primul rând, pentru big band. În astfel de materiale, „improvizaţia" este scrisă, de obicei, în întregime cu note.

În afară de publicaţiile teoretico-metodologice, care au fost discutate mai sus, muzicieni de jazz folosesc şi o serie de alte materiale, care sunt parte integrantă a procesului de învăţare a artei improvizaţiei. Acestea includ, mai întâi de toate, culegerile populare de standarde de jazz, care conţin un set de teme de jazz, melodii din musicaluri, cântece populare de estradă etc. Materialul muzical este prezentat sub forma unor melodii cu cifrare armonică, introduceri şi finaluri, însoţite uneori de scurte comentarii. Compoziţiile sunt prezentate în tonalităţi originale sau în tonalităţi în care au fost interpretate de muzicieni remarcabili de jazz. Printre astfel de colecţii, cea mai populară este seria din trei volume, sub titlul general *New Real Book* [13]. De asemenea, trebuie de remarcat apariţia unor astfel de colecţii în stil *latin*, care prezintă compoziţii populare din America de Sud, scrise în mai multe stiluri latino-americane [14].

Colecţiile selectate pot fi văzute în munca de zi cu zi la majoritatea muzicienilor de jazz. Recent, ele au devenit disponibile în format electronic, ceea ce permite a le utiliza prin intermediul oricărui dispozitiv mobil şi, desigur, a creşte popularitatea acestei serii printre muzicienii de jazz.

În acest grup vom menţiona, de asemenea, materiale audio specifice, ca fonogramele „minus one", destinate lecţiilor individuale. Astfel de fonograme, realizate, de regulă, la un nivel tehnic înalt, oferă interpretului o oportunitate nepreţuită, în aproape toate condiţiile, de a avea un acompaniament de calitate pentru studiile lor.

Dat fiind faptul că, de multe ori, la muzicienii de jazz există bariere psihologice, care îi împiedică să se exprime pe deplin în procesul interpretativ, drept suport metodologic există cărţi despre psihologia creativităţii, care examinează diverse probleme în domeniul psihologiei și modalităţile de depășire a acestor probleme.

Un muzician curios va găsi multe lucruri interesante şi în literatura artistică, care nu se referă la cea teoretică sau metodică, dar conţine valoroase informaţii suplimentare despre artişti şi muzicieni, reprezentanţi ai diferitelor genuri de artă. Biografiile unor muzicieni remarcabili, inclusiv de jazz, diverse fapte din viaţa lor, pot servi drept un bun exemplu pentru tinerii jazzmeni, care aspiră la realizarea cu succes a ambiţiilor muzicale. Fiecare personalitate creativă este unică în felul ei, iar în această imensă varietate este întotdeauna posibil să găseşti un artist, ale cărui aspiraţii sunt mai apropiate de tine din punct de vedere spiritual. Acest lucru oferă un enorm stimulent pentru creştere şi ajută la depășirea perioadelor dificile care au loc în viaţa oricărui muzician.

În afară de cărţi şi articole, există numeroase materiale audio şi video cu înregistrările celebrilor muzicieni de jazz, care servesc drept o sursă nepreţuită de inspiraţie pentru iubitorii de jazz. Atât înregistrările de concert cât şi cele de studio reprezintă o cronologie a istoriei dezvoltării jazzului, un patrimoniu nepreţuit, pe care îl studiază mai multe generaţii de jazzmeni. Acest tip de materiale ar trebui să includă şi filme, atât documentare cât şi artistice, dedicate istoriei jazzului şi cunoscuţilor muzicieni. Aici pot fi interesante nu doar faptele biografice, ci şi perspectiva reflectării acestor fapte de către regizori, posibilitatea de a-i privi prin ochii unei alte persoane. Foarte des în astfel de lucrări există un număr mare de filmări documentare ale spectacolelor de jazz, care reprezintă în sine un material valoros despre viaţa reală a muzicienilor de jazz, precum şi despre procesul de naştere al muzicii. Ca exemplu, amintim filmele documentare despre viaţa şi opera lui Thelonious Monk, Charlie Parker, Bill Evans şi alţii.

În concluzie, menţionăm că un muzician contemporan, care se străduieşte să însuşească legile improvizării jazzului, are, practic, acces nelimitat la o cantitate imensă de informaţii. Bogăţia şi diversitatea materialului creează o dificultate considerabilă atunci când alegem „şcoala" optimală sau manualele pentru cursuri. Problema se complică şi prin faptul că acelaşi aspect poate fi elucidat în mod divers de diferiţi autori. Alegerea nu este o sarcină uşoară pentru studenţi, iar aici, aşa cum am

menţionat deja, o importanţă deosebită au sfaturile unor colegi sau profesori mai experimentaţi.

Un începător al muzicii jazzar trebui să fie gata să caute informaţiile necesare, care pot fi găsite în cele mai variate surse. Cunoașterea acestor surse, abilitatea de a se orienta în ele pot deveni un factor decisiv în reușita măiestriei artei improvizării jazzului.

Referinţe bibliografice

1. LEVINE, M. *The Jazz Piano Book*. Sher Music Co., P.O.Box 445, Petaluma, CA94953, 1989; LEVINE, M. *The Jazz Theory Book*. Sher Misic Co., P.O.Box 445, Petaluma, CA 94953, 1995.
2. *БУЛЫЧЕВ*, Д. Записки из джазового лагеря: «Летняя джазовая мастерская» в Университете Луивилла. В: *Полный джаз*: еженедельная сетевая версия журнала «джаз.*ру*». В. 18, 2007 [online]. [цитировано 26.03.2016]. Режим доступа: http://www.jazz.ru/mag/393/edu.htm
3. COKER, J. *How to Practice Jazz*. Jamey Aebersold,1211 Aebersold Drive New Albany, IN 47150, 1990.
4. COKER, J., CASALE, J., CAMPBELL, G., GREEN, J. *Patterns for jazz*.15800 N.W. 48th Avenue, Miami, Florida 33014, 1970.
5. CROOK, H.*How To Improvise*. Book/2 CD. 1993.
6. BAKER, D. *How To Play Bebop*. Vol. One. Alfred Publishing Co., Inc. 16380 Roscoe Blvd., P.O.Box 10003 Van Nuys, CA 91410-0003; BAKER, D. *How To Play Bebop*. Vol. Two. Alfred Publishing Co., Inc. 16380 Roscoe Blvd., P.O.Box 10003 Van Nuys, CA 91410-0003; BAKER, D. *How To Play Bebop*. Vol. Three. Alfred Publishing Co., Inc. 16380 Roscoe Blvd., P.O.Box 10003 Van Nuys, CA 91410-0003.
7. MAULEON, R. *Salsa Guidebook*. Sher Misic Co., P.O.Box 445, Petaluma, CA 94953, 1993.
8. PETRUCCIANI, M. *Original Piano Transcriptions*. 27, Boulevard Beaumarchais, 75004 Paris, 1992 ; JARRETT, K. *The Koln Concert*. BMI/AMRA, Cavelight Music,1991.
9. HANCOCK, H. *Classic Jazz Compositions And Piano Solos*. Advance Music. 1992; COREA, C. *Piano Improvisations*. Advance Music D-7407 Rottenburg/N. West Germany, 1990; COREA, C. *Now He Sings, Now He Sobs*. Advance Music, Veronica Gruber GmbH, 1988; *The Jazz Solos Of Chick Corea*. Sher Misic Co., P.O.Box 445, Petaluma, CA 94953, 1992; Parker, Ch. *Omnibook*. Atlantic music corp., 1978.
10. *Jazz Improvisation*. Bill Evans Trio. ATN, inc. 1985; *The Chick Corea Electric Band*. Third Earth Publishing, 1986.
11. *Джазовые вальсы для фортепиано*. Сост. Ю. Чугунов. Москва: Советский композитор, 1985.
12. DOBBINS, B. *The Contemporary Jazz Pianist*.Volumes 1-4. Charles Colin – 315 West 53rd St., New York, N. Y. 10019.
13. *The New Real Book*. Vol. One. Sher Music Co., P.O.Box 445, Petaluma, CA 94953, 1988; *The New Real Book*. Vol. Two. Sher Music Co., P.O.Box 445, Petaluma, CA 94953, 1991; *The New Real Book*. Vol. Three. Sher Music Co., P.O.Box 445, Petaluma, CA 94953, 1995.
14. *The Latin Real Book*. Sher Music Co., P.O.Box 445, Petaluma, CA 94953, 1997.

DEZVOLTAREA ABILITĂŢILOR DE COMUNICARE LA STUDENŢI PRIN EXERCIŢIUL ȘI JOCUL TEATRAL ÎN CADRUL ORELOR DE ARTA VORBIRII

DEVELOPMENT OF STUDENTS` COMMUNICATION SKILLS THROUGH EXERCISE AND THEATRICAL GAME IN THE CLASSES OF SPEAKING ART

LUCIA GALAC,
lector universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU 792.028.3:37

Capacitatea de a comunica reprezintă o premisă a procesului de construire a relaţiilor interpersonale, de integrare socială. Comunicarea este un proces complex ce include schimbul de mesaje dintre, cel puţin, două persoane și presupune combinarea armonioasă a limbajului verbal, paraverbal și nonverbal. Abilităţile de comunicare sunt deosebit de importante pentru lucrătorii în cultură. Lecţiile la disciplina Arta vorbirii oferă studenţilor oportunitatea de a înţelege acest proces și de a-l aplica practic prin exerciţiul și jocul teatral.

***Cuvinte-cheie**: comunicare, strategie didactică interactivă, competenţă, arta vorbirii, limbaj, exerciţiu, joc teatral, articulare*

The ability to communicate is a prerequisite of the process of building interpersonal relationships, of social integration. Communication is a complex process involving the exchange of messages between at least two people and implies a harmonious combination of verbal, paraverbal and non-verbal language. Communication skills are particularly important to the people working in the field of culture. The classes in the Speaking Art discipline provide students with the opportunity to understand this process and to apply it practically through exercises and theatre games.

Keywords: *communication, interactive teaching strategy, skills, speaking art, language, exercise, theatrical game, articulation*

În epoca mondializării capacitatea de a comunica a devenit un pilon important atât în formularea gândurilor cât și în claritatea expunerii lor. Eficientizarea comunicării a devenit o condiţie indispensabilă a contemporaneităţii, valabilă pentru majoritatea domeniilor de activitate existente. Preocuparea de această arie de idei m-a motivat să diversific strategiile și metodele didactice, pentru a transmite discipolilor cunoştinţele și abilităţile necesare pentru acest proces.

Disciplina *Arta vorbirii* este una dintre disciplinele de bază în procesul de formare a studenţilor de la catedra *Management artistic și culturologie*. Cursul are menirea de a-i familiariza pe studenţi cu teoria și practica contemporană a culturii vorbirii scenice. Studiul disciplinei cuprinde două compartimente de bază: tehnica vorbirii și recitarea, realizarea artistică a diverselor specii literare (povestirea, textul publicistic, versurile).

Urmând,la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Programul de formare profesională în cadrul proiectului *Educaţia centrată pe cel ce învaţă* (certificat nr. 794/12 din 06 aprilie 2012), proiect susţinut de Ministerul Educaţiei al Republicii Moldova, Universitatea de Stat din Moldova, UNICEF și Programul Educaţional *Pas cu pas*, am conştientizat necesitatea de a analiza această problemă și de a elabora sugestii practice pentru eficientizarea procesului educaţional.

Actualitatea temei rezultă din viziunea contemporană asupra procesului educaţional și a necesităţii educării unor specialişti competenţi, creativi, cu un nivel de cultură elevat.

Obiectul cercetării îl constituie procesul de dezvoltare a abilităţilor comunicative la studenţi în cadrul orelor de *Arta vorbirii*.

Scopul este cercetarea și elaborarea sugestiilor practice pentru eficientizarea procesului educaţional, elaborarea și definirea paşilor de implementare a curricumului la *Arta vorbiri* prin competenţă și măiestrie în activitatea didactică.

Lecţiile de *Arta vorbirii* constituie un cadru oportun de dezvoltare a competenţelor comunicative. Sunt create condiţii optime pentru aceasta. Mă refer la atmosfera degajată, la tratarea studentului ca subiect activ al învăţării, valorificându-i pe deplin propriul potenţial, la implicarea motivată a acestuia. Iar profesorul are posibilitatea să aplice un arsenal variat de strategii didactice de formare a abilităţilor comunicative.

Pentru realizarea scopului am trasat următoarele obiective:

Identificarea strategiilor didactice interactive care stimulează competenţele de comunicare ale studenţilor în cadrul orelor de *Arta vorbirii*.

Stimularea competenţelor de comunicare verbală a studenţilor prin aplicarea tehnicilor interactive.

Cunoaşterea avantajelor și dezavantajelor aplicării jocului și exerciţiului teatral.

În procesul de cercetare a temei și în elaborarea materialelor didactice am studiat surse bibliografice de conţinut pedagogic, psihologic și metodic. În cercetările pedagogice am apelat la lucrările ştiinţifice ale autorilor: I. Cerghit, V. Guţu, Ș. Zlate, I. Drăghicescu, C. Oprea, E. Muraru, precum și la lucrările specialiştilor din domeniul teatrului, vorbirii scenice și a comunicării: V. Spolin, V. Mereuţă, S. Stan, C. Crăciun, D. Popescu.

Pentru a corespunde cerinţelor sistemului instructiv-educaţional, am studiat experienţa profesorilor din cadrul Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice: prof. univ. V. Mereuţă, conf. univ. P. Zavtoni, prof. univ. inter. Gh. Pietraru. În rezultatul acestei activităţi am analizat, revizuit și implementat noi metode și tehnici interactive.

În literatura de conţinut pedagogic se menţionează faptul că „…școala de astăzi se declară în favoarea diversificării și flexibilizării metodologiei de instruire” [1, p.64]. Metodologia didactică modernă își propune ca obiectiv participarea activă și conștientă a celor ce învaţă în procesul propriei formări și stimularea creativităţii lor.

Metodele de învăţământ necesită o reevaluare și o adaptare la noile cerinţe ale demersului educaţional. Complexitatea procesului de învăţare impune diversificarea și revizuirea critică a metodelor cu caracter formativ. Am ales folosirea strategiilor didactice interactive, fiindcă ele „…au în vedere provocarea și susţinerea învăţării active în cadrul căreia cel ce învaţă acţionează asupra informaţiei pentru a o transforma în una nouă, proprie, personală” [2, p.27].

În cadrul lecţiilor de *Arta vorbirii* am reevaluat metodele aplicate, punând accentul pe cele care contribuie la formarea personalităţii studentului, îl ajută să se includă plenar atât în relaţiile sociale cât și în procesul de culturalizare a propriei persoane.

Necesitatea de a mă raporta la evoluţia și necesităţile ştiinţei, a făcut ca obiectivele de bază în activitatea mea pedagogică să fie centrate pe personalitatea studentului. Pentru valorificarea potenţialului fiecăruia, descoperirea particularităţilor psihologice individuale, e nevoie de cunoașterea și implementarea unei game largi de metode de predare. Pedagogia modernă nu impune reguli și metode rigide, ci oferă profesorului posibilitatea să caute tehnici eficiente pentru formarea competenţelor și crearea abilităţilor la studenţi.

Materialele studiate, activitatea la seminarele ştiinţifico-metodologice la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, studierea și propagarea experienţei avansate au conturat instrumentele cu care pot opera în procesul de predare-învăţare-evaluare în cadrul lecţiilor de *Arta vorbirii*.

Metodele frecvent folosite la ore sunt: explicaţia, descrierea, demonstraţia, reflecţia personală, problematizarea, exerciţiul. Am ales jocul teatral și exersarea ca metodă de dezvoltare a competenţei de comunicare, întrucât acestea permit o activitate interactivă, asigură includerea și, totodată, libertatea personală necesară pentru învăţare. Jocul teatral dezvoltă tehnici și aptitudini personale prin intermediul practicării lui, menţiona V.Spolin în manualul de tehnici pedagogice și regizorale „Improvizaţie pentru teatru” [3, p.210].

Vorbind despre formarea abilităţilor de comunicare, consider necesar să menţionez că procesul de comunicare, dintr-o simplă transmitere a informaţiei, în societatea contemporană a devenit fundamentul relaţiilor umane și condiţia necesară a existenţei în contextul social uman. Formarea competenţei prevede cunoașterea unui ansamblu de informaţii teoretice și practice. În cadrul prezentului articol am analizat formarea competenţelor ce vizează aspectul comunicării ce se desfășoară pe nivelurile: logic, paraverbal și nonverbal.

Albert Mehrabian, profesor în psihologie, a stabilit că un mesaj verbal este perceput 7% la nivel logic al cuvintelor, 38% la nivel paraverbal (tonalitatea, volumul, rapiditatea vorbirii) și 55% la nivel nonverbal (ţinuta, gesturile, mimica, vestimentaţia). O comunicare eficientă are loc atunci când toate trei componente se află în concordanţă, acest fapt ne impune să atragem atenţie egală fiecărui din acești factori [4; 5].

Primul nivel la care atrag atenţia în cadrul lecţiilor de *Arta vorbirii* este acel logic. Acest nivel poate fi analizat nu numai prin prisma selectării cuvintelor, a informaţiei, ci și din aspectul tehnicii emiterii cuvântului. Articulaţia, ortoepia, dicţia, logica sunt temele care dau posibilitatea, prin aplicarea metodelor predare-învăţare tradiţionale și moderne, interactive, să formăm competenţele de comunicare și relaţionare.

Un moment important în desfășurarea demersului educaţional este includerea activă a studenţilor în procesul de studiere. Aici e cazul să menţionez rolul profesorului în acest proces. Aplicând metodologia interactivă, rolul profesorului în cadrul lecţiei s-a diversificat. Pentru a face procesul de învăţare mai atractiv profesorul își atribuie funcţia de organizator, regizor, dirijor, consilier și chiar participant în echipele de lucru. Sala de clasă devine sală de repetiţie, iar lecţia un proces ce necesită

implicare și activism din partea studenţilor.

Pe parcursul lecţiilor este indicată utilizarea unui limbaj pe potriva înţelegerii studenţilor, precum și realizarea unei comunicări expresive și convingătoare. Prezentarea conţinutului predat într-un mod activ, atrăgător, elocvent, punerea în aplicare a arsenalului metodic și retoric, evitarea monologului, care plictisește, expunerea argumentată contribuie la participarea activă a studenţilor în procesul de învăţare.

Studiul articulaţiei este primul pas spre obţinerea unei vorbiri clare și inteligibile, el prevede și gimnastica de articulare. Metoda cea mai eficientă pentru realizarea obiectivelor este exerciţiul interactiv. Studenţii relaţionează nu numai cu mine, profesorul, dar și între ei. Exerciţiile tradiţionale pentru antrenarea muşchilor labiali și bilabiali „zâmbet-buchet", „cămila", „săbiuţele" etc., precum și cele noi, compuse de mine („răţuşca", „salutul peştilor"), sunt aplicate pentru dezvoltarea motrică a aparatului de vorbire. Realizarea acestor exerciţii necesită includerea fizică, dar și a fanteziei, fapt ce trezește interesul studenţilor și îi menţine activi.

La studierea dicţiunii, pentru însușirea articulaţiei corecte a fonemelor, aplicarea normelor ortoepice ale limbii române, se lucrează mult cu cimiliturile, frământările de limbă.

În procesul de lucru cu studenţii de la catedra *Regie, show și manifestări publice*, aplicând metodele interactive, am realizat exerciţii de îmbinare a cunoștinţelor și deprinderilor formate la disciplinele aderente, studiate la catedră.

Astfel, am realizat exerciţiul *Zece broaște*, elaborat prin îmbinarea și aplicarea în practică a deprinderilor dobândite la *Arta vorbirii* și *Mișcarea scenică*. Exerciţiul se realizează în grup, prevede pronunţarea clară a frământării de limbă prin menţinerea fluxului necesar de aer și executarea unui complex de acţiuni prin coordonarea mișcărilor mâinilor și picioarelor. Exerciţiul se realizează în ascendenţă de tempo, de la foarte rar la foarte repede.

Un alt exerciţiu este *O mierliţă fuflendiţă*, acesta se îndeplinește prin conjugarea abilităţilor dobândite la disciplinele *Dans* și *Arta vorbirii*. Condiţiile realizării sunt la fel ca la exerciţiul expus mai sus. Scopul fiind menţinerea respiraţiei, vocii, clarităţii vorbirii prin implicarea într-o acţiune de dans.

Munca în echipă stimulează interacţiunea studenţilor, abilităţile de coordonare în colectiv, responsabilitatea și, ca urmare, studentul se încadrează mai ușor în activitatea de învăţare. Pe de altă parte, are loc relaţionarea studentului cu conţinutul, fapt care este un avantaj al strategiilor didactice interactive, studentul înţelege mai bine scopurile învăţării.

Teoretic, comunicarea o putem împărţi în cea verbală, paraverbală și nonverbală. În practică aceste elemente sunt interdependente și acest fapt se reflectă și în metodele aplicate. Comunicarea paraverbală se referă la transmiterea informaţiilor prin intermediul vocii. Se studiază intensitatea vocii, debitul vorbirii, intonaţiile, pauzele. Sunt folosite cu succes pentru studierea acestui compartiment exerciţiile cu mingea sau cu obiectele imaginare. Ca exemplu, poate servi jocul teatral *Bulgărele de zăpadă*. Studenţii sunt plasaţi în linie dreaptă, având în faţă un obiect-ţintă, o fereastră imaginară. Sunt rugaţi să-și închipuie că este iarnă și trebuie să arunce un bulgăre de zăpadă în fereastra colegului ca să-l invite afară la săniuș. E nevoie să strângă imaginar un bulgăre de zăpadă, să-l trimită în geam, aplicând efortul muscular necesar în așa fel, ca bulgărele să se lipească de geam. Efortul fizic este susţinut de emiterea sunetului. Suportul sonor servește o vocală din șirul de vocale ce se studiază la lecţie.

În timpul jocului, exerciţiului studenţii sunt cu adevărat deschiși, încordarea dispare. Atunci când studentul se include plenar în realizarea sarcinii scenice, apare libertatea psihologică care descătușează potenţele.

O altă metodă eficientă pe care o folosesc constituie o variaţiune a metodei predării-învăţării reciproce și a dramatizării. Ca exemplu, poate servi exerciţiul *Reporterii* sau *Televiziunea.* Etapele desfășurării: se explică scopul exerciţiului, se lucrează cu textul, se împart rolurile: 2 reporteri, 1 prezentator în studio, cameramanul și regizorul-șef. După realizarea exerciţiului, cameramanul analizează limbajul nonverbal al reporterilor și al prezentatorului, iar regizorul-șef completează spusele cameramanului,

apreciază și comentează activitatea verbală a interpreţilor.

Exerciţiul și jocul teatral dezvoltă competenţa de comunicare, în special, prin aspectul ei verbal, paraverbal și nonverbal. Aplicând diverse tehnici și metode la lecţiile de *Arta vorbirii*, se dezvoltă creativitatea, se stimulează motivaţia pentru învăţare, studentul este ajutat să acumuleze noi informaţii.

În vederea stimulării continue a abilităţilor de comunicare a studenţilor, la catedra *Management artistic și Culturologie* este predat cursul *Tehnici de comunicare*, care prevede nu numai studierea aprofundată a principiilor și structurii comunicării, dar și studierea teoriei și practicii artei oratorice. Cunoştinţele și abilităţile dobândite în cadrul orelor le va permite studenţilor să se formeze ca personalităţi multilateral dezvoltate, ce vor putea activa atât în domeniul culturii și artei, cât și în diverse domenii ale societăţii.

Formarea competenţelor de comunicare conferă modificări pozitive de natură cognitivă, afectivă, atitudinală și de acţiune în structura personalităţii studentului. Relaţia de comunicare profesor-student acordă procesului de învăţământ valoarea unei intervenţii educaţionale complexe.

În concluzie aş vrea să menţionez, că strategiile didactice interactive care stimulează competenţele de comunicare ale studenţilor în cadrul orelor de *Arta vorbirii* sunt axate pe metodele și tehnicile de predare-învăţare interactivă în grup, precum și pe metodele și tehnicile de fixare și sistematizare a cunoştinţelor, priceperilor și deprinderilor.

Metodele interactive presupun o învăţare prin comunicare, prin colaborare, produce o confruntare de idei, opinii și argumente, creează situaţii de învăţare centrate pe disponibilitatea și dorinţa de cooperare a studenţilor, pe implicarea lor directă și activă, astfel stimulând competenţele de comunicare verbală a studenţilor.

Exerciţiul și jocul teatral însuși prin forma sa are o serie de avantaje:

cultivă abilităţile de comunicare a studenţilor;

permite acestora să-și aplice abilităţile în practică;

formează spiritul de echipă;

dezvoltă spiritul participativ;

motivează studentul pentru învăţare.

Ca dezavantaj al exerciţiului și jocului teatral, la prima vedere, este faptul că studenţii devin cam gălăgioși și dezorganizaţi, dar aceasta e doar o aparenţă, fiindcă procesul creativ impune o organizare interioară și nu întotdeauna o disciplină severă.

Consider că metodele interactive de predare-învăţare în activitatea didactică contribuie la îmbunătăţirea calităţii procesului instructiv-educativ, iar exerciţiul și jocul teatral sunt foarte eficiente în procesul de dezvoltare a competenţelor de comunicare a studenţilor și aduc un real folos descoperirii individualităţii lor.

Referinţe bibliografice

1. CERGHIT, I. *Metode de învăţământ*. Bucureşti: Editura Didactică și Pedagogică, 1980.
2. OPREA, C. L. *Strategii didactice interactive*. Bucureşti: Editura Didactică și Pedagogică, 2006.
3. SPOLIN, V. *Improvizaţie pentru teatru*. Bucureşti: UNATC Press, 2008.
4. CRĂCIUN, C. *Tehnici de comunicare și negocieri*. Chişinău: Prut Internaţional, 2002.
5. POPESCU, D. *Arta de a comunica*. Bucureşti: Editura economică, 1998.

ORNAMENTICA ÎN REPERTORIUL TRADIȚIONAL AL LĂUTARULUI A. BIDIREL ÎN CONTEXTUL PROBLEMELOR STILISTICE ȘI INTERPRETATIVE ÎN FOLCLORUL ROMÂNESC DIN SEC. XXI

ORNAMENTATION IN THE TRADITIONAL REPERTOIRE OF FIDDLER A. BIDIREL IN THE CONTEXT OF THE STYLISTIC AND INTERPRETATIVE PROBLEMS IN THE ROMANIAN FOLKLORE OF THE 21ST CENTURY

NICOLAE SLABARI,
lector universitar, doctor în studiul artelor și culturologie,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

MIHAI COTOS,
masterand, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU 780.8:780.614.31.071.2(498.6)

În prezentul articol vom evidenția personalitatea lui Alexandru Bidirel, un lăutar violonist de tradiție orală din Bucovina, care a activat pe la mijlocul secolului XX. În etnomuzicologia românească găsim puține date despre Alexandru Bidirel. Ne referim la Revista de Etnografie și Folclor, în care este publicat un articol al etnomuzicologului Tiberiu Alexandru, un șir de manuscrise nepublicate ale lui Alexandru Voievidca, memoriile lăutarului, dar și câteva documente sonore care se află în patrimoniul ICED, înregistrate de către Constantin Brăiloiu. În acest context, prin expunerea informațiilor respective, vom pune în circuit un șir de date despre activitatea sa, dar și despre repertoriul pe care l-a promovat, aderând, astfel, la întregirea peisajului sonor tradițional din Bucovina. De asemenea, vom atrage atenția asupra documentării și valorificării științifice a materialului expus.

Cuvinte-cheie: *Alexandru Bidirel, Bucovina, vioară, repertoriu, lăutar, stil, interpretare*

In this article will be highlighted the personality of Alexander Bidirel, a violinist fiddler of oral tradition from Bucovina, who worked in the mid-twentieth century. In the Romanian ethnomusicology, we can find limited data about Alexandru Bidirel. We refer to the Ethnography and Folklore Magazine, in which an article by the ethnomusicologist Tiberiu Alexandru is published, a number of unpublished manuscripts of Alexander Voievidca, the memories of this fiddler and a series of sound documents which are in the I.C.E.D. heritage, recorded by Constantin Brăiloiu. In this context, by exposing the respective information, we will put into circuit a series of data about his activity and the repertoire he promoted, thus contributing to the completion of the traditional sound landscape in Bukovina and the scientific documentation and valorisation of the presented material.

Keywords: *Alexandru Bidirel, Bucovina, violin, repertory, fiddler, style, interpretation*

În ultimele decenii sunt puse tot mai des în dezbateri de către cercetători, profesori, dar și de către interpreți sau studenți, subiecte legate de interpretare și stilistică în folclorului muzical românesc. Se cunoaşte că domeniul stilisticii muzicale este divizat, în mod teoretic, în baza a două aspecte de abordare: stilistica creației și stilistica interpretării [1]. În articolul de faţă vom prezenta argumente practice cu referire la cel de-al doilea aspect – *stilistica interpretării* – prin prisma ornamenticii în repertoriul tradițional violonistic al lăutarului bucovinean Alexandru Bidirel. Deși reperele stilistice sunt bazate, întâi de toate, pe creația propriu-zisă, indiferent de stilul acesteia, nu poate fi ignorat nici faptul că, la rândul lor, artiștii – în cazul de faţă lăutarii – și-au lăsat amprenta asupra discursului muzical produs de ei înșiși.

După cum se știe, de-a lungul istoriei, fenomenul lăutăriei s-a manifestat atât în mediul rural cât și în cel urban. În acest sens, este lesne de înțeles că maniera interpretativă în cele două categorii de mediu diferă. Evoluția de la un lăutar începător spre un lăutar profesionist poate fi observată prin studierea vieții și creației sale, în anturajul nemijlocit al rapsozilor din mediul rural, marcat, mai apoi, de

perfecţionismul său în domeniu dictat de cadrul urban. Chiar dacă mediul ţărănesc, cu vetre locale de rapsozi, constituie un fundament temeinic în procesul de preluare şi transmitere al folclorului autentic, profesioniştii sunt, totuşi, cei care, prin intermediul cunoaşterii parametrilor limbajului muzical, au şlefuit în timp această muzică, au adaptat-o la necesităţile vremii şi i-au oferit exprimări dintre cele mai alese [2].

Deşi evoluţia tehnologică a echilibrat oarecum diferenţele dintre zona rurală şi cea urbană, cel puţin, la nivel informaţional, lăutarul-ţăran pare că a încetat să mai existe. Majoritatea copiilor din sat, care prezintă înclinaţii muzicale, sunt îndrumaţi către şcoli de profil, iar în localităţile rurale din zona Bucovinei, la fel ca și în alte zone ale arealului românesc, nu mai sunt lăutari, precum cei amintiţi istoric de literatura etnomuzicologică. În aceste condiţii, în zilele noastre, cele două clase ar reprezenta lăutarii profesioniști (care pot exista în ambele medii) și practicanţii neprofesioniști (care pot exista, de asemenea, în ambele medii) [3].

O problemă gravă în practica actuală a instrumentiștilor și a vocaliștilor de muzică folclorică – ne referim aici, în special, la violoniști – este faptul că, din ce în ce mai puţini dintre aceștia, respectă stilurile specifice zonelor din care provin. Această problemă este una bilaterală și apare, în primul rând, din cauza că interpreţii nu simt/înţeleg necesitatea de informare și de studiere în domeniul folclorului muzical, iar în al doilea rând, din cauza micșorării numărului de specialiști bine pregătiţi, capabili să îndrume corect generaţiile tinere.

Revenind la clasa lăutarilor profesioniști, se poate afirma cu certitudine că aceștia sunt cei mai activi mesageri ai folclorului. Parte a categoriei de faţă, Alexandru Bidirel și-a lăsat, conștient sau inconștient, amprenta asupra tezaurului bucovinean prin stilul său interpretativ, altfel spus, prin modalităţile de exprimare, pliate perfect pe zona folclorică în baza unei tehnici violonistice susţinute de o viziune individuală de mare valoare.

În prezentul demers analitic, vom încerca să relevăm unele aspecte ale stilisticii interpretative caracteristice repertoriului folcloric al lăutarului violonist Alexandru Bidirel, punând accent pe *ornamentică* [4, 5]. Totodată, prin evidenţierea acestora se va completa un domeniu mai puţin studiat, fapt care va permite valorificarea la nivel ştiinţific a muzicii tradiţionale instrumentale din Bucovina.

Un alt motiv al elaborării articolului de faţă rezidă în nevoia de a transmite cât mai mult cu putinţă generaţiilor tinere de violoniști o serie de detalii tehnice, însoţite, bineînţeles, de explicaţii pertinente. Astfel, repertoriul devenind accesibil, va fi mai ușor de păstrat și de pus în valoare. În plus, nu trebuie omisă nici evoluţia tehnicii de interpretare la vioară, or, Alexandru Bidirel a introdus elemente noi de interpretare, împrumutate din practica altor stiluri muzicale, precum cele de café-concert, de muzică clasică etc. [5, 6, 7]. De aceea, pe parcurs, vom încerca să găsim alternative ale digitaţiei sau ale trăsăturilor de arcuș, care să se alăture celor aplicate deja de către lăutar. Însă, pentru a putea reda cât mai potrivit aceste procedee, datorită faptului că nu există încă o terminologie tehnică a acestor procedee în muzica folclorică, vom prelua unii termeni din muzica clasică. Iar identificarea și transcrierea acestora, datorită posibilităţilor de redare audio și de ascultare la un tempo redus a melodiilor din repertoriul lăutarului, oferă ocazii deosebite pentru a distinge cele mai mici detalii, aproape imposibil de sesizat la o audiţie obișnuită.

Ornamentica în muzica folclorică este atribuită la capitolul morfologiilor secundare, adică la cel al studierii structurii elementelor minuscule muzicale. Istoria ornamenticii muzicale este legată, de facto, de istoria notaţiei muzicale. Cu originile în improvizaţia interpretului, care, executând o melodie scrisă sau orală, o însufleţește, o variază sau o amplifică, ornamentica a parcurs numeroase și complexe etape de manifestare.

Utilizat inclusiv în interpretarea violonistică a muzicii instrumentale tradiţionale din Bucovina, procedeul este reprezentativ și constituie un model pentru cântarea și la alte instrumente caracteristice zonei. În cazul lui Alexandru Bidirel, identitatea și modul de utilizare a acesteia constituie valoarea și autenticitatea interpretării. Astfel, repertoriul lăutarului abundă în ornamente, precum apogiatura

scurtă, mordentul superior și inferior, trilul ș.a., care completează în mod firesc și, totodată, inedit discursul sonor.

Câteva dintre seriile variaţionale ale ornamenticii menţionate mai sus se referă la *apogiatură*. Formată din una sau mai multe note care se scriu cu caractere mai mici pe lângă nota principală a melodiei, aceasta poate fi scurtă pe notă inferioară (vezi ex. 1) și superioară (vezi ex. 2) sau dublă (vezi ex. 3).

Ex. 1: Apogiatură scurtă pe notă inferioară (*Hora Bucovinei*).

Ex. 2: Apogiatură scurtă pe notă superioară (*Hora lui Grigore Vindireu*).

Ex. 3: Apogiatură dublă (*Corăbeasca*).

Mordentul reprezintă o alternare rapidă a unei note reale cu o notă auxiliară superioară sau inferioară și revenirea la cea principală. În general, în muzica folclorică, mordenţii se execută la interval de semiton, dar se întâlnesc, totuși, și mordenţi la interval de ton. Pentru că acest aspect prezintă oarecum o regulă a notaţiei muzicii tradiţionale, în transcriere se notează intervalul mordentului la ton (cu semnul de alteraţie corespunzător). În melodiile din repertoriul lăutarului bucovinean predomină mordentul (alcătuit din 3 note) superior la un semiton (vezi ex. 4) și mai rar se observă cel la un ton (vezi ex. 5) sau mordentul inferior (vezi ex. 6).

Ex. 4: Mordentul superior la un semiton (*Hora Bucovinei*).

Ex. 5: Mordentul superior la un ton (*Hora Bucovinei*).

Ex. 6: Mordentul inferior (*Hora Bucovinei*).

Trilul, un alt procedeu ornamentic important pentru arta violonistică tradiţională, se referă la o alternare unitară rapidă a notei principale cu cea superioară. În contextul în care în practica de in-

terpretare *trilul* se confundă adesea cu *mordentul*, deşi, aceste două tipuri de ornamente sunt absolut diferite ca procedeu de interpretare, este necesară o atenţie sporită în executarea melodiilor folclorice. Neglijarea acestor particularităţi interpretative poate afecta nu doar stilistica, ci şi respectarea figurii ritmice.

În majoritatea melodiilor lui Bidirel, trilurile se execută la un interval de semiton (vezi ex.7), dar nu este exclusă nici apariţia trilului la un ton, mai ales în melodiile din clasa *horă mare*, în care acestea (trilurile) apar predominant în baza contextului.

Ex. 7: Trilul la un interval de semiton (*Hora nunilor mari*).

Pe lângă aceste formule ornamentale, în repertoriul lăutarului se mai întâlnesc:

– *grupetul*, formulă ornamentală alcătuită din patru sau cinci sunete, în care alternează sunetul principal al melodiei cu treptele lui superioară şi inferioară. Cel din patru sunete începe cu nota vecină, iar cel din cinci sunete începe cu nota principală. Există grupet aşezat deasupra unei note, grupet între două note şi grupet cu alteraţii;

arpegiatto, un ornament ce constă din intonarea succesivă a sunetelor unui acord (vezi ex. 8);

glissando, mod de executare care rezidă în alunecarea rapidă şi egală de la o notă la alta a melodiei prin sunete intermediare(vezi ex. 8);

Ex. 8: Ţigănească.

portamento, mod de executare care constă în purtarea legată a intonaţiei de la un sunet la altul printr-un şir de sunete (vezi ex. 9);

Ex. 9: Ţigănească (cu strigături).

fioritura, ornament muzical care se întâlneşte la sfârşitul unei fraze muzicale sau a unei părţi concluzive şi constă din scurte pasaje melodice scrise cu note mici, care se plasează între două note principale ale melodiei (vezi ex. 10).

Ex. 10: *Doina de la Capu Codrului.*

Din analiza procedeelor interpretative evidenţiate, s-a constatat că acestea reprezintă pilonul principal pe care se sprijină repertoriul lăutarului. Fără existenţa și întrebuinţarea corectă a acestora, cu siguranţă, repertoriul bucovinean evidenţiat nu ar mai avea aceeași frumuseţe. Detaliile stilisticii interpretării violonistice desprinse din maniera de interpretare a lui Alexandru Bidirel ne dau de gândit în ceea ce priveşte modul în care trebuie abordat folclorul muzical şi izvoarele sale de propagare. Probabil, o interpretare mai valoroasă a acestui repertoriu zona Bucovinei nu a cunoscut şi încă nu cunoaşte. Prin urmare, în baza celor studiate până în prezent, putem spune că acest lucru a fost posibil datorită unei simbioze perfecte dintre trei elemente primordiale: creaţia folclorică, măiestria lăutarului şi studiul muzicii de către acesta. Numai datorită ultimului element, Alexandru Bidirel a dezvoltat o tehnică corectă a instrumentului, fapt care i-a permis să obţină o execuţie de o manieră inedită, apropiată de interpretarea cultă, dar fără a denatura creaţia populară [8].

Astăzi se vorbeşte foarte mult despre problema respectării stilurilor şi a zonelor folclorice, dar foarte puţin este elucidat acest aspect în studiile de specialitate. Majoritatea practicanţilor consideră, în felul lor, că stilul este bazat doar pe creaţia în sine, pe când această viziune este absolut incompletă. La o scară mai largă, stilul este consolidat de maniera de execuţie, pentru că dacă, spre exemplu,s-ar aplica unui text muzical, interpretat instrumental sau vocal, în stil bucovinean, procedee specifice manierei ardeleneşti,cu siguranţă, s-ar denatura specificul folcloric. Acelaşi lucru este valabil şi pentru parametrii armonici (acompaniament). Într-un final, faptul că o seamă de practicanţi nu conştientizează ce anume face ca stilul să fie autentic determină apariţia confuziilor şi a marilor greşeli în interpretarea muzicii tradiţionale. Pentru a evita acest lucru, este necesară elaborarea unor cercetări ample atât pe zone şi subzone folclorice cât şi cercetarea individuală a manierei de interpretare, prin care se evidenţiază unii lăutari.

Referinţe bibliografice

1. *Stilistica muzicală* [online]. [accesat 24 apr. 2016]. Disponibil: https://ro.wikipedia.org/wiki/Stilistic%C4 %83_muzical %C4%83,
2. CHISELIŢĂ, V. Valenţe multiculturale în muzica tradiţională de dans din Moldova şi Bucovina. In: *Folclorul şi contemporaneitatea: conservarea, revitalizarea şi valorificarea culturii tradiţionale*: materialele simp. şt. practic intern., Chişinău, 4-5 apr. 2006, pp. 32-38.
3. *Dem Rădulescu*: Interviu. Emisiunea *Profesioniştii*, moderator Eugenia Vodă. [online]. [accesat 8 febr. 2016]. Disponibil: https://www.youtube.com/watch?v=kpyuktEhsfIâ.
4. SÎRBU, G. *Cântece şi jocuri populare*. Suceava: Casa Judeţeană a Creaţiei Populare, 1969, 211 p.
5. *Memoriile lăutarului Alexandru Bidirel*.
6. CHISELIŢĂ, V. Probleme de clasificare a muzicii de dans din Bucovina şi Basarabia. In: *Arta*. Chişinău: Epigraf, 2005, pp. 68-81.
7. CHISELIŢĂ, V. Rezonanţe evreieşti în muzica tradiţională de dans din Moldova şi Bucovina. In: *Republica Moldova – casa noastră comună*: materialele conf. rep. şt.-practice, Chişinău, 21 aug. 2006, pp. 97-115.
8. *Festivalul-concurs interjudeţean de muzică populară instrumentală „Alexandru Bidirel"*, Centrul Cultural Bucovina [online]. [accesat 8 febr. 2016]. Disponibil: http://centrulculturalbucovina.ro/festivalul-alexandru-bidirel-2015/.

CONTRIBUȚIA MEȘTERULUI GR. COVALIU LA DEZVOLTAREA ARTEI DE CONSTRUCȚIE A NAIULUI ÎN SPAȚIUL ROMÂNESC

THE CONTRIBUTION OF ARTIZAN GR. COVALIU TO THE DEVELOPMENT OF PANFLUTE HANDCRAFT

ANDREI DRUȚĂ,
lector universitar, doctorand,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU 780.641.5-057.21

Articolul este axat pe aportul adus în procesul de perfecționare tehnică și artistică a naiului românesc, de unul din cei mai renumiți meșteri constructori de instrumente populare din republică – G. Covaliu – și este realizat în baza mai multor interviuri cu acesta. Sunt dezvăluite date din biografia meșterului, care, având studii muzicale, a reușit să-și transforme pasiunea pentru acest instrument în profesie de o viață. Astăzi, G. Covaliu este cunoscut departe de hotarele țării și se numără printre cei mai reputați meșteri de naiuri, cavale și fluiere din spațiul românesc, iar la instrumentele lui cântă cei mai renumiți artiști. De asemenea, în articol sunt prezentate și unele opinii ale meșterului G. Covaliu legate de istoria și tehnica construirii naiului, sunt prezentate tipurile de naiuri construite ș.a.
***Cuvinte-cheie**: nai, Grigore Covaliu, meșter de naiuri, perfecționarea tehnică a naiului*

The article focuses on the contribution made in the process of the technical and artistic improvement of the Romanian Panflute, by one of the most famous folk instruments craftsmen from the Republic of Moldova – G. Covaliu, and it is based on several interviews with the maestro. Certain biographical details are revealed. Having a good musical backgroud, the craftsman succeded in turning his passion for these instruments into a profession for his entire life. Nowadays, G. Covaliu is well-known all over the world. He is considered to be one of the most reputable Panflute, Caval and Fluier craftsmen on Romanian shore. His instruments are played by the best-known artists. The article also presents some of master G. Covaliu`s opinions concerning the history and technique of manufacturing Panflutes and the types of Panpipes produced by him.
***Keywords:** Panflute, Grigore Covaliu, Pan flute Craftsman, technique improvement of the Pan flute*

Grigore Covaliu s-a născut la 28 iulie 1962 în satul Pârlița, Ungheni, fiind consătean cu mulți alți muzicieni de valoare din țara noastră, printre care Oleg Timuță, frații Nistreanu, Isidor Rusu ș.a. Și-a făcut studiile la școala din localitatea natală. Interesul și pasiunea pentru nai a apărut încă în copilărie când, fiind impresionat de sunetul unui nai făcut din trestie văzut la cineva din sat, și-a confecționat și el unul asemănător. Fără succes, însă, rănile provocate de textura trestiei l-au făcut renunțe la el.

După finisarea școlii și-a continuat studiile la Colegiul pedagogic din Călărași (1978 – 1982), unde a și făcut primii pași în studierea muzicii, a învățat primele noțiuni din teoria și practica interpretării. Având o dragoste enormă pentru muzică, a început să studieze acordeonul, însă, din cauza lipsei unui profesor stabil, care să-l îndrume, a învățat mai mult de sine stătător. Pe parcursul anilor, profesorii de specialitate s-au schimbat de mai multe ori, iar G. Covaliu a asimilat de la fiecare diferite viziuni de interpretare la acordeon, dar și legate de muzică în general.

O întâmplare fericită i-a trezit din nou interesul pentru nai – întâlnirea cu marele interpret și constructor de naiuri Petru Zaharia, care a evoluat într-un concert chiar în satul său natal, alături de orchestra *Fluieraș*. Văzând și ascultând pentru prima dată un nai profesionist, Grigore Covaliu a rămas profund impresionat, întrucât Petru Zaharia a fost unul din marii noștri instrumentiști, care pe lângă moștenirea artistică, a lăsat și tradiția creării unora dintre cele mai bune naiuri din lume. După concert, a luat adresa renumitului meșter, iar la puțin timp, l-a convins pe tatăl său să meargă să procure un nai din 20 de tuburi, în *G-dur*. Tot atunci, meșterul Petru Zaharia i-a făcut și o primă instruire în ceea ce privește modul de emitere a sunetului la nai, printr-o simplă comparație cu modul de a sufla într-un capac de pix.

Ca și acordeonul, G.Covaliu a început să studieze naiul de sine stătător, ascultând imprimările de la radio a naiștilor din acea perioadă: Gh. Mustea, B. Rudenco, Gh. Zamfir. Dragostea față de muzica populară l-a făcut să descopere de sine stătător modalitățile de interpretare la nai.

După încercarea nereușită din copilărie de a confecționa un nai, G. Covaliu a mai avut încercări de a face instrumente, rezultatul uneia dintre ele fiind un fluier, intr-o tonalitate deosebită pentru un astfel de instrument și anume La bemol major. La vârsta de 17 ani, din interes deosebit față de sunetul și construcția instrumentelor muzicale, a făcut schimb cu un coleg –fluierul, pe cartea lui J. Vizitiu *Instrumente muzicale populare moldovenești* [4] pe atunci, unica sursă de informații legate de parametri necesari în confecționarea mai multor instrumente muzicale.

Astfel, încă în timpul studiilor la colegiul pedagogic din Călărași G. Covaliu a confecționat un prim nai,care a plăcut atât de mult unui coleg, încât acesta l-a și procurat cu o sumă destul de impunătoare pentru acele timpuri. Acest fapt l-a motivat și mai mult în acel moment și l-a încredințat că confecționarea naiurilor poate fi mai mult decât un simplu hobby. După mai multe naiuri confecționate din soc, în vacanța de iarnă din cursul I, i-a venit ideea să facă un nai din bambus, pentru care a folosit niște undițe, cu care a mers mai apoi la P. Zaharia, care a apreciat ceea ce a făcut bine și i-a arătat ce nu era prea reușit.

Anume P. Zaharia a fost nu doar primul interpret pe care l-a ascultat, ci și primul său profesor, și, după cum se exprimă însăși G. Covaliu, un exemplu, un„idol" în ceea ce ține de confecționarea naiurilor. Chiar dacă nu avea studii profesioniste, P. Zaharia era nu doar un meșter de excepție, ci și un interpret deosebit, un adevărat virtuoz al instrumentelor populare de suflat. G. Covaliu s-a străduit mereu să se alinieze nivelului măiestriei lui P. Zaharia în construcția instrumentelor, iar în privința altor meșteri, mereu a încercat să găsescă părțile pozitive în lucrul lor,căutând să însușească secretele meseriei.

După colegiu, a fost nevoit să meargă la armată, unde a învățat să cânte la clarinet – instrument cu care cânta în fanfară, iar mai apoi și la saxofon,la care a continuat să cânte și după armată. Deși îi plăceau foarte mult, din cauza unor probleme de sănătate, a fost nevoit să abandoneze aceste instrumente.

Între anii 1985–1988 și-a continuat studiile la Institutul de Arte din Chișinău, în clasa de nai a profesorului Grigore Rusu, contrabasist și naist, care s-a dovedit a fi și un mentor foarte bun pentru viitorul meșter. Datorită cunoașterii deja a mai multor instrumente, a încercat să atribuie legități din tehnica interpretativă la acestea și instrumentului alături de care își va continua drumul în viață. Având deja cunoștințe destul de vaste privind tehnica interpretativă, acordajul și poziția corectă la nai, viitorului meșter nu-i rămânea decât să-și concentreze toate eforturile pentru a dezvolta mai departe pe cât posibil tehnica mânuirii naiului. În același timp, începuse să confecționeze naiuri și în alte tonalități decât cea obișnuită G-dur, pentru a putea mai ușor interpreta lucrări în tonalități mai complexe.

După anul trei, își continue studiile în cadrul Conservatorul de Stat din Chișinău, clasa profesorului Ion Negură. După finisarea studiilor, a colaborat cu câteva orchestre, însă din cauza problemelor de sănătate avute după armată, nu a mai avut același elan pentru a-și continua activitatea artistică. A continuat să cânte la nai, dar fără a ieși pe scene mari, alături de orchestre mari. S-a dedicat în totalitate confecționării acestui instrument deosebit și s-a afirmat prin realizarea unora din cele mai calitative instrumente populare aerofone din spațiul românesc, fiind astăzi cunoscut în întreaga lume.

În cele ce urmează, ținem să expunem un șir aspecte ale confecționării naiului, din interiorul „laboratorului" său, vorbind despre etapele de creare a instrumentului, despre tipurile de naiuri și despre evoluția instrumentului în actualitate.

Confecționarea naiurilor, care la prima vedere ar putea părea destul de simplă, este un proces foarte complicat. Astfel, metoda de lucru a lui G. Covaliu include câteva etape de construire a naiului: alegerea lemnului, alegerea tuburilor, prelucrarea măduvei tuburilor, șlefuirea și lipirea tuburilor, acordarea, lăcuirea instrumentului, șlefuirea ambușurii tuburilor.

O primă etapă,extrem de importantă, este alegerea lemnului. În toată lumea, meșterii de naiuri utilizează diferite tipuri de materie primă în confecționarea instrumentelor printre care sunt: lemnul de abanos, de tisă, soc, corn, massaranduba, paltin creț, mai multe specii de palisandru, printre

care palisandru din America Centrală care se mai numește cocobolo și palisandrul de Madagascar, cunoscut și sub numele de „bois de rose" (din fr. lemn de trandafir) ș.a.

Totuși, chiar și cu această diversitate de materiale din care poate fi confecționat un nai, în topul preferințelor meșterilor, dar și a interpreților, rămân a fi naiurile din bambus. Acest lucru se datorează timbrului sonor, dar și greutății reduse. În lume sunt cunoscute peste 1200 de specii de bambus. Nu toate însă sunt potrivite pentru a fi folosite în meșteritul naiurilor. Fiecare meșter are, având la bază experiența proprie, preferințe diferite vizavi de materialul utilizat. Am putea numi acest lucru „secret comercial". Meșterul Grigore Covaliu, fiind un păstrător al tradițiilor confecționării naiurilor, utilizează preferențial bambusul originar din China sau din Coreea de Sud, dar nu se ferește nici de alte specii de lemn, având în colecție naiuri realizate din soc, din abanos ș.a.

Următoarea etapă în confecționarea unui nai este alegerea tuburilor de grosimea, diametrul și lungimea corespunzătoare,lucru foarte migălos, ce necesită multă atenție și îndemânare. Meșterul G. Covaliu afirmă că de multe ori două sau mai multe tuburi separate, care au un sunet frumos, calitativ, nu vor suna la fel de bine împreună, și, dimpotrivă, - tuburi care, fiecare în parte, nu au un sunet deosebit, împreună pot fi baza creării unui instrument cu o sonoritate excepțională. În acest context remarcăm, că unul dintre instrumentele de bază în procesul de confecționare a unui nai este șublerul, utilizat de meșteri mai ales în timpul selectării tuburilor pentru viitoarele instrumente.

De remarcat este individualitatea fiecărui instrument creat. Grigore Covaliu afirmă că deși orice meșter are anumite criterii ce țin de dimensiunile tuburilor folosite în confecționarea unui nai, nu vom putea găsi două instrumente identice. Pot fi utilizate zeci de îmbinări între diferite tuburi pentru a obține un instrument echilibrat ca sunet și formă.

După stabilirea tuburilor necesare pentru confecționarea unui nai, la o următoare etapă, ele sunt prelucrate, îndepărtându-se măduva din tuburi, iar mai apoi urmează procedeul de șlefuire interioară și exterioară a tuburilor, care mai apoi se aplatizează prin șlefuire pentru a fi lipite. Pentru acest procedeu va fi utilizat un suport care are aceeași formă ca și viitorul nai,raza curbei acestui suport fiind diferită de la meșter la meșter.

Odată lipite, tuburile sunt introduse într-un brâu special, confecționat din una sau mai multe bucăți de lemn. De obicei, pentru acest scop fiind utilizate specii de lemn moale ca nucul ș.a.O particularitate aparte a meșterului Grigore Covaliu este sculptarea brâielor pentru viitoarele naiuri dintr-o singură bucată de lemn, fapt ce conferă instrumentelor sale senzația unei îmbinări perfecte.

Următorul pas, față de care meșterul are o atitudine foarte meticuloasă este acordarea naiului, și aceasta poate fi una dintre cele mai provocări ale unui meșter de naiuri. Ceara este introdusă în tuburi cu ajutorul unor ustensile din bambus ale căror mărimi să corespundă cu diametrele interioare ale naiului. Este o etapă foarte anevoioasă, care necesită multă acuratețe, de multe ori chiar și interpreții cu experiență întâmpină dificultăți în acordajul instrumentului, naiul fiind un instrument cu probleme deosebit de mari ce țin de armonice (*germ. Obertöne)*. Meșterul G. Covaliu are câteva principii pe care se bazează în timpul acordării naiului, fără de care, la fel ca și în cazul unor instrumente ca pianul sau țambalul, nu ar obține un acordaj fin. Principalul procedeu este foarte asemănător cu cele utilizate în acordarea pianului, sau a țambalelor și este bazat pe stabilirea octavelor, a cvintelor și a cvartelor urmate de ajustarea cât mai precisă a celorlalte intervale.

În ultima fază de construcție, naiul este lăcuit, fiindu-i aplicate mai multe straturi de lac, compoziția căruia este diferită de la meșter la meșter, cu șlefuire după fiecare din ele, după care urmează un ultim retuș, și anume – șlefuirea ambușurii tuburilor.

O calitate foarte pozitivă a meșterului G. Covaliu este faptul de a fi mereu receptiv față de părerea celor care-i mânuiesc zi de zi instrumentele. Această comunicare dintre meșter și interpret trece uneori în adevărate colaborări,astfel că în procesul de creare a naiurilor sale, el aplică de multe ori experiența lor în confecționarea naiurilor. Astfel, putem spune că acesta este un alt secret al măiestriei, al înaltei calități a instrumentelor lucrate de G. Covaliu.

În acest context, ținem să adăugăm câteva cuvinte despre igiena naiului, un factor foarte important de mentenanță a unui instrument de suflat și față de care, conform meșterului, fiecare instrumentist este obligat sa manifeste o poziție cât mai fermă. Pentru a păstra un timp cât mai îndelungat calitățile sonore ale naiului, este necesară igienizarea regulată a instrumentului, recomandate în acest scop fiind alcoolul diluat cu puțină apă, iar mai apoi uleiurile de migdale sau de vaselină. Alternative ar fi recomandările unor meșteri de a curăța naiul și cu tinctură de propolis.

De asemenea, am dori să menționăm și tipurile de naiuri create de G. Covaliu. Predispus provocărilor din domeniu, meșterul confecționează naiuri de diferite forme, mărimi și în diferite tonalități. Totuși, dominante rămân a fi naiurile tradiționale din 20-25 de tuburi acordate în G-dur.

Denumire	Nr. de tuburi	Cea mai grava notă	Cea mai acută notă
Soprano	20	h^1	g^4
Alto	22	g^1	g^4
Tenor	25	d^1	g^4
Bas	22	g	g^3

La mijlocul secolului trecut, naiul era folosit preponderent în cadrul tarafurilor, ceea ce nu necesita instrumente cu diapazon prea mare. De cele mai mult ori, din cauza ușurinței în utilizare, erau preferate naiurile soprano, din 20 de tuburi, fapt care s-a schimbat cu trecerea anilor. Spre exemplu, dintre toate tipurile de naiuri confecționate de meșterul Grigore Covaliu, naiurile alto și tenor sunt cele mai răspândite printre preferințele instrumentiștilor atât din Republica Moldova cât și peste hotarele ei. De mai mulți ani, tot mai des interpreții folosesc naiurile tenor în forma tradițională, sau, în unele cazuri, la preferință se adaugă la diapazonul standard al naiului tenor de 25 de tuburi, încă un tub, și anume nota Do din octava I, obținându-se astfel în întregime diapazonul flautului, ceea ce permite lărgirea considerabilă a repertoriului posibil de interpretat la nai.

Odată cu apariția noilor generații de naiști, s-au mărit orizonturile interpretative ale acestui instrument. Deja naiul nu mai este întâlnit doar în tarafuri și orchestre, ci și în formații eterogene ce cântă cea mai diversă muzică. Astăzi, cu pași mici, dar siguri, naiul își face drum spre muzica academică, jazz, rock ș.a., fapt care a determinat meșterii de naiuri să-și aducă și ei la rândul lor aportul în dezvoltarea tehnică a acestui instrument.

În secolul XX, naiul repetă întocmai soarta viorii, la distanța de câteva sute de ani. La fel ca și vioara, care până la Epoca Renașterii era prezentă în cultura muzicală a popoarelor europene în diferite forme, astăzi naiul este prezent pe întreg mapamondul, având diferite forme, fiind creat din diferite materiale etc. Și tot asemenea viorii, doar că deja în a doua jumătate a secolului XX, naiul cunoaște o perfecționare tehnică spectaculoasă, după ce, – din cauza includerii în orchestrele moderne a unor instrumente precum acordeonul, clarinetul ș.a., – fusese treptat suprimat din componența acestora, riscând chiar să dispară. Revine, totuși, în componența ansamblurilor instrumentale în a II-a jumătate a sec. XX, datorită marilor naiști virtuozi, dar și a unei pleiade de meșteri de instrumente, printre care se află și G. Covaliu, alături de reputații săi colegi sau precursori – P. Zaharia, L.Iorga, I.Preda ș.a.

Concluzionând, putem afirma că aportul adus de meșterul G. Covaliu în construcția și perfecționarea tehnică a naiului este unul substanțial. Activitatea sa coincide cu o perioadă în care naiul se afirma tot mai mult în viața artistică din spațiul românesc, iar clasa de nai de la Chișinău cunoaște o dezvoltare impresionantă. Toate acestea au necesitat instrumente de înaltă calitate, oferite datorită dragostei pe care o poartă acestui instrument, perseverenței și talentului său.

Instrumentele lui Grigore Covaliu își au locul în colecțiile interpreților din țară, dar și a celor de peste hotarele ei, meșterul creând instrumente de o valoare ireproșabilă, de înaltă performanță, pentru

naişti din SUA, Coreea de Sud, Argentina, Rusia, Romania ş.a. Calităţile acustice bine echilibrate scot în evidenţă înalta calitate a instrumentelor meşterului Covaliu şi în cadrul ansamblului de naişti *Pan Academic*, naiul fiind abordat aici nu doar ca instrument solistic, dar şi ca instrument de acompaniament.

Calitatea ireproşabilă a instrumentelor lui Grigore Covaliu demonstrează că acestea nu sunt create de un simplu lemnar, lucru ce se întâmplă deseori în domeniul confecţionării instrumentelor muzicale, dar sunt confecţionate de mâna unui mare muzician şi meşter, care şi-a transformat meseria într-o adevărată artă.

Referinţe bibliografice

1. ALEXANDRU, T. În legătură cu cercetarea instrumentelor muzicale populare în România. In: *Folcloristică*. Organologie. Muzicologie. Studii. Bucureşti: Ed. Muzicală, 1980.
2. GHILAŞ, V. Timbrul in muzica instrumentală tradiţională de ansamblu. Chişinău: Ed. Şearec-com, 2001.
3. IOVU, V. Metodă de nai. Chişinău: Literatură artistică, 1982.
4. ВИЗИТИУ, Ж. Молдавские народные музыкальные инструменты. Кишинев: Литература артистикэ, 1985.

SPECIFIC FEATURES OF TEACHING JAZZ IN THE SYSTEM OF HIGHER EDUCATION

SPECIFICUL PREDĂRII IMPROVIZAŢIEI JAZZISTICE ÎN CADRUL UNUI SISTEM DE ÎNVĂŢĂMÂNT MUZICAL SUPERIOR

VEACESLAV DAŞEVSCHII,
lector universitar, doctorand,
Academia de Muzică, Teatru şi Arte Plastice

CZU 785.161:378.147

This article covers some specific features of teaching jazz improvisation in the system of higher education. In the course of jazz teaching we can find out several groups of students divided from the standpoint of being gifted for playing jazz. Having some different groups of students, the author offers various ways of working with them. The author comes to the conclusion that jazz improvisation is not for everyone in spite of one's willingness for hard work. The teacher must bear this in his mind, trying to find an individual approach to every student.

Keywords: *jazz, teaching, students, improvisation, higher education*

Prezentul articol abordează unele caracteristici specifice ale predării improvizaţiei jazzistice în cadrul unui sistem de învăţământ muzical superior. În procesul de predare a jazz-ului pot fi stabilite diferite grupuri de studenţi, pornind de la capacităţile individuale ale lor pentru interpretarea muzicii de jazz. Ca o generalizare a experienţei autorului, modurile diferite de lucru pentru fiecare categorie de studenţisunt oferite. Autorul trage concluzia că improvizaţia jazzistică necesită un talent special, abilitatea de a lucra intensiv având un rol secundar. Profesorul trebuie să aibăacest lucru în consideraţie, încercând să găsească un mod individual de a lucra cu fiecare student.

Cuvinte-cheie: *jazz, predare, studenţi, improvizaţie, învăţământ superior*

Training jazz improvisation has never been an easy task for both the teacher and the student. And it's not important where exactly the process takes place: in a music school, in a music college or in an institution. The teacher himself must be a jazz musician, or in other words – be able to improvise. This is a must for anyone who wants to teach jazz. No compromises will work the specificity of jazz calls

for the teacher's personal involvement in the process. Various articulations, some performing devices, and, finally, swing – all these points require a performing teacher just some verbal explanations will not be enough. Based on the history of jazz, playing "by ear" was the main way of learning many jazz performing subtleties, that's why personal participation in the training is a must for any teacher.

Working with students in a higher music institution has its own particularities. First of all, it goes without saying that anyone entering the university must be able to play their chosen instrument on a professional level. As a rule, entering students already finished a special music school, or just a music school and a musical college, that's why this requirement appears very logical. But it doesn't mean anything for the improvisation itself, and a musician who is able to play his instrument pretty well, at the same time, might not be able to improvise at all, if a musician can play his instrument pretty well, it doesn't follow that he can improvise. Sometimes it might seem a big psychological problem when a performing musician is not able to play even a few notes. For such situations the teacher must possess mildness and the ability to persuade. He should be able to explain to a student that just being able to play differs greatly from being able to «speak» on the chosen instrument. If the student has already spent many years learning to play his instrument, but he has just started learning to «speak» on it, this process will take him a lot of time too.

From the standpoint of the ability to improvise, we can divide our students into several categories. The first category is a group of students who have never had anything to do with jazz before, and never tried to improvise. The second group includes students who try to improvise but realize they are not succeeding. And the students of the third group are those who have some experience and knowledge in this area, in other words, they improvise after a fashion. These three situations differ greatly, and the teacher must treat them differently. And the result may look differently too! For working with students who have never had anything to do with jazz before, motivation is a thing of great importance. It's very important to find out the real reason for learning jazz, and this should be done as soon as possible, literally from the first minutes of acquaintance. Jerry Coker wrote in his book *How to Practice Jazz*, "Your motivations for embarking on the study of jazz are extremely important, with regard to your potential success" [1, p. 1]. From their answers it will be clear, even in general terms, what the real reason for making such a decision was.

As a rule, the first group of students is the most «thankless» from the standpoint of the final result. They are not able to reach the level of real improvisation; all they can do is to transcribe some improvisations of the famous jazz musicians, thereby getting familiar with the main principles of jazz improvisation. The reason for this is very simple – they don't have a serious motivation for learning jazz. As a rule, there is some kind of curiosity and a willingness to try something new that is definitely not enough, and facing too much work students usually get discouraged. But even in such a situation there is some real benefit there. In spite of the fact that such students are unlikely to ever improvise themselves, we prepare some very high-grade listeners, who will be able to appreciate somebody else playing and understand what is really going on in the course of a spontaneous jazz performance.

The students of the second group, without doubt, are far closer to "real" jazz, they have some initial understanding of the process, their attempts to improvise showed the importance of having certain skills and knowledge. It's much easier to work with them, and there is a good chance to get closer to real jazz improvisation. But for such students there is a big problem – fear, they are really frightened of live, spontaneous playing, and, this can be a real, insurmountable hurdle during the period of their growing. As a rule, in such a situation these students prefer to write down their own improvisations, learning them by heart for live performances. But, strictly speaking, this is not jazz from the standpoint of spontaneity where every new performance of a certain theme should be given a new improvisation, and this new improvisation should be the reaction of the moment. But in spite of this, even writing one's own improvisations is far closer towards real live jazz playing, letting such students take part in performances and creating the illusion of playing jazz.

And, finally, we have the third group of students who can really play. Saying «play» I don't always

mean the professional level of playing, it is quite natural for these students to do something wrong, or not know how to play and what to play. Hal Crook in his book *How to Improvise* says, "Due to the intricate nature of improvisation, many players take what he calls the "Ready, Fire, Aim" approach to soloing. Essentially this is when you close your eyes, open your ears, blow your horn and hope for the best" [2, p. 11]. But they have no fear to play live, they are not afraid to improvise, even if they don't know the stuff well. On the contrary, they derive joy and real pleasure from the spontaneity of playing live. This is a very special feeling, and if it is there, this musician will play real jazz, will improvise. In this case the student will practice himself, he is not afraid of work, all the teacher has to do is to show him a direction and correct his studying process.

For justice's sake, we should mention some problems of working with such students. As a rule, they don't like to play notes, but prefer playing by ear. This is absolutely necessary during some periods of growing, and the teacher must have patience and perseverance in persuading students of the importance of such work. In particular, writing one's own improvisations is a must for such students, but not as the final goal. It has to be one of the ways of developing one's unique style. Working with some written jazz compositions is very important for plunging into one's creative lab, as it is not every student who is able to transcribe the jazz improvisations he likes precisely.

At this point it is very important to accentuate and explain one notion about performing jazz which is very often taken wrong. Playing jazz compositions from music sheets is not jazz, this is a kind of imitation of this process. Real jazz conveys your own thoughts and feelings expressed by means of the chosen instrument. Improvisation is a monologue of a musician intended to share his, I am pointing this out, his own thoughts and feelings with his audience. That is why a jazz musician, working at his jazz composition, prepares his own version of it and makes his own improvisation for it. And it must sound differently every time he plays, since the musician himself and the circumstances around him are always different (if we can use such a philosophical approach). Even if you play your own improvisation as it is written down, it is already not an improvisation in the full sense of the word, and such an approach will not be understood by your colleagues. We can clearly perceive the correct attitude in famous jazz musicians by analyzing their records. Very often there are several takes of the same compositions, but with different improvisations. In case of some really interesting ones, they all are included on the released CD as different compositions. This is real jazz, and hence the importance of the ability to improvise. Without this skill, this will not be jazz, no matter how much one would like to name it so. That's why the importance of improvisation cannot be overestimated.

The real problem for mastering the art of improvisation is that the final result can be obtained differently, and this can disorient students a lot. As an example, we can give the following comparison – one can reach the top of the mountain by following different, sometimes opposite, ways. We have exactly the same situation with improvisation: some people play "themselves", in such a situation they don't need anything, we can talk about mastering the style. Here we can recommend to get as close as possible to the best jazz records by means of analyzing and transcribing. Some students try to improvise, but they cannot do it properly. David Liebman in his book *Self-Portrait of a Jazz-Artist* says, "For the majority of these students, most often intellectual understanding will precede the intuitive" [3, p. 108]. There are a lot of various books on this problem, covering any aspect of jazz improvisation (scales, harmony, form, rhythm, phrasing, composition and so on). The teacher's help would be very important here; he should choose the right task and the way to work at it. And for those who do not improvise at all we can recommend various books about jazz, video and audio records expanding the range of vision and cultivating taste. It goes without saying that all these recommendations can be used whenever the teacher deems them necessary for resolving certain pedagogical and creative tasks.

Bibliographic references

1. COKER, J. *How to Practice Jazz.* New Albany, IN 47150, 1990.
2. CROOK, H. *How To Improvise.* Advance Music, 1991.
3. LIEBMAN, D. *Self-Portrait of a Jazz-Artist.* Advance Music. Rottenburg N., Germany, 1996.

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РЕПЕРТУАРА И ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО СТИЛЯ М. ЧЕБОТАРИ

CARACTERISTICA GENERALĂ A REPERTORIULUI ŞI A STILULUI INTERPRETATIV AL M. CEBOTARI

THE GENERAL CHARACTERISTICS OF M. CEBOTARI`S REPERTOIRE AND PERFORMING STYLE

SERGHEI PILIPEȚCHI
doctorand,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU 782.1.071.2(478+430)

В статье содержится информация о репертуаре М. Чеботари, одной из крупнейших певиц первой половины XX века, яркой представительницы молдавской и немецкой вокальных школ. Анализируется ее исполнительский стиль и совокупность вокальных приемов. За восемнадцатилетнюю сценическую жизнь певица с равным успехом исполняла партии для лирико-колоратурного, лирического, лирико-драматического, драматического сопрано и даже для меццо-сопрано. Отличительной чертой творчества примадонны является уникальный сплав широкого языкового и стилевого диапазонов, включающий музыку XVIII–XX вв. итальянских, немецких, французских и русских композиторов. М. Чеботари была также одной из первых «универсальных» певиц в мире, сочетавших на сцене высокотехничный вокал с незаурядной актерской игрой и эффектной внешностью.

Ключевые слова: *Мария Чеботари, репертуар, вокальная школа, сопрано, стиль*

Articolul revizuiește informația despre repertoriul M. Cebotari, una dintre cele mai mari cântărețe din prima jumătate a secolului XX, care a fost o strălucită reprezentantă a școlilor vocale moldovenești și germane. De asemenea, se analizează stilul ei interpretativ, totalitatea metodelor artistice și vocale. Într-o viață scenică de optsprezece ani, cântăreața a interpretat, cu același succes, partidele pentru soprană lirico-lejeră, lirică plină, lirico-dramatică, dramatică, nu a exclus și unele pentru mezzo-soprană. O trăsătură distinctivă a artei primadonei este excepționalul amalgam al diapazoanelor variate lingvistice și al stilurilor muzicale, care includeau în sine muzica secolelor XVIII–XX a compozitorilor italieni, germani, francezi și ruși. La fel, M. Cebotari a fost una din primele cântărețe „universale", care a combinat tehnica vocală supradotată cu jocul actoricesc remarcabil și aspectul exterior spectaculos.

Cuvinte-cheie: *Maria Cebotari, repertoriu, școală vocală, soprană, stil*

The article contains information about the repertoire of M. Cebotari, a brilliant representative of the Moldovan and German vocal schools in the first half of the 20th century. The author analyzes her performance style and the total combination of methods and technique. In her stage career of 18 years, she performed with equal success coloratura, lyric, dramatic soprano as well as mezzo-soprano parts. A distinctive feature of the diva`s art was a unique fusion of a wide linguistic and stylistic range: which includes the music from the 18th – 20th centures of Italian, German, French and Russian composers. M. Cebotari was also one of the first „universal" singers in the world, combining on the stage a commitment in achieving perfection of vocal technique together with exceptional acting and her spectacular appearance.

Keywords: *Maria Cebotari, repertoire, vocalschool, soprano, style*

Мария Чеботари – одна из крупнейших певиц первой половины XX в., яркая представительница молдавского и австро-немецкого музыкального искусства, любимица всей Европы. Ее жизнь, певческий талант, богатейший творческий диапазон, умение глубоко проникнуть в образ, полное отсутствие манерности и жеманства привлекали внимание широкой публики, музыкальной критики и политической верхушки общества. М. Чеботари впитала лучшие технические достижения итальянской и немецкой певческих школ[1]. Артистка

1 Несомненным остаётся тот факт, что итальянскую базовую технику она получила в Кишинёве, занимаясь у Г. Д. Афанасиу, ученика А. Котоньи, а принципы немецкого вокала – в Берлине, у педагога О. Даниэля.

была одной из первых в мире, которая сочетала на сцене высокотехничный вокал с незаурядной актерской игрой и эффектной сценической внешностью. Без урона для голоса, с равным успехом, исполняла партии для лирико-колоратурного, лирического, лирико-драматического и драматического сопрано, а также некоторые партии из репертуара для меццо-сопрано.Отличительной чертой творчества примадонны является уникальный сплав широкого языкового и стилевого диапазонов, включавший музыку итальянских, немецких, французских и русских композиторов. Временной охват поистине поразителен: сочинения трех веков от И. С. Баха до А. Шенберга, от К. В. Глюка до венской оперетты.

Партии, исполненные М. Чеботари в операх В. А. Моцарта и Р.Штрауса[2], относятся к наивысшим достижениям артистки и представляют особую ценность для мирового искусства. Румынский музыковед, профессор В. Косма, в статье о М. Чеботари Знаменитость, ставшая мифом, указывает на некоторые важные моменты: «Наверное, не должен от нас вновь ускользнуть тот факт, что Мария Чеботари прославилась в моцартовском и штраусовском репертуаре именно на родине этих двух композиторов, в Австрии и Германии» [1]. Уже то, что певица, рожденная далеко от немецкоязычных стран, выучившая язык в зрелом возрасте, стала за несколько лет яркой представительницей немецкой вокальной школы, говорит о незаурядном таланте и высокой работоспособности. Естественно, что свободное владение немецким языком здесь было не единственным ее артистическим достоинством. М. Чеботари периодически выступала в концертах и оперных постановках Зальцбургского фестиваля (1931/32/33/34), а также в спектакле, приуроченному к 150-й годовщине смерти В. А. Моцарта в Вене в 1941 г. Затем пела в Свадьбе Фигаро и Дон Жуане на знаменитых оперных сценах *Champs-Elysées* в Париже или *La Scala* в Милане. В 1934 г. М. Чеботари присвоили звание *Kammersängerin*, высочайшую награду для певца в западной Европе[3]. В 1949 году М. Чеботари, одновременно с Р. Штраусом, становится Почетным членом общества *Mozarteum.*

Из колоссального наследия В. А. Моцарта в репертуар певицы вошли как наиболее востребованные, так и менее популярные партии: Констанца из Похищение из сераля, Керубино из Свадьбы Фигаро, Сандрина из Мнимой садовницы, Фьордилиджи из Так поступают все женщины, Памина и 1-й мальчик из Волшебной флейты. Но наиболее известными в интерпретации примадонны стали Сюзанна и Графиня в Свадьбе Фигаро, а также донна Анна и Церлина из Дон Жуана. Роли Графини Альмавивы и донны Анны пришлись на последние годы творчества[4]. Современники не раз отмечали, что природная естественность вокализации и искренность чувств М. Чеботари как нельзя лучше подходили для интерпретации ролей в операх В. А. Моцарта, наделенных живостью, интеллигентностью, изобретательностью и глубоким, подлинным чувством. «Особенно своеобразно и проникновенно исполнялись певицей партии Моцарта, когда сливались воедино звучание дивного голоса и естественное сценическое поведение в любой из эмоциональных ипостасей –от фривольного кокетства до драматического пафоса» – сообщает Н. Дидученко [2, с. 96].

Образ Сюзанны, наряду с характерными особенностями роли субретки, наделен композитором такими качествами как живость, кокетство, хитрость, но, вместе с тем, сильной волей и постоянством. Приведу в пример газетную заметку берлинского *Völkischer Beobachter,* отметившую в 1941 г. исполнение М. Чеботари роли Сюзанны: «Нет слов описать исполнительское искусство Марии Чеботари. Как ангел парит голос певицы в пространстве, так, необычно подымаясь над всеми техническими трудностями» [3]. Этому способствовало и то, что в отличие от

2 Творчество М. Чеботари в вокальной музыке Р. Штрауса подробно будет рассмотрено в других наших статьях.

3 Известно, что она присуждается не столько за выдающиеся достижения в вокальной культуре в целом,сколько за высокий вклад именно в немецкую ее составляющую, в том числе и за исполнение музыки В. А. Моцарта.

4 Партия Графини исполнялась во время последнего турне М. Чеботари в *La Scala* в декабре 1948 года. Уже будучи тяжело больной, но пересилив недомогание, певица все же спела спектакль. «Впервые ее голос был лишен привычного блеска /…/ публика, раньше полюбившая Марию, провожает ее аплодисментами», – пишет об этом Н. Дидученко [2, с. 79].

колоратурных сопрано, голос Чеботари был более густым и богатым, поэтому исполнение арии из четвертого действия *Deh vieni, non tardar…* отличалось насыщенностью тембра и меццо-сопрановыми низкими нотами в сочетании с мягкостью *mezza voce* и полетностью верхнего регистра. Такие качества голоса позволяли правдиво передавать трогательную мечтательность влюбленной невесты на фоне насыщенного и глубокого чувства. А. Дэнилэ отмечает: «Образ, созданный Чеботари, был наделен редкой притягательной силой» [4, с. 215]. В 1938 году, под руководством К.Бёма, была сделана запись Свадьбы Фигаро на немецком языке – одна из немногих партий М. Чеботари, запечатленных на пленку полностью, которые по сей день пользуются заслуженным вниманием и уважением меломанов и критиков.

Запись сложнейшей арии Констанцы из второго действия оперы Похищение из сераля знакома любителям вокального искусства. Может показаться, что голос М. Чеботари несколько «тяжеловат» для этой роли[5]. Однако артистка с блеском справляется не только с предельно верхними и низкими звуками в этой арии, но и непринужденно исполняет широкие моцартовские скачки на интервалы больше октавы. Певице оказывается подвластна также виртуозная колоратура в быстром темпе. Партия Констанцы в исполнении певицей всегда тепло принималась публикой.

В оперном репертуаре М. Чеботари особое место принадлежало партии Виолетты из оперы Дж. Верди Травиата. Данная роль являлась одной из коронных. «Ее Виолетту сравнивали с умирающим лебедем Анны Павловой. Два этих образа (Виолетта у М. Чеботари и лебедь у А. Павловой– С. П.) сближает трепетный лиризм, которым было одухотворено каждое движение балерины и каждая фраза певицы», – пишет А. Минготти [5, с. 130]. Р. Арабаджиу поясняет: «Некоторые критики считали именно Виолетту той ролью, в которой гармония ее вокальных, актерских и внешних данных получила особенно волнующее воплощение» [6, с.80]. Большая ария из первого действия чрезвычайно сложна. В данной сцене радует способность М. Чеботари равнозначно озвучивать все регистры голоса. Естественное сочетание *staccato* и *legato*, тончайшие динамические градации, убедительная, непринужденная и логичная фразировка, ясная артикуляция текста — все в исполнении артистки было безупречным. Р. Арабаджиу пишет: «Очень легко и полетно звучал голос певицы во второй, быстрой части этой сцены *Semprelibera*... Меньше всего увлекали здесь М. Чеботари виртуозные эффекты: фантастическая беглость в пассажах, вставные ноты и ослепительный блеск в каденции. В ее исполнении главным было подлинное волнение души, смятенность чувств и внутренняя экспрессия, придающая каждому звуку звонкость и упругость /…/.М. Чеботари создала удивительно полнокровную, трогательную и сложную героиню. Это был образ, покоряющий пленительной женственностью. Там не было ничего от манер дамы парижского полусвета, не было и аффектации или натурализма, мелодраматичности, которые порой присутствуют даже у знаменитых исполнительниц этой роли» [6, с. 80].

Другой вердиевский образ М. Чеботари – роль Джильды. Как правило, она поручается колоратурным сопрано, примеры ее интерпретации плотным лирическим или лирико-драматическим сопрано являются единичными. М. Чеботари, одна из первых, которая меняет традиционное представление об этой партии: более того, она его избегает. Вместо простой инфантильной девочки на сцене появлялась молодая женщина с твердым характером и волей, полная решимости принести себя в жертву ради любимого. После дебюта молодой певицы в опере Риголетто в начале 1933 г. дрезденская газета писала: «Эта Джильда не холодна и спокойна, она преисполнена огромного темперамента, но, в то же время, застенчива» [7]. Прослушивание арии из второго действия *Tutte le feste al tempio…* в исполнении певицы впечатляет: экспрессивный импульс, поддерживается постоянно возрастающей, звуковой волной. Такое исполнение партии в какой-то мере предвосхищает образ, созданный позднее М. Каллас.

5 В привычном понимании для данной партии мыслится тембр колоратурного сопрано (например, наподобие Э. Груберовой).

Роль Мими в опере Дж. Пуччини Богема принадлежит к выдающимся достижениям артистки. Дебют в ней юной М. Чеботари 15.04.1931 на дрезденской оперной сцене буквально «взорвал» оперно-музыкальный мир. Газета *Der Volksstaat* через три дня сообщала: «Молодая певица обладает необычайно красивым сопрано с пронзительными верхами, полнозвучным средним регистром и нижними нотами. Ее хрупкий сценический образ, напоминающий мимозу – идеально соответствовал Мими /…/. То, что на самом деле на сцене пела дебютантка, которая уверенно и музыкально, не смотря в дирижера, исполняла партию, едва ли кто мог поверить» [8]. Музыкальная ткань оперы хорошо ложилась на голос М. Чеботари. Кротость и доброта ее героини схожи с внутренним миром артистки. Сохранилось несколько записей, где М. Чеботари исполняет рассказ Мими и дуэт из первого действия[6]. Партнером в одном из дуэтов выступил выдающийся немецкий тенор – П. Андерс. Их запись является уникальным свидетельством совместного творчества двух великих представителей вокальной школы Германии. Хотя исполнение было осуществлено на немецком языке, голоса певцов отнюдь не лишены итальянской кантилены, мягкости и блеска, столь необходимые в пуччиниевских операх.

Наряду с партией Мими, особое место в артистической жизни певицы занимала роль Мадам Баттерфляй в одноименной опере Дж. Пуччини[7]. Количество исполненных спектаклей исчислялось сотнями. Большой успех у зрителя и профессионалов имел фильм Сон Мадам Баттерфляй, где М. Чеботари снялась в главной роли[8]. Р. Арабаджиу так оценил этот образ: «Ее Чио-чио-сан – хрупкая и очаровательная, в то же время экзотически страстная, постоянная в любви /…/. Теплота голоса и мягкость тембра М. Чеботари были, как будто, созданы для этой роли. В интерпретации этой партии певица, прежде всего, обращала на себя внимание удивительной речевой выразительностью каждой произнесенной фразы» [6, с. 82]. Заключительная часть монолога из второго действия в исполнении М. Чеботари наглядно демонстрирует этот факт. Развертывание мелодической линии подчинено логике речевой интонации, смыслу слов, их эмоциональному наполнению. Как правило, после длительных, изматывающих фраз в среднем и нижнем регистрах, многие певицы часто теряют остроту звука, высокая нота в конце часто получается некачественной. Потрясающей красоты и длительности финальный b^2, взятый М. Чеботари никого не оставлял равнодушным.

Во французской опере артистка также добивается высоких результатов. Она спела Маргариту в ФаустеШ. Гуно еще в Кишиневской консерватории, Микаэлу уже в Дрездене и Берлине. Меццо-сопрановую партию Кармен певица вынесла на суд публики там же в 1938 г. Но наибольший резонанс вызвала партия Манон в одноименной опере Ж. Массне. К сожалению, записей, свидетельствующих о достижениях в этой роли нет, но существуют множество восторженных критических высказываний. Приведем одно из них, помещенное в книге А. Минготти: «Ж. Массне еще при его жизни, долгие годы не был в состоянии найти подходящую певицу, которая могла бы в совершенстве спеть и сыграть эту роль. Мария Чеботарь превзошла все ожидания – она нашла идеальное воплощение этой капризной и прекрасной героини. Манон в интерпретации Чеботари как бы перенесла зрителя в очаровательную атмосферу прошлого» [5, с. 40].

Замечательной особенностью певицы было то, что она любила исполнять русскую музыку на языке оригинала. Русский язык для М. Чеботари – язык ее детства, переписки с родными и общения в европейских эмигрантских кругах. Всем известно, что артистка была совершенно потрясающей Татьяной в Евгении Онегине, но, к сожалению, нам не известны какие-либо сохранившиеся записи этой оперы. Будучи еще студенткой в Берлине, певица исполнила в оперной студии партию Иоланты в одноименной опере П. И. Чайковского. В роли Водемона

6 Примечательно, что сегодня есть возможность анализировать эти записи, датированные разными годами (1932 и 1944).

7 Выдающейся исполнительницей этой партии также считается другая молдавская певица – М. Биешу.

8 Выдающаяся немецкая певица послевоенных лет Л. Ризанек вспоминала о М. Чеботари: «Ребенком я смотрела ее фильм Мадам Баттерфляй десятки раз, знала наизусть каждую ноту. Я ее страстно обожала. Она была очень обаятельным человеком, таким же чарующим был ее голос» [9, с. 104].

выступил сокурсник, в будущем многолетний партнер артистки по сцене, П. Андерс. Из русской оперной музыки сохранилась только запись арии Лизы (Пиковая дама П. И. Чайковского), спетая М. Чеботари в 29-летнем возрасте. Хотя исполнение дано с большой купюрой в средней части, однако возможно ощутить в голосе певицы лирическое наполнение, соединенное с внутренним драматизмом. По нашему мнению, партию Лизы следует исполнять именно таким типом голоса, то есть лирическим сопрано, не лишенным драматических акцентов, иначе хрупкая и ранимая девушка предстанет в виде пафосной дамы. В этом смысле близость к трактовке партии Лизы у М. Чеботари на русской сцене обнаруживала Г. Вишневская. Несмотря на молодость М. Чеботари в момент записи данного оперного отрывка, нижний и средний регистры певицы звучат довольно плотно, что проявляется уже в начальных тактах. Исполнение сложной и драматичной арии в столь юном возрасте у неопытной обладательницы лирико-колоратурного сопрано, наверняка, повлекло бы «расширение» голоса и привело бы к другим вокальным ошибкам. То, в каком качестве мы слышим в записи Чеботари h^2, свидетельствует о ее незаурядной вокальной технике. К тому же в конце арии М. Чеботари берет наполненное вставное низкое контральтовое а, чем демонстрирует не только особую подавленность состояния героини, но и незаурядный голосовой диапазон. Примечательно, что ария записана не на немецком языке, как это было тогда принято, а в оригинале.

Исполнительская манера М. Чеботари отличалась высоким профессионализмом и мастерством: об этом свидетельствуют развитая до совершенства вокальная техника, эмоциональная одухотворенность и глубокое понимание логики музыкального развертывания. Она в значительной степени также определялась особенностями голоса певицы, который отличался необычайной красотой яркого, но мягкого тембра, подвижностью, гибкостью и пластичностью. Линия звуковедения и наполнение были поразительны: певица в совершенстве владела техникой *legato*. Вокальной трактовке певицы было свойственно совершенное чувство стиля исполняемой музыки. Эти превосходные качества удивительным образом сочетались с простотой и естественностью ее пения. Подобный голос как нельзя лучше подходил к исполнению музыки эмоционально наполненной, сочетающей в себе красоту мелодии с разнообразной метроритмикой и богатой динамикой. С одинаковой легкостью она выступала в драматических, лирических и комических ролях, репертуар певицы включал около 80 партий из опер и оперетт. Артистка с равным успехом пела музыку В. А. Моцарта, Дж. Верди, веристские и лирические французские партии, а также оперную музыку современных композиторов. В репертуаре примадонны присутствовали также лучшие образцы жанров оратории и *Lied*. Искусство М. Чеботари – уникальный сплав различных стилей и течений, она была одной из первых «универсальных» певиц, столь востребованных в наше время.

Библиографические ссылки

1. COSMA, V. O vedetă devenită mit. In: *Sud-Est*, 1992, nr.″4.
2. ДИДУЧЕНКО, Н. *Мария Чеботарь*: рукопись. Кишинев, 1970, НА РМ. Ф. 3050. Оп. 2. Д. 348.
3. Maria Cebotari. In: *Volkischer Beobachter*. Berlin, 1941, 19 dec.
4. DĂNILĂ, A. *Maria Cebotari. Stea rătăcitoare. Блуждающая звезда*. Chişinău: Prut Internaţional, 2015, 328 p.
5. MINGOTTI, A. *Maria Cebotari, das Leben einer Sängerin*. Salzburg: Hellbrun-Verlag, 1950.
6. АРАБАДЖИУ, Р. *Неоконченная симфония*. Очерк жизни и творчества певицы Марии Чеботари. Кишинев: Литература артистикэ, 1990.
7. K. SCH. *Eine neue Gilda, Dresdener Neueste Nachrichten*. Dresden, 8.02.1933.
8. ER. *Staatsoper, Der Volksstaat*, Dresden, 18.04.1931.
9. DUSSEK, P., SCHMIDT, P. *Leonie Rysanek: 40 Jahre Operngeschichte*, Hamburg: Hoffmann und Campe, 1990.

SPECIFICUL MIJLOACELOR EXPRESIVE ALE DANSULUI SPORTIV MODERN

PECULIARITIES OF EXPRESSIVE MEANS OF THE MODERN SPORTS DANCE

ELEONORA VARNACOVA,
lector universitar, doctorandă,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU 793.322

Lucrarea dată este consacrată problemei dezvoltării expresivităţii în procesul studierii dansurilor sportive (programul latino-american). O atenţie deosebită se acordă mijloacelor de studiere a expresivităţii, prin care dansatorii își exprimă atât starea exterioară cât și cea lăuntrică, morală. De asemenea, este pus în discuţie subiectul dezvoltării și formării unui dansator de performanţă, a unui lider care tinde să devină campion prin diverse mijloace expresive
Cuvinte-cheie: *dans sportiv, mijloc expresiv, dansator, expresivitate, program latino-american, imagine/imagine artistică*

This paper is dedicated to the problem of developing expressivity in the process of studying sports dances (Latin American program). Particular attention is paid to the means of studying expressiveness through which the dancers express both their external, inner and moral state. This article focuses on the subject: how expressive means develop and form a performance dancer, a leader who tends to become a champion.
Keywords*: sports dance, expressive means, dancers, expressiveness, Latin American program, image/artistic image*

În ultimii douăzeci de ani, în lumea întreagă, inclusiv în ţara noastră, a crescut considerabil interesul faţă de *dansurile sportive*. Prin aceasta se explică numărul mare de studiouri, colective, clase cu profil de dans în care este practicată coregrafia, atât în localităţile Moldovei cât și în municipiul Chișinău; numărul mare de translări de la diverse concursuri internaţionale de *dans sportiv.*

Aceasta nu este întâmplător, dat fiind eleganţa *dansului sportiv,* care întrunește frumuseţea muzicii și a mișcării, care dintotdeauna atrăgea atenţia oamenilor. Ce poate fi mai frumos decât perechile de *dansatori* de pe ring îmbrăcaţi în fracuri și rochii de gală, muzica copleșitoare, feţele luminate ale *dansatorilor*? Deseori, chiar la cele mai prestigioase concursuri, spectatorii urmăresc partea exterioară, pitorească a dansului: costumele elegante, siluetele bronzate și mlădioase, realizarea tehnică strictă a figurilor de dans. Spectatorii aud muzica ritmică, sunt atraşi de atmosfera de competitivitate. Aceasta, însă, este doar rezultatul unei activităţi îndelungate, dobândită prin șlefuirea tehnicii de dans, prin lecţii de zi cu zi, printr-o muncă asiduă atât a *dansatorilor* cât și a pedagogilor-antrenori. Pentru a atinge rezultatele dorite, nu este suficientă doar o pregătire fizică și tehnică, ci este nevoie și de cunoașterea artei de a interpreta diferite roluri, plasticitatea manierelor și a mișcărilor.

În ultimul timp, dansul de bal este numit tot mai des *dans sportiv*, deoarece acest gen coregrafic întrunește în sine sportul și arta, prezentând spectatorului armonia siluetelor puternice și frumoase ale bărbaţilor și ale femeilor ,care armonizează cu ritmul și melodia, prezentând toată diversitatea nuanţelor de emoţii, dramă, *expresivitate* și individualitatea personală a fiecărua dintre parteneri. Anume această racordare produce cel mai puternic efect asupra spectatorului. *Dansul sportiv* îi influenţează la fel de puternic și pe *dansatori*, deoarece este necesară antrenarea corpului, a imaginaţiei, a perceperii muzicii; trebuie antrenată arta transformărilor. *Dansatorul* trebuie să simtă stilul, caracterul muzicii, a dansului și a propriei *imagini* în dans. Toate aceste elemente schimbă în mod radical nu doar exteriorul, dar și sufletul dansatorului, îmbogăţindu-l. Munca enormă depusă își găsește exprimarea în *dansul sportiv*, fiind trecută prin sufletul *dansatorilor*, prin perceperea lumii și a locului lor în ea [1, p. 1-240].

Deoarece dansurile de bal sunt considerate gen sportiv, pentru această activitate sportivă se or-

ganizează competiţii. Competiţiile la *dans sportiv* se organizează pe 3 secţiuni: *europeană (Standard), latino-americană (Latin) și zece dansuri.* În secţiunea *europeană* se dansează: vals lent, tango, vals vienez, slow fox și quick step. Din secţiunea *latino-americană* fac parte: samba, cha-cha-cha, rumba, paso doble și jive. În *zece dansuri* intră dansurile din secţiunea *europeană* (Standard) și cea *latino-americană* (Latin).

Vom descrie succint dansurile din secţiunea *latino-americană*.

Samba este un dans brazilian. Muzica are un ritm caracteristic, creat de sunetele tobelor și ale maracaselor.

Cha-cha-cha este un stil muzical și un dans cubanez, care a găsit o largă răspândire în ţările latino-americane din bazinul Caraibelor și în comunităţile latino-americane din SUA cu un număr mare de originari din aceste ţări.

Rumba este, la fel, un dans cubanez, în doi, de origine africană. Caracteristica distinctivă a rumbei sunt mișcările line ale dansului. Cea mai cunoscută în lume melodie pentru rumba, devenită în scurt timp clasică, este considerată faimoasa „Guantanamera" a compozitorului Joseito Fernandez. Iniţial, rumba era un dans de nuntă. Rumba, dintre toate dansurile de bal, transmite cel mai adânc conţinut emotiv. Unii consideră că „rumba este dansul dragostei".

Paso doble este un dans spaniol. Parţial, paso doble a fost creat prin imitarea mișcărilor pe care le face toreadorul pe arena coridei (lupta cu taurii). Partenerul îl imită pe toreador, iar partenera joacă rolul mantiei, uneori – rolul celui de-al doilea toreador și, foarte rar, al taurului, omorât printr-o lovitură de pumnal. Particularitatea definitorie a paso doble este poziţia corpului cu pieptul ridicat accentuat, umerii mari și lăsaţi în jos, capul bine fixat, în unele cazuri capul se mișcă înainte și în jos. Această poziţie a corpului corespunde caracterului mișcărilor pe care le face matadorul. Este unicul dans în care, pentru o accentuare suplimentară, se folosesc bătăile cu călcâiul pe parchet.

Jive-ul este un dans de origine afro-americană care a apărut în SUA la începutul sec. XX. Jive-ul este o variantă a dansului swing cu mișcări repezi și libere. Jive-ul contemporan se deosebește esenţial de swing după maniera sa, deși în el deseori se întâlnesc aceleași figuri și mișcări.

În *programul* de studiere a dansurilor *latino-americane* un rol important îl joacă *mijloacele de redare a expresivităţii*. *Expresivitatea* sau efectul exprimării constă în redarea stării lăuntrice prin exterioritate [2, p. 839].

Mijloacele de bază prin care este redată *expresivitatea* dansului sunt:

- compoziţia dansului care include în sine desenul spaţial, mișcările de dans și poziţia (pozele) partenerilor;
- dinamismul, tempoul și ritmul;
- artistismul;
- costumele.

Să analizăm mai detaliat aceste componente ale mijloacelor de redare a expresivităţii dansului.

Compoziţia și desenul spaţial

Desenul dansului reprezintă poziţionarea și mișcările perechilor de *dansatori* pe scenă.

Diferite poziţionări și schimbarea acestora exercită asupra spectatorului o anumită influenţă psihologică, iar sarcina pedagogului-antrenor constă în a atrage o atenţie sporită asupra perechii de *dansatori* din partea spectatorilor și a arbitrilor. Dintre *dansurile latino-americane* doar samba și paso doble au linii stabilite de mișcări de dans. În celelalte dansuri, perechile dansează, în general, într-un singur loc, deși, și în aceste dansuri, poate avea loc mișcarea *dansatorilor* pe ring cu reîntoarcerea sau nu la locul iniţial. Momentul veridic de transmitere al *imaginii* și al caracterului în *dansul sportiv* este, în felul său, complicat și interesant. Partea interesantă constă în aceea că, de fapt, nu există un anumit scenariu, un text clar al partidei de dans, o descriere pas cu pas a desfășurării logice a evenimentului. Compoziţia *dansului sportiv* nu are o linie de subiect determinată, însă conţine un anumit subtext – legătura dintre un bărbat și o femeie. Antrenorul care creează compoziţia pentru perechea de *dansa-*

tori se conduce de anumite criterii: șirul de figuri consecutive trebuie să corespundă nivelului și clasei *dansatorilor;* se acordă atenţie și corespunderii pregătirii fizice și tehnice a perechii cu nivelul de dificultate al realizării figurilor de dans; se pune accent pe momentele de stil, de interpretare muzicală în dependenţă de nivelul *dansatorilor*. Urmează antrenarea zilnică pentru a ieși, într-un final, pe ringul de dans. În *dansul sportiv*, compoziţia nu presupune o descriere clară a consecutivităţii acţiunilor și, s-ar părea, nu-l poate ajuta pe *dansator* în crearea *imaginii* scenice.

Totodată, lipsa unui subiect stabilit poate fi considerată o prioritate a *dansului sportiv*. Excluderea unor limite și condiţii impuse deschid în faţa *dansatorului* perspective nemărginite pentru creaţie și improvizare. Pentru crearea unei *imagini artistice* în dans, este necesară o pătrundere în relaţiile interumane, în frământările și bucuriile lor.

Mișcările de dans și poziţiile

Unul dintre obiectivele principale în procesul de predare a *dansurilor sportive* constă în pregătirea fizică și tehnică a *dansatorilor*. Studiul continuă prin exersarea expresiei estetice și a prezentării caracterului individual al fiecărui dans. Mișcările armonioase ale perechilor sunt rezultatul multor antrenamente și al participărilor la concursuri. Pentru realizarea unor poziţii dificile în timpul dansului, partenerii au nevoie de un nivel înalt de rezistenţă și putere fizică. De aceea, pe lângă orele de coregrafie, *dansatorii* frecventează cluburile fitness pentru a-și menţine corpul într-o stare ideală, practică gimnastica pentru antrenarea unor grupuri anumite de mușchi. Totul se face cu un singur scop – a realiza o mișcare dificilă într-un mod foarte sigur, ușor și graţios pentru a atrage atenţia nu doar a spectatorilor, dar și a arbitrilor. Din acest motiv, un *dansator* adevărat, iscusit, raţional, sentimental își șlefuiește corpul prin exerciţii de gimnastică, antrenamente fizice, studiază alte genuri de dans și sport, studiază arta de actor și regizor, arta de creare a *imaginii*, analizează muzica, psihologia relaţiilor, sexualitatea și emotivitatea, manifestarea lor în *expresivitatea artist*

Dinamismul, tempoul și ritmul

Muzica joacă un rol important în formarea artei coregrafice, deoarece ea participă în crearea *imaginii artistice*, transmise prin dans. Din acest motiv, selectarea repertoriului muzical necesită o atenţie deosebită. Doar o muzică „de calitate" ajută în direcţionarea corectă, ea „sugerează" utilizarea unor sau altor mișcări, influenţează calitatea interpretării și a întruchipării *imaginii* în dans. Dansul încearcă să direcţioneze forma și conţinutul sunetului muzical spre *imaginea* mișcărilor, spre tempourile, desenele ritmice, intonaţiile caracteristice ambelor genuri de artă. *Expresivitatea* mișcărilor de dans, realizate pe o anumită melodie, trezește emoţii pozitive, îi face pe spectatori să trăiască aceleași emoţii, să participe imaginar la competiţie. O caracteristică specifică a artei coregrafice constă în legătura organică a dansului și a muzicii, în corelarea *mijloacelor expresive* plastice și muzicale. „Armonia" sau legătura *imaginii* plastice și a celei muzicale, în mare măsură, determină valoarea artistică, conţinutul, frumuseţea compoziţiei, forţa de influenţă asupra spectatorului. Muzica determină tempoul, ritmica și caracteristicile dinamice ale dansului.

Tempoul este viteza mișcării (lent, moderat, rapid).

Ritmul constă în consecutivitatea organizată a sunetelor de aceeași durată sau durată diferită.

Fiecărui dans din secţiunea *latino-americană* îi corespunde un anumit ritm și tempou:

- *Samba* – 50-52 de tacturi pe minut (măsura 2/4).
- *Cha-cha-cha* – măsura muzicală 4/4, tempoul – 30-32 tacturi pe minut.
- *Rumba* – măsura muzicală 4/4, tempoul – 25-27 tacturi pe minut.
- *Paso doble* – măsura muzicală 4/4, tempoul – 60-62 tacturi pe minut.
- *Jive* – măsura muzicală 4/4, tempoul – 42-44 tacturi pe minut.

Deși aceste *dansuri* fac parte din aceeași secţiune, ele sunt absolut diferite după caracterul mișcărilor și al muzicii. Sunt diferite tempoul și ritmul. Fiecare dans are numărul său de tacturi. Dinamismul dansului depinde de structura compoziţiei, a coregrafiei și de posibilităţile perechii de dansatori. Pentru a sublinia muzicalitatea fiecărui dans, perechea de *dansatori* poate accelera mișcările, adăugând

sincope, sau poate încetini mişcarea, subliniind graţia şi eleganţa, pentru a atrage atenţia arbitrului şi a spectatorilor.

Artistismul

Pentru a obţine rezultate foarte bune la competiţii, sportivii utilizează frecvent *mijloacele expresive* ale coregrafiei. Un loc important îl joacă artistismul, care este şi un criteriu de apreciere a *dansatorilor*. Artistismul este un element de bază al dansului şi prezintă culmea profesionalismului în interpretare. În timpul dansului, sportivul îl simte nu doar pe partener sau unele nuanţe muzicale, ci şi reacţia publicului la comportamentul lor, susţinută prin aplauze.

Ce este artistismul? După părerea noastră, artistismul este:

- vocaţie artistică, capacităţi artistice deosebite;
- creaţie de înaltă clasă, măiestrie, virtuozitate într-o activitate anume;
- o eleganţă deosebită a manierelor, graţiozitate în mişcări [3, p. 234].

Arta interpretativă a *dansatorului* constă nu doar în măiestria tehnică, dar şi în transmiterea corectă a *imaginii*, a ideii dansului, în *expresivitatea* şi artistismul dansului. Cum pot fi atinse strălucirea şi *expresivitatea* dansului? Chiar şi în cazul unei bune interpretări tehnice, perechile, de regulă, dansează mişcările pe care nu le trec prin sufletul lor. Dacă la o interpretare tehnică foarte bună faţa nu exprimă starea sufletească a omului, nu transmite nuanţele frământărilor emoţionale – avem în faţă un robot tehnic, şi nu o persoană vie. Faţa nu trebuie să se transforme în mască, ea trebuie să exprime nuanţele emoţionale ale *dansatorului*. În timpul dansului pentru redarea *expresivităţii* sunt folosite mâinile, corpul, înclinarea şi întoarcerea capului. Deseori, la lecţii, coregrafii acordă foarte mult timp învăţării mişcării picioarelor. Acest lucru este explicabil: mişcarea picioarelor este unul dintre elementele de bază ale dansului, lor le revine o parte considerabilă a încărcăturii fizice. Dar, totodată, nu trebuie să uităm de corp, mâini, cap şi faţă.

Dacă am considera corpul omului o orchestră, iar părţile corpului – instrumente muzicale, apoi, cu cât mai multe instrumente sunt implicate cu atât mai bogat, mai colorat, mai frumos este dansul. Este foarte important să putem urmări *expresivitatea* feţei, să dansăm nu mişcările, ci sentimentele noastre, trăirile, starea emotivă.

Un alt mijloc de dezvoltare a artistismului este improvizarea.

În coregrafie improvizarea este numită şi „dans la prezent", „coregrafie instantanee", adică un dans liber, cu mişcări nestingherite, aşa cum sugerează muzica şi propria fantezie. Deseori, antrenorul-pedagog se confruntă cu încleştarea musculară, timiditatea interpreţilor şi doar prin intermediul unor exerciţii, studii, jocuri are loc descătuşarea, se obţine libertatea lăuntrică şi încrederea în sine. Totodată, trebuie să urmărim atent ca mişcările *dansatorilor* să fie în ritmul muzicii.

În timpul dansului sunt folosite şi mişcări de pantomimă. Pantomima este un gen de artă în care *imaginea artistică* se construieşte cu ajutorul *expresivităţii* plastice a corpului omenesc. Astfel se explică apropierea pantomimei de arta dansului şi, de asemenea, includerea, mai mare sau mai mică, a pantomimei în dans. În calitate de mijloc principal de *expresivitate* în pantomimă se folosesc gesturile, de aceea, uneori ea este numită arta gesturilor. Gestul este o mişcare sau un complex de mişcări care conţin o nuanţă emotivă, o informaţie despre om, atitudinea lui faţă de lumea înconjurătoare. Acesta este un semnal, transmis prin mişcarea mâinilor, picioarelor, a muşchilor corpului şi ai feţei [1, p. 28]. În dans pantomima devine dansantă, ritmică.

Costumul

Un element expresiv indispensabil în coregrafie îl prezintă aspectul exterior al *dansatorului* şi, în special, costumul de dans. Costumul de dans exprimă tendinţa spre o accentuare maximă a individualităţii perechii de *dansatori*. Costumul îl ajută pe *dansator* să scoată în evidenţă frumuseţea şi plasticitatea corpului. Un costum selectat reuşit scoate în evidenţă avantajele şi ascunde neajunsurile, fapt ce contribuie la realizarea potenţialului *dansatorilor*.

Structura *expresivă* a costumului de dans este determinată de:

- construcţia formei (mărimea, liniile, modelul);
- factura stofei (ușoară, grea, aspră, moale, transparentă, densă, netedă, pluşată etc.);
- culoarea, nuanţa stofei (acromatică, cromatică, caldă, rece, deschisă, închisă, strălucitoare, pală etc.);
- lumina, capacitatea de a arăta bine la lumină (lumina zilei, artificială, totală, parţială, multicoloră etc.).

Pentru spectatori dansul este o satisfacţie incomparabilă prin armonia, frumuseţea și plasticitatea sa. El prezintă contopirea muzicii și a dragostei pasionale, iar costumele, la fel ca și *dansatorii*, sunt participanţi activi ai oricărui dans. Cerinţele faţă de exteriorul *dansatorilor* sunt severe. Costumele, de regulă, sunt scurte, foarte deschise și mulate pe corp. În acelaşi timp, trebuie să se ia în considerare aspectul estetic și utilitatea costumului, adică anumite părţi ale corpului trebuie să fie acoperite, *dansatorul* trebuie să fie sigur că haina va rezista în momentul interpretării dansului.

În concluzie, subliniem că, în programul de studiere a *dansurilor latino-americane,* dezvoltarea *expresivităţii* și artistismului prezintă un obiectiv major atât pentru pedagogul-antrenor cât și pentru dansatori. Obiectivul pedagogului constă în a-l ajuta pe *dansator* să se manifeste, să se dezvolte, să se realizeze. Scopul și momentul stimulator al coregrafiei contemporane trebuie să se regăsească în bucuria victoriei asupra impasibilităţii și a complexelor personale, asupra fricii de a-și deschide adevărata faţă în timpul dansului, de a-și dezgoli sufletul, și nu în bucuria de a-și umili concurenţii prin victoria obţinută. *Dansul sportiv* nu a reunit pur și simplu sportul și arta. El reprezintă un gen de artă ce include toată frumuseţea lumii pe care oamenii o exprimă printr-un singur instrument – propriul corp: frumuseţea sunetului și a ritmului, frumuseţea sentimentelor, a puterii, vitezei, a încordării și a lipsei de vigoare, a culorii, sexualităţii, a posibilităţilor de elasticitate a corpului uman, dar și frumuseţea armoniei tuturor acestor faţete ale *dansului sportiv*.

Referinţe bibliografice

1. ЗАХАРОВ, Р. *Слово о танце*. Москва: Молодая гвардия, 1989.
2. *Словарь современного русского литературного языка.* Т. 2. Москва: Русский язык, 1991.
3. *Словарь современного русского литературного языка.* Т. 1. Москва: Русский язык, 1991.

FORMAREA COMPETENŢELOR ARTISTICO-PLASTICE LA ELEVI PRIN JOC. REPERE METODOLOGICE

DEVELOPMENT OF ARTISTIC-PLASTIC SKILLS IN STUDENTS THROUGH GAMES. METHODOLOGIC OUTLINE

TATIANA JABINSCHI,
master în arte, Academia de Muzică, Teatru şi Arte Plastice,
doctorandă, Universitatea Pedagogică de Stat *Ion Creangă*

CZU 37.016:7]:793.7

Prezenta lucrare reflectă unele aspecte şi căi de interpretare a formelor şi metodelor de formare şi dezvoltare a multiplelor abilităţi şi percepţii artistico-plastice la elevi în crearea lucrărilor în materie de ceramică. În activitatea instructiv-artistică un rol important îl ocupă aplicarea jocului ce contribuie la organizarea activităţii de cunoaştere şi dezvoltare a capacităţilor psiho-motorice.

Definirea semnelor şi simbolurilor prin tehnica Brainstorming generează creativitatea şi libertatea artistico-plastică în ceramică. Asaltul de idei devine un joc care se transpune ulterior în diversitatea de lucrări, creând abilitatea de flexibilitate şi ingeniozitate, fapt care produce un progres al tânărului intelect bazat pe individualitate personală.

Cuvinte-cheie: *competenţe artistico-plastice, abilităţi creative, creativitate, joc creativ, percepţie, simbol*

The present work reflects some aspects and ways of interpreting the forms and methods of training and developing the pupils' multiple skills and artistic-plastic perceptions in creating pottery works. An important role in the teaching-artistic process consists in applying a game-like instruction that contributes to the organization of cognitive activity and development of psycho-motoric competences.

Explaining symbols and signs via Brainstorming generates creativity and artistic-plastic liberty in pottery practice. The assault of ideas becomes a game which turns into a diversity of pottery works, developing such abilities as creativity and flexibility. This leads to the active development of the young intellect based on its personal individuality.

Keywords: *artistic-plastic competences, creative skills, creativity, creative game, perception, symbol*

Nivelul avansat de dezvoltare al societăţii contemporane nu mai surprinde pe nimeni, iar noi, cei care trăim nemijlocit în această societate nu mai suntem uimiţi de tumultul inovaţilor şi transformărilor care au loc în ca. Societatea, voluntar sau involuntar, este implicată în acest proces al evoluţiei tehnologice avansate. Fenomenul în cauză transformă condiţionat valorile, gândirea şi interesele sociale. Atitudinea de banalitate şi strânsa trăire a realităţii duce la diminuarea imaginaţiei. Problema este în organizarea incorectă a timpului, în utilizarea tehnicilor avansate a secolului nostru de către elevi. Pierderea treptată a conexiunii cu natura propriu-zisă, lipsa parţială sau totală a observaţiilor fenomenelor mediului înconjurător a redus, de asemenea, din spiritul creator al copilului. Este important de trezit în tinerele generaţii simţul artistic, de a face o punte de la materialul virtual, la materia naturii, la perceperea, ascultarea şi înţelegerea creaţiei divine. Interacţiunea cu natura produce schimbări esenţiale în comportamentul fiecărui om, dar mai cu seamă în a unui copil dornic să exploreze, să valorifice mediul înconjurător.

Artistul Ion Daghi spune că natura este bagajul informativ al vieţii umane. Planeta Pământ parcă ar fi dată de Dumnezeu anume pentru om. Natura reprezintă veşnica sursă de inspiraţie pentru tot felul de activităţi ale oamenilor [1, p.80].

O modalitate de a familiariza elevii cu creaţia este însăşi creaţia într-o materie plastică. Astfel, formarea şi dezvoltarea gândirii creative, a imaginaţiei la elevi şi expunerea acestora prin materia de ceramică este una din sarcinile propuse ale acestei lucrări.

Creativitatea a fost definită în diverse modalităţi şi sub diverse aspecte. A crea înseamnă: a făuri, a zămisli, a produce, a da viaţă, a cauza, a face să existe, a genera, a construi. A fi creativ presupune o

gândire creativă, imaginativă, inventivă și flexibilă care generează rapid o idee novatoare, originală, ingenioasă și valoroasă. Modelajul în lut, plastilină, cocă de făină și apă, este o modalitate în care copilul își spune povestea atât prin figurinele modelate cât și prin cuvintele, expresiile verbale care acompaniază activitatea de modelaj a copilului. Exerciţiul cu lut oferă copilului atât o experienţă tactilă cât și una kinestezică [2, p. 15].

În cadrul cercului de ceramică, pentru a dezvolta elevilor imaginaţia, se aplică metoda de Brainstorming. Se desenează pe tablă un semn, invitând copiii să-și expună cât mai variat părerile și ideile vis-a-vis de imaginea desenată. Odată cu asaltul de idei și capacitatea de a ieși „afară din cutie", adică din gândirea tipică, copilul are posibilitatea de a comunica eficient, dezvoltându-și, astfel, gândirea abstractă, încrederea în sine, simţul imaginativ de creare a unui simbol.

Joc-exerciţiu: Cine va găsi mai repede simbolul unei stări interioare prin elemente sau fenomene ale naturii.

Ex.: tristeţe – zi ploioasă, nor ploios, ploaie, picături, zi posomorâtă etc.; dragoste – inimă; fericire – soare, flori, zâmbet; călătorie – automobil, avion.

O metodă efectivă de lucru cu elevii este jocul. Jocul este o verigă destul de importantă în viaţa unui om. Dacă vom privi atent la jocuri, vom observa că în ele se reflectă situaţiile, fenomenele, evenimente din viaţa de zi cu zi și că, pe cât de inconştienţi nu am vedea noi copiii prin joc ei ne reprezintă aparenţele vieţii, unde situaţiile, problemele sunt imprimate într-o altă formă, sub o altă viziune fără de griji și tulburări, fără de multe întrebări obositoare, fără de epuizarea creierului de a găsi răspuns la unele situaţii ale vieţii. Aceşti mici genii joacă totul ca la un teatru, având legătura cu firea pură spirituală, ei ne arată deseori cum să primim realitatea, invitându-ne să învăţăm, să acceptăm și să preluăm simplitatea jucăușă. Jocul este acel domeniu în care se poate manifesta și exersa din plin imaginaţia, climatul cel mai favorabil al copilului în devenire. Prin intermediul jocului elevul mai manifestă și o dăruire de sine atât prin eforturi fizice cât și prin valori morale.

În jocurile de copii apar deseori personaje arhetipice sau mitologice. În antichitate chinezii credeau că şotioasele cântece pe care copiii le cântă pur și simplu sunt strâns legate de zeităţi și chiar le ascultau ca o contribuţie a acestora în conducerea administrativă. Prin fantezie și joacă copiii află ceea ce nu este la suprafaţă, află spiritul timpurilor, istoriile binelui și ale răului, a miracolelor și a puterii de conducere. Răul pentru ei reprezintă monştrii, giganţii și vrăjitoarele, iar binele și magia reprezintă zânele bune, vrăjitorii albi și magicienii [3, p.167].

Jocul poate fi privit ca o activitate, ca o metodă spontană de descoperire de sine, a celorlalţi și a lumii. Joaca atrage după sine experimentarea, observarea a cât de departe poţi merge, aventurarea, străduirea și sărbătorirea [2, p.16].

Scopul principal al jocului este de a stimula dezvoltarea inteligenţei copilului, de a învăţa, de asemenea, să se concentreze, să construiască, să-și dezvolte și să-și structureze imaginaţia. Pentru desfășurarea unui joc sunt necesare crearea și stabilirea unor reguli evidente și respectarea acestora, el fiind considerat și un factor creator de ordine. Dar cea mai importantă funcţie a jocului este de a stimula imaginaţia, fiindcă înglobarea elevului în joc antrenează capacitatea de a produce multiple și variate idei creative și fantezii [2].

În joc, învăţătorul poate sugera copiilor să încerce să exploreze mai multe alternative, se poate integra în grupul de elevi în scopul clarificării unor direcţii de acţiune sau pentru selectarea celor mai favorabile soluţii [3, p. 77].

Pentru cercul de ceramică, jocul didactic este acel joc care îmbină armonios elementul instructiv și educativ cu elementul distractiv, este tipul de joc prin care conducătorul de cerc precizează și verifică cunoştinţele predate elevilor și le îmbogăţeşte cu noi informaţii.

Îmbinând armonios blândeţea cu exigenţa, se propune de a trezi în spiritul elevului dorinţa de a fi însuşi creatorul frumosului. Pornind de la ideea că jocul mobilizează personalitatea elevului, realizăm că acesta ar fi un excelent mijloc de a stimula, fructifica și consolida percepţia, memoria, gândirea,

imaginaţia, sentimentele, interesele şi voinţa elevului.

Jucându-se, copilul îşi lărgeşte orizontul de cunoaştere, învaţă, se apropie cu dragoste de muncă, tehnică, artă, îşi cultivă aptitudini, talente, tendinţa către nou, exersează reguli ale convieţuirii şi colaborării, reguli ale vieţii sociale [3, p.66].

Pentru a avea rezultate bune în modelarea şi decorarea obiectelor din argilă la cercul ceramică vor fi introduse ore de mică proiectare, unde elevul va fi instruit cum se construiască obiectul ce va urma să fie modelat. Combinarea dintre desen şi modelare dă posibilitatea de a avea rezultate mai bune în vederea atingerii scopului propus şi anume: de a dezvolta la copii abilităţi artistico-plastice. Elevul are posibilitatea de a se dezvolta multilateral şi culege informaţie mai amplă din perspectiva aspectului creativ al limbajului vizual-artistic. Cunoscând limbajul artei plastice, precum şi particularităţile individuale, învăţătorul poate acţiona stimulativ în vederea dezvoltării potenţialului creativ al copilului şi va dezvolta simţul frumosului în totul ce îl înconjoară, va trezi la elev dorinţa şi setea de a se aprofunda în lumea formelor, unde prevalează aranjarea plastică şi armonioasă a liniilor, punctelor în diverse tehnici şi metode de aplicare [4].

La activităţile de început, elevului i se dă în mână primul bulgăre de argilă, pentru a face să simtă materia în care va depune imaginaţia şi creativitatea sa, este învăţat cum se construiesc cele mai simple şi mici elemente. Pe foaie, însă, vor desena o formă simplă, prin punctişoare, sub formă de grăuncioare, bobiţe, sau spirale, linii verticale, orizontale, curbe etc., pentru a construi obiectul oferit şi a-şi dezvolta imaginaţia.

Simţul formei se manifestă prin pornirea lăuntrică de a aprecia mental sau a cerceta cu mâna lucrarea, înainte de o reda pe foaie, în modelaj sau pe suportul modelat. Lucrând cu creioane colorate pe foaie, cu argila în modelare sau decorare pe ceramica cu luturi colorate, elevul manifestă o atitudine de uimire în faţa propriilor creaţii. Dotând copilul cu principalele elemente de limbaj plastic, îl vom stimula să le reproducă, să le transforme (prin modificări, disocieri, omisiuni, deformări, alungiri, exagerări), să le asocieze (prin juxtapunere, multiplicări, asamblări, suprapuneri). Aceste elemente sunt:

– Punctul plastic (biluţa în modelare), static sau dinamic, pe care elevul îl va multiplica, supradimensiona, antrena în mişcare, va opera cu puncte pe care le va concentra sau risipi, distribui egal sau inegal, din care va modela buburuze, strugure, coşuleţ etc.

Vor fi prezentate câteva exemple de jocuri didactice, utilizate în vederea realizării unei lucrări:

1. Cine mai repede o să facă cele mai multe biluţe cu diverse amprente şi ce vor reprezenta ele.

2. Aranjarea biluţelor de diverse mărimi într-o ordine oarecare sau de aceiaşi mărime. Utilizarea lor într-o lucrare plană sau tridimensională (ex.:fântână, coş cu fructe, brăduţ, strugure etc.)

3. Cel mai haios peştişor cu cele mai diverse aspecte ale punctului. Elevii vor avea ca sarcină să găsească cele mai originale idei de efectuare a solzilor la baza căruia este punctul şi diversele lui aspecte.

– Bile rotunjite sau bile ovale, aplatizate, cu diverse amprente, combinate între ele, reliefate etc.

– Puncte zgâriate, incizate, decupate, puncte pictate etc.;

4. Cel mai original ulcior, având ca sarcină construirea şi decorarea lui cu ajutorul diverselor aspecte ale liniei, cum ar fi cârnăciorul, fâşiile de plastic etc.

Şcolarul învaţă să exprime prin linie energie, mişcare, spaţialitate, să separe, dar să şi unifice compoziţia plastică rezultată din armonizarea relaţiilor dintre elementele compoziţionale; spaţiu plastic reiese din ordonarea unitară şi expresivă a elementelor plastice. Antrenaţi să proiecteze lumea obiectelor înconjurătoare, elevii reuşesc să stabilească noi relaţii între fapte şi idei, noi aranjamente de elemente precum şi noi elemente organizaţionale. În procesul de relaţionare profesorul are angajamentul de a fortifica procesul de creativitate.

În contextul celor expuse şi în urma studiului realizat, având la bază monografiile autorilor Dolors Ros, Geraldine Christy et Sara Pearch [5, 6], propunem următoarele aspecte ale elementelor limbajului plastic utilizate în materie de ceramică, în procesul de creaţie cu elevii în cadrul cercului respectiv.

Punctul utilizat în funcţie constructivă şi decorativă

Grafic	Pictural	Prin modelare	
Aplicarea punctelor cu ajutorul unui instrument ce va lăsa urmă pe ciobul proaspăt modelat fie pe ciobul uscat sau trecut prin procesul de ardere. 1. Pe ciobul proaspăt modelat : • prin apăsarea cu degetul • prin zgâriere sau amprentare cu vârful unui beţişor, ac, pix, creion eboşor, pietricică etc. (vezi Anexele 2, 11). • cu pensula(vezi Anexa 7). 2. Pe ciobul uscat: • prin zgâriere cu vârful unui beţişor, ac, pix, creion eboşor, pietricică, etc. • cu pensula. 3. Pe ciobul trecut prin procesul de ardere: • - cu ajutorul pensulei şi a culorii (vezi Anexele 1, 3).	Aplicarea punctelor cu ajutorul culorii ce va lăsa urmă pe ciobul proaspăt modelat fie pe ciobul trecut prin procesul de ardere. 1. Pe ciobul proaspăt modelat : • se va picta cu luturi colorate, • pigmenţi naturali. (vezi Anexa 7). 2. Pe ciobul trecut prin procesul de ardere: • smalţuri sau emailuri, glazuri. • pigmenţi naturali. Copii pot picta cu: • guaş, • culori acrilice, • ulei, etc.	Biluţa un aspect a punctului în volum. (vezi Anexele 6, 10).	Gaura decupată un aspect a punctului cu funcţie decorativă utilizată în modelare. (vezi Anexa 4).

Linia utilizată în funcţie constructivă şi decorativă

Grafic	Pictural	Prin modelare	
Aplicarea liniei cu ajutorul unui instrument ce va lăsa urmă pe ciobul proaspăt modelat fie pe ciobul uscat sau trecut prin procesul de ardere. 1. Pe ciobul proaspăt modelat : • prin trasarea cu degetul • prin zgâriere sau amprentare cu vârful unui beţişor, ac, pix, creion eboşor, pietricică, schijă de metal etc. (vezi Anexele 2, 10). • cu pensula. • Cu ajutorul amprentării, spre ex.: frunză, fire de iarbă, crenguţe, fire de aţă, sârmă, texturi din natură, de pânză, elastic, diverse elemente ce pot lăsa urma liniei(vezi Anexa11). 2. Pe ciobul uscat: • prin zgâriere cu vârful unui beţişor, ac, pix, creion eboşor, pietricică, schijă de metal etc. • cu pensula (vezi Anexa 9). 3. Pe ciobul trecut prin procesul de ardere: • cu ajutorul pensulei şi a culorii (vezi Anexele 1, 3).	Aplicarea liniei cu ajutorul culorii ce va lăsa urmă pe ciobul proaspăt modelat fie pe ciobul trecut prin procesul de ardere. 1. Pe ciobul proaspăt modelat : • se va picta cu luturi colorate, • pigmenţi naturali (vezi Anexa 3). 2. Pe ciobul trecut prin procesul de ardere: • smalţuri sau emailuri, glazuri. • pigmenţi naturali (vezi Anexa1). Copiii pot picta cu: - guaş, - culori acrilice, - ulei etc.	Cârnăciorul sau şnurul şi fâşia de lut croită un aspect a liniei în volum. (vezi Anexele 1, 5, 8, 10).	Gaura decupată un aspect a liniei cu funcţie decorativă utilizată în modelare (vezi Anexa 4).

Reieşind din cele menţionate mai sus, putem să concluzionăm, că jocul didactic în cadrul cercului de ceramică este suflul ce oferă copilului o nouă modalitate de a privi fenomenele şi elementele din mediul înconjurător, un generator de stări afective armonioase şi creative. Prin joc copilul învaţă să perceapă lumea atipic, să abstractizeze obiectele, să transfere forma din modul realistic în cel creativ, obţinând, astfel, produse imaginare de anvergură. Echilibrul lăuntric şi multidimensionalitatea artei interferează în spaţiul microcosmic al copilului, condiţionând o conlucrare existenţial creativă.

Jocul facilitează combinarea aspectelor de limbaj plastic în materia de ceramică, copiii fiind atraşi de simplitate şi executând, totodată, într-o manieră distractivă cele mai ingenioase forme şi modele.

Astfel, cu ajutorul jocului putem dezvolta o generaţie nouă cu un simţ rafinat al formei și esteticului, cu o gândire predispusă spre imaginaţie și creaţie.

Referinţe bibliografice

1. DAGHI, I. *Artistic*. Chişinău: F.E.-P. Tipografia Centrală, 2011. 108 p.
2. DAMIAN, A. ş.a. *Ghidul animatorului socio-educativ* [online]. Bucureşti: Asociaţia CREATIV, 2007. 243 p. [accesat 15. 06. 2016]. Disponibil: http://www.nonformalii.ro/uploads/resurse/fisiere/Ghidul_animatorului.pdf
3. GRANACI, L. *Educaţia prin joc*. Chişinău: Epigraf, 2010. 200 p.
4. DAGHI, I. *Compoziţie decorativă frontală*. Chişinău: Editerra-Prim, 2010. 240 p.
5. РОС, Д. Керамика. Техника, приемы, изделия. Москва: Аст-Пресс Книга, 2003. 143с.
6. CHRISTY G. et PEARCH S. *Apprenez la Ceramique*. Paris: Edition francaise, Librairie Grund, 1991. 139 p.

ANEXE

Anexa 1

Anexa 2

Anexa 3

Anexa 4

Anexa 5

Anexa 6

Anexa 7

Anexa 8

Anexa 9

Anexa10

Anexa11

GHITA STRAHILEVICI – PROMOTOAREA MUZICII MOLDOVENEȘTI

GHITA STRAHILEVICH – THE PROMOTER OF MOLDOVAN MUSIC

VERA STOIANOVA,
doctorandă, Conservatorul de Stat *N. Rimski-Korsakov*,
Sankt-Petersburg, Federaţia Rusă

CZU 780.8:780.616.432.071.2(478)

Articolul este dedicat vieții și creației ilustrei pianiste Ghita Strahilevici (1915-2002). Fiind numită „copil-minune" datorită capacităților sale extraordinare, pianista și-a făcut studiile împreună cu A. Stadniţki și F. Musicescu, după ce a produs o manieră interpretativă proprie, bine cunoscută. Pe baza materialelor și documentelor de arhivă, a amintirilor colegilor, prietenilor și rudelor, sunt recreate pentru prima dată în limba română date din anii de studenție ai pianistei și din perioada activității ei. De asemenea, este analizat rolul Ghitei Strahilevici, ca prim-interpret al lucrărilor compozitorilor din Moldova, în contextul culturii muzicale moldovenești a anilor 1945-1995.
***Cuvinte-cheie**: Ghita Strahilevici, pian, cultură muzicală, Chișinău, muzică moldovenească*

The article is dedicated to the life and creation of the illustrious pianist Ghita Strahilevich (1915-2002). Being called, thanks to her extraordinary abilities a „wonder child", the pianist studied together with A. Stadnitki and F. Musicescu, after developing a well-known personal manner of interpretation. On the basis of the materials and archive documents, memories of colleagues, friends and relatives, for the first time in the Romanian language, data from the pianist`s student years and the period of her activity are recreated. In the context of the Moldovan musical culture of the years 1945-1995, her role as the first performer of the Moldova composers` works is analysed.
***Keywords**: Ghita Strahilevich, piano, musical culture, Chisinau, Moldavan music*

Acum15 ani s-a stins din viaţă pianista Ghita Strahilevici, figură importantă în cultura muzicală moldovenească, soarta și creaţia căreia au fuzionat într-o tema generală unică – dedicarea muzicii.

Ghita Strahilevici s-a născut la 31 mai 1915 în Chișinău. Primele lecţii de muzică le-a primit de la unchiul său, violonistul Naum Vilic, absolvent al conservatorului din Sankt-Petersburg, clasa vestitului Leopold Auer, care a observat capacităţile remarcabile ale copilei de șase ani. A progresat foarte rapid, astfel încât începe să ia lecţii de pian de la Antonina Stadniţki (1887-1943), întemeietoarea școlii pianistice basarabene. Antonina Stadniţki a studiat pianul la Maria Barinova, una dintre cele mai sclipitoare pianiste ale vremii, reprezentanta tradiţiilor pianistice din Sankt-Petersburg. Atât profesoara de pian cât și compozitorul A. Glazunov au calificat-o pe Antonina Stadniţki drept „o pianistă foarte talentată și o profesoară excelentă" [1, p. 12].

Paralel cu ocupaţiile pianistice, Strahilevici a studiat cu succes la liceul de fete *Principesa Dadiani*. În 1934 a dat examenul de bacalaureat cu nota medie „8.40", fiind unica, care a primit „10" la proba scrisă de limba română (compunerea „Aspectele filozofice ale poeziei lui M. Eminescu") [2].

De la o vârstă fragedă, Ghita a participat la cele mai reprezentative concerte dedicate orașului, fiind apreciată pe măsură atât de reprezentanţii mass media cât și de publicul spectator, care a numit-o „copil-minune".

Despre debutul scenic al artistei ne mărturisește ea însăși: „Îmi amintesc că, la vârsta de opt ani, când am participat la un concert simfonic însoţită de orchestră, am interpretat *Concertul pentru pian* de E. Grieg. A fost primul succes în public care a rămas în memoria mea pentru o lungă perioadă de timp și care a declanșat o dorinţă de a învăţa și de a cânta mai mult și mai bine" [3, p. 16-17].

Evoluările scenice care au urmat, concertele de clasă și *klavierabend*-uri au confirmat o dată în plus slava copilului-minune, impresionând publicul prin cuprinsul programelor: sonate din ultima perioadă ale creaţiei lui L. Beethoven; *Studii simfonice* de R. Schumann; studii și miniaturi pentru pian de S. Rahmaninov, A. Skriabin și C. Debussy; *Sonata b-moll*, studii, balade și poloneze scrise de

F. Chopin; *Anii de pelerinaj*, transcripţii şi *Studii Transcendentale* de F. Liszt; compoziţii pentru orgă de J. Bach şi G. Haendel [4].

Auzul muzical extraordinar, memoria fenomenală, virtuozitatea de excepţie au fost remarcate şi la Bucureşti, unde a fost admisă la Academia Regală de Muzică şi Artă Dramatică, devenind studenta vestitei pianiste F. Musicescu[1]. Capacităţile fenomenale ale domnişoarei Strahilevici – interpretarea opusurilor necunoscute, chiar şi a celor mai complicate, abilitatea de a citi şi memoriza imediat textele – au determinat-o pe F. Musicescu să stea la îndoială: aceste programe au mai fost cântate sau nu? Asigurându-se că are în faţa sa un talent deosebit, F. Musicescu a urmărit cu atenţie progresul discipolei sale, a susţinut-o şi a ajutat-o pe cât i-a fost cu putinţă, contribuind, astfel, la scutirea taxei pentru studii şi la acordarea unei burse, recomandându-i, totodată, a participa la diferite concerte în studioul Radiodifuziunii, a susţine lecţii particulare contra plată cu elevii etc.

Susţinând examenul de stat cu calificativul „pianist concertist", de-a lungul vieţii Strahilevici îşi amintea despre invitaţia specială şi interpretarea muzicii de cameră alături de G. Enescu, în 1938 [3, p. 20].

Este evident faptul că tânăra pianistă ar fi devenit un adevărat fenomen în pleiada muzicienilor români ai timpului său. Dar a început al Doilea Război Mondial, care a prins-o în vacanţă la Chişinău. Visul de a reveni la Bucureşti pentru admiterea la studii postuniversitare s-a năruit.

O nouă pagină muzicală în biografia pianistei se deschide în toamnă anului 1940, cu un debut extraordinar în *Concertul nr. 1* de P. Ceaikovski, însoţit de fanfara militară din Moscova, sub conducerea vestitului dirijor S. Cerneţki.

Între anii 1942-1944, aflându-se în componenţa Ansamblului de cântece şi dansuri „Doina" a Filarmonicii din Chişinău, Ghita Strahilevici a susţinut mai multe concerte (aproximativ 598) în diferite regiuni ale spaţiului ex-sovietic: Asia Centrală, Caucaz, Siberia, Orientul Îndepărtat etc. [5, p. 18]. Ieşirile publice zilnice au avut un impact benefic asupra dezvoltării de mai departe a pianistei. Mobilizându-şi forţele, Ghita Strahilevici şi-a demonstrat adevăratele calităţi şi abilităţi prin expresivitatea scenică, responsabilitatea faţă de spectatori, înţelegerea textului mai înainte de a-l încerca la instrument, interpretarea celor mai complicate texte muzicale doar după o primă examinare, transpunerea partiturilor pianistice într-o altă tonalitate etc. Ulterior, experienţa acumulată în această perioadă s-a dovedit a fi de real folos.

Întorcându-se la Chişinău, Strahilevici a fost invitată în calitate de maestru de concert la Radio, Uniunea Compozitorilor, la catedra Instrumente cu corzi a Conservatorului Moldovenesc de Stat etc.

Perioada de activitate care a urmat a fost plină de evenimente artistice şi culturale deosebite: *Concert pentru pian şi orchestră nr. 1* de P. Ceaikovski (dirijor Ş. Neaga); *Concert pentru pian şi orchestră nr. 2* de V. Poleacov (sub bagheta lui E. Cosma); *Concert pentru pian şi orchestră nr. 3* de L. Beethoven (dirijor O. Dimitriadi, mai târziu – A. Jansons); *Concertul Es-dur* de F. Liszt (însoţit de maestrul K. Eliasberg); *Concert* de E. Grieg (executat de T. Gurtovoi); întâlnire de creaţie cu compozitorul lituanian E. Dvarionas; concert de muzică cehoslovacă şi poloneză etc., etc.

Calea de creaţie a Ghitei Strahilevici a reprezentat o dezvoltare permanentă. În scurt timp, a primit titlul de „neînlocuită", calificativ care oglindeşte, poate, cel mai potrivit rolul artistei în lumea muzicală a Moldovei. Menţionăm că acest statut îi aparţinea de mai mult de un semicentenar.

În cei 50 de ani de intensă activitate, artistică Ghita Strahilevici a susţinut câteva mii de concerte. Compozitorii şi partenerii de scenă „au fost atât de încrezuţi în capacităţile extraordinare ale artistei, încât i-au spus, uneori, programul înainte cu o zi sau două de concert, deşi aveau compoziţii extrem de complicate şi cu caracter diferit. Considerau că o zi-două sunt destule pentru a învăţa şi interpreta

1 *Florica Musicescu* (1887-1969), creator de şcoală interpretativă în România (sec. XX), pedagog al pianului la Conservatorul din Bucureşti, fiica compozitorului şi dirijorului de cor G. Musicescu. A studiat pianul cu Aspasia Sion (Iaşi) şi în clasa prof. Robert Teichmuller la Conservatorul din Leipzig. Printre elevii săi: D. Lipatti, R. Lupu, M. Kaţ, G. Amiraş, H. Jerea ş.a. [7].

totul" [3, p. 36]. Mai mult ca atât, „practic, nu era zi ca la radio să nu răsune vreo lucrare executată solo sau acompaniată de dânsa" [6].

De multe ori, artista a fost un adevărat ambasador al culturii autohtone, care a evoluat peste hotarele republicii (Ungaria, Bulgaria, România) pe scena celor mai prestigioase săli de concerte. A participat, de asemenea, la Decadele artei moldovenești de la Moscova, obținând pretutindeni succese remarcabile.

În fondul personal al artistei s-au păstrat memorabile fotografii, notițe, aprecieri și cuvinte de mulțumire. Printre ele, menționăm *Concert pentru pian și orchestră,* cu inscripția compozitorului Haciaturian: „Celei mai frumoase pianiste, mândriei Moldovei, de la A. Haciaturian" [7].

Strahilevici a participat activ la programele camerale ale Sălii cu Orgă și Filarmonicii din Chișinău (împreună cu violoniștii O. Dain, G. Neaga, violonceliștii Iu. Krâlov, A. Stadniţki, I. Josan și alții), de asemenea, a fost acompaniatoare a interpretelor T. Alioșina, M. Bieșu, V. Saviţki, E. Lica, T. Ceban (care i-a fost și cea mai apropiată prietenă). „Trebuie să remarcăm capacitatea ei admirabilă de a intra în contact cu partenerul, de a-l înţelege și a-l ajuta să-și manifeste cât mai deplin expresivitatea estetică", – scria colegul ei, muzicologul M. Manuilov [6].

Cântăreața Eudochia Lica, solista ansamblului folcloric „Fluieraș" pe lângă Filarmonică, își amintește cu drag anii de prietenie și colaborare strânsă cu pianista: „Îi sunt recunoscătoare pentru familiarizarea cu repertoriul cameral clasic. Anume dumneaei a insuflat în mine o înţelegere profundă a muzicii compozitorilor ruși. Am călătorit mult prin republică, interpretând romanţe ale autorilor moldoveni și cântece populare. Foarte acut se simte lipsa unui astfel de prieten. Dar și, în general, muzică moldovenească este mâinile Ghitei Strahilevici"[2].

În fondul Radioteleviziunii Naționale a Republicii Moldova, într-un volum extrem de voluminos, se păstrează înregistrările făcute de pianistă în anii 1950-1990. Trebuie să fi fost aproape toată opera de muzică de cameră pentru pian, piese vocale și instrumentale, create de compozitori autohtoni în aceasta perioadă. „Posibilităţile dumneaei de performanţă erau, într-adevăr, nelimitate, <…> permiţându-i de a rezolva orice sarcini creative", – scria un coleg și prieten apropiat, muzicologul Zinovie Stolear [8].

Merită de menționat și alte trăsături ale talentului Ghitei Strahilevici: redactarea partiturilor, armonizarea cântecelor populare moldovenești pentru culegeri, crearea muzicii la spectacolele pentru copii ale Teatrului Republican de Păpuși „Licurici" („Surioara Alionușca și fratele Ivanușca" de Iu. Danţigher, „Căluţul cocoșat" după Erșov ș.a.).

Ultima perioadă (1990-2004) din viața pianistei corespunde cu participarea activă la întâlniri de creație, organizate de Centrul Cultural Evreiesc *Kedem* și Biblioteca *I. Mangher* din Chișinău. Ghita Strahilevici a fost printre primii inițiatori, care au început să popularizeze compunerile compozitorilor evrei din Moldova. Programele sale pianistice au fost completate cu opusuri noi – *Preludiile și Fugile* lui D. Șostakovici, *Tablouri dintr-o expoziţie* scrise de M. Musorgski, *Kadish* de M. Ravel. Ultimul concert pianista l-a susținut în ziua celei de-a 85-a aniversări, interpretând *Concertul nr. 2 pentru pian și orchestră* de J. Brahms, în sala Radioteleviziunii din Moldova.

Vestita violonistă Sofia Propiscean încearcă să arunce puţină lumină asupra manierei interpretative a mamei sale: „Pe scenă ieșea cu o postură încrezătoare. Se apropia de pian și, cu o ușoară timiditate, se înclina, iar apoi, când se afla la pian, începea acţiunea. Avea mâinile nu prea mari, cu o minunată întindere, degetele îi erau pufoase, dar foarte mobile, un tușeu moale și dens. Pe ea niciodată nu o puteai învinui că trișează. La pian stătea așezată drept, nefăcând alte mișcări decât cele care erau mișcările sufletului – erau aproape insesizabile mișcarea degetelor, expresia feţei, care rămânea detașată de lumea înconjurătoare. Doar după terminarea piesei, ridicându-se pentru aplecare în fața publicului, învia, sclipindu-i și ochii, și zâmbetul" [3, p. 56-57].

2 Începând cu 1950, la Moscova aveau loc, în mod regulat, Decadele artei și dansului moldovenesc, unde participau diferite organizaţii cultural-artistice din republică (Filarmonica, Teatrul de Operă și Balet, uniuni de creaţie etc.).

În anul 2015 s-au împlinit o sută de ani de la naşterea Ghitei Strahilevici. Atunci, în cinstea datei remarcabile, la Sala cu Orgă din Chişinău, a avut loc un concert *in memoriam* şi lansarea cărţii despre viaţa şi activitatea pianistei (autor – fiica artistei). Centenarul a fost marcat şi prin difuzarea înregistrărilor din fondul Radio-Moldova. Prietenii şi colegii vorbesc şi astăzi despre bunătatea, dragostea de viaţă şi varietatea de talente ale Ghitei Strahilevici: pe lângă capacităţile muzicale extraordinare, dumneaei cunoştea la perfecţie şase limbi străine şi avea un dar deosebit în arta cofetăriei.

A fost stăpânită pe deplin de sentimentul contopirii până la infinit cu frumuseţea lumii înconjurătoare, iar impresiile pe care le-a trăit le-a transpus pe deplin în muzică. În acest sens, sunt semnificative cuvintele violonistei Sofia Propiscean: „Ea se scălda în talentul ei, singură neînţelegând măsura şi înălţimea lui" [3, p. 8]. Arta interpretativă a Ghitei Strahilevici a fost apreciată mult de majoritatea compozitorilor şi muzicienilor contemporani cu renume: T. Hrennikov, E. Ghilels, D. Oistrah, M. Rostropovici, care, în repetate rânduri, au invitat-o la Moscova. Totuşi, artista a preferat să rămână la Chişinău.

În 1967 i-a fost conferit titlul de *Artist Emerit din RSSM*, în 1995 a fost distinsă cu medalia *Meritul Civic*, iar în 1966 i-a fost acordat *Ordinul Republicii.*

Multe generaţii de ascultători, remarcând efectul magic al artei pianistei, îşi amintesc de cuvintele care răsunau zilnic la radio: „La pian – Ghita Strahilevici".

Ilustra pianistă, solistă şi acompaniatoare Ghita Strahilevici a fost o adevărată promotoare a muzicii moldoveneşti. Personalitate de excepţie, cu o educaţie şi cultură înaltă, interpreta merită să aibă un loc aparte în patrimoniul cultural atât din Republica Moldova cât şi peste hotarele ei.

Referinţe bibliografice

1. STOIANOVA, V. Portretul de creaţie al pianistei Antonina Stadniţki. In: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. 2015. Chişinău: Grafema Libris, 2015, nr. 4 (27), pp. 9-13.
2. Diploma de bacalaureat № 5604, eliberată de Ministerul Instrucţiunii, iulie 1934. *Muzeul Naţional de Istorie a Moldovei. Fondul Ghitei Strahilevici*. FB–22301.
3. ПРОПИЩАН, С. *У рояля – Гита Страхилевич. Просветитель, музыкант, пианистка, мама*… Москва: Буки Веди, 2014. 160 с.
4. Afişe, programe de concerte. *Muzeul Naţional de Istorie a Moldovei. Fondul Ghitei Strahilevici*.
5. ЧАЙКОВСКИЙ, Г., ПРЯНИШНИКОВ, Д. *Молдавская государственная филармония*. Кишинев: Картя Молдовеняскэ, 1960, 100 с.
6. МАНУЙЛОВ, М. Arta interpretării. In: *Cultura Moldovei*. 1965, 13 iun., p. 14.
7. ХАЧАТУРЯН, А. Концерт для фортепиано с оркестром [ноты]. Москва: Музгиз, 1947. *Muzeul Naţional de Istorie a Moldovei. Fondul Ghitei Strahilevici*, № FB–22383.
8. СТОЛЯР, З. Легенда фортепианного искусства. В: *Независимая Молдова*. 2002, 24 дек., с. 5.

Tipografia NOTOGRAF PRIM SRL
str. Bucureşti, nr. 68, Chişinău
Tel.: (373) 22 20 25 55
Email: notografprim@gmail.com

Bun de tipar 29.03.2018.
Coli editoriale 16,22. Coli de tipar conv. 12,5.
Format 60x84 $^{1}/_{8}$. Garnitura „Minion Pro”.
Hârtie ofset. Tirajul 200 ex.