

MINISTERUL EDUCAȚIEI ȘI CERCETĂRII AL REPUBLICII MOLDOVA
ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE



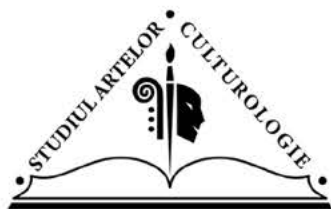
ISSN 2345-1408
E-ISSN 2345-1831
TIPUL B

STUDIUL ARTELOR ȘI CULTUROLOGIE: ISTORIE, TEORIE, PRACTICĂ Nr. 1 (42), 2022



CHIȘINĂU

MINISTERUL EDUCAȚIEI ȘI CERCETĂRII AL REPUBLICII MOLDOVA
ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE



ISSN 2345-1408
E-ISSN 2345-1831

Tipul B

STUDIUL ARTELOR ȘI CULTUROLOGIE: ISTORIE, TEORIE, PRACTICĂ

Nr. 1 (42), 2022

NOTOGRAF PRIM

CHIȘINĂU, 2022

Revistă științifică, tipul B

COLEGIUL DE REDACȚIE

Redactor-șef: Victoria MELNIC, dr. în studiul artelor, prof. univ., Maestru în Artă, rector, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice (AMTAP)

Redactor responsabil: Tatiana COMENDANT, dr. în sociologie, conf. univ., prorector activitate științifică și de creație, AMTAP

Redactor coordonator: Rodica AVASILOAIE, director al Bibliotecii AMTAP

Redactor responsabil Artă muzicală: Svetlana BADRAJAN, dr. în studiul artelor, prof. univ., Maestru în Artă, AMTAP

Redactor responsabil Artă teatrală, coregrafică și multimedia: Ana GHILAȘ, dr. în filologie, conf. univ., AMTAP

Redactor responsabil Arte plastice, decorative și design: Eleonora FLOREA, dr. în studiul artelor, prof. univ., AMTAP

Redactor responsabil Științe socio-umanistice și culturologie: Ludmila LAZAREV, dr. în istorie, conf. univ., AMTAP

MEMBRI:

Viorel MUNTEANU, dr., prof. univ., Universitatea Națională de Arte *George Enescu*, Iași, România

Gheorghe MUSTEA, prof. univ., membru titular al Academiei de Științe a Moldovei, Artist al Poporului, Republica Moldova

Victor MORARU, dr. hab., prof. univ., membru corespondent al Academiei de Științe a Moldovei

Miloš MISTRIK, dr. hab., prof. univ., membru al Academiei de Științe a Slovaciei, Institutul de Teatru și Film, Bratislava, Slovacia

Atena Elena SIMIONESCU, dr., prof. univ., Universitatea Națională de Arte *George Enescu*, Iași, România

Miruna RUNCAN, dr., prof. univ., Universitatea *Babeș-Bolyai*, Cluj-Napoca, România

Elena CHIRCEV, dr. hab., prof. univ., Academia de Muzică *Gheorghe Dima*, Cluj-Napoca, România

Andriej MOSKWIN, dr. hab., conf. univ., Universitatea din Varșovia, Polonia

Veronica DEMENESCU, dr. hab., prof. univ., Universitatea *Aurel Vlaicu*, Arad, România

Tatiana BEREZOVICOVA, dr., prof. univ., Maestru în Artă, AMTAP, Republica Moldova

Ludmila BRANIȘTE, dr., conf. univ., Universitatea *Alexandru Ioan Cuza*, Iași, România

Angelina ROȘCA-ICHIM, dr., prof. univ., Maestru în Artă, AMTAP, Republica Moldova

Redactori literari: Galina BUDEANU, membru al Uniunii Artiștilor Plastici

Eugenia BANARU, conf. univ., AMTAP

Design: Ion JABINSCHI, prodecan, AMTAP, membru al Uniunii Artiștilor Plastici

Asistență computerizată: Rodica AVASILOAIE, director al Bibliotecii AMTAP

Tehnoredactare: Dragomir ȘARBAN

Articolele științifice sunt recenzate și recomandate spre publicare de Consiliul Științific al AMTAP

ISSN 2345-1408

E-ISSN 2345-1831

© Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Tiraj: 200 ex.

CUPRINS

Artă muzicală
Musical art

ALEXANDRU JUNCU

VLADIMIR ANDRIEȘ

**ELEGIA PENTRU TROMBON ȘI ORCHESTRĂ DE CAMERĂ DE OLEG NEGRUȚA
ÎN VIZIUNEA INTERPREȚILOR ANDREI ȚUCANOV ȘI VLADIMIR ȘANDOV:
ANALIZĂ COMPARATĂ**

OLEG NEGRUȚA'S *ELEGY* FOR TROMBONE AND CHAMBER ORCHESTRA
IN THE VISION OF THE PERFORMERS ANDREI TSUKANOV AND VLADIMIR ȘANDOV:
A COMPARATIVE ANALYSIS.7

SVETLANA ȚIRCUNOVA

ПЕРИОД В ТЕОРИИ МУЗЫКАЛЬНЫХ ФОРМ

PERIOADA ÎN TEORIA FORMELOR MUZICALE

THE PERIOD IN THE THEORY OF MUSICAL FORMS.12

MIHAIL AGAFIȚA

INSTRUMENTE CU COARDE CIUPITE ÎN EPOCA RENAȘTERII: REPERE ISTORICE

PLUCKED STRING INSTRUMENTS OF THE RENAISSANCE EPOCH: HISTORICAL

LANDMARKS17

TAMARA MELNIC

НЕКОТОРЫЕ ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ УЧАЩИХСЯ КАТЕГОРИИ
«РАННЕЙ ВЗРОСЛОСТИ» В КОНТЕКСТЕ НАЧАЛЬНОГО ОБУЧЕНИЯ ФОРТЕПИАНО

UNELE CARACTERISTICI PSIHLOGICE ALE STUDENȚILOR DIN CATEGORIA
„MATURITATE TIMPURIE” ÎN CONTEXTUL ÎNVĂȚĂMÂNTULUI PIANISTIC PRIMAR
SOME PSYCHOLOGICAL FEATURES OF STUDENTS IN THE „EARLY ADULTHOOD”

CATEGORY IN THE CONTEXT OF EARLY PIANO LEARNING21

ANGELA ROJNOVEANU

SONATINA PENTRU FLAUT ȘI PIAN DE H. DUTILLEAUX: PARTICULARITĂȚILE GENULUI
ȘI LIMBAJULUI MUZICAL

SONATINA FOR FLUTE AND PIANO BY H. DUTILLEAUX: PECULIARITIES OF GENRE AND
MUSICAL LANGUAGE.27

ИРИНА ПЛЕШКАН

ВИКТОРИЯ ТКАЧЕНКО

РАПСОДИЯ ДЛЯ СКРИПКИ, ВИОЛОНЧЕЛИ И ФОРТЕПИАНО КОМПОЗИТОРА
ЛИВИУ ШТИРБУ В КОНТЕКСТЕ АССИМИЛЯЦИИ СТИЛЕВЫХ И ЖАНРОВЫХ
ОСОБЕННОСТЕЙ МАССОВОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

RAPSODIE PENTRU VIOARĂ, VIOLONCEL ȘI PIAN A COMPOZITORULUI LIVIU ȘTIRBU ÎN
CONTEXTUL ASIMILĂRII PARTICULARITĂȚILOR STILISTICE ȘI DE GEN ALE CULTURII
MUZICALE DE MASĂ

RHAPSODY FOR VIOLIN, CELLO AND PIANO BY COMPOSER LIVIU ȘTIRBU
IN THE CONTEXT OF ASSIMILATION OF STYLE AND GENRE PECULIARITIES OF MASS
MUSIC CULTURE32

ELENA SAMBRIȘ**PRINCIPIUL HOLISMULUI ȘI METODA DE TRADUCȚIE ÎN ÎNȚELEGEREA DRAMATURGIEI MUZICALE ȘI COREGRAFICE**

THE PRINCIPLE OF HOLISM AND THE METHOD OF TRANSLATION IN THE COMPREHENSION OF MUSICAL AND CHOREOGRAPHIC DRAMATURGY 38

SERGHEI PILIPEȚCHI**ЖИЗНЕОПИСАНИЕ М. ЧЕБОТАРИ В МОНОГРАФИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЯХ**

BIOGRAFIA M. CEBOTARI REFLECTATĂ ÎN STUDIILE MONOGRAFICE

THE BIOGRAPHY OF M. CEBOTARI IN MONOGRAPHIC STUDIES 43

ADELA BLÎNDU**EFICIENȚA METODOLOGIEI COMPLEXE DE PREGĂTIRE FIZICĂ ȘI TRAINING MINTAL ÎN COMBATAREA ANXIETĂȚII LA VOCALIȘTI**

THE EFFICIENCY OF THE COMPLEX METHODOLOGY FOR PHYSICAL AND MENTAL TRAINING IN COMBATING ANXIETY IN VOCALISTS 49

INESSA SAULOVA**СОНАТА ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО ВЛАДИМИРА РОТАРУ: ОСОБЕННОСТИ МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА, КОМПОЗИЦИИ И ДРАМАТУРГИИ**

SONATA PENTRU VIOARĂ ȘI PIAN DE VLADIMIR ROTARU: PARTICULARITĂȚILE

LIMBAJULUI MUZICAL, COMPOZIȚIEI ȘI DRAMATURGIEI

SONATA FOR VIOLIN AND PIANO BY VLADIMIR ROTARU: PECULIARITIES

OF THE MUSICAL LANGUAGE, COMPOSITION AND DRAMATURGY 54

IGOR SOCICAN**CONTRABASUL: ISTORIE ȘI CONTEMPORANEITATE**

THE DOUBLEBASS: HISTORY AND CONTEMPORANEITY 58

NATALIA BLÎNDU**АРХИВНЫЕ ДОКУМЕНТЫ ГОСУДАРСТВЕННЫХ СПЕЦИАЛЬНЫХ ХРАНИЛИЩ**

РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА КАК ИНФОРМАЦИОННЫЙ ИСТОЧНИК ДЛЯ

ВОССОЗДАНИЯ НАЧАЛЬНОГО ЭТАПА РАЗВИТИЯ ХОРОВОЙ КАПЕЛЛЫ ДОЙНА

DOCUMENTE DE ARHIVĂ DIN DEPOZITELE SPECIALE ALE REPUBLICII MOLDOVA CA SURSĂ DE INFORMARE PENTRU RECONSTITUIREA ETAPEI ÎNȚIALE DE DEZVOLTARE A CAPELEI CORALE DOINA

ARCHIVAL DOCUMENTS OF THE STATE SPECIAL REPOSITORIES OF THE REPUBLIC OF MOLDOVA AS AN INFORMATION SOURCE FOR THE RECONSTITUTION OF THE INITIAL STAGE OF THE DOINA CHOIR CHAPEL'S DEVELOPMENT 65

ELENA TUREA**КАМЕРНО-ВОКАЛЬНАЯ МУЗЫКА ШУБЕРТА В МУЗЫКОВЕДЧЕСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ**

MUZICA VOCALĂ DE CAMERĂ A LUI SCHUBERT ÎN VIZIUNEA MUZICOLOGICĂ

SCHUBERT'S CHAMBER-VOCAL MUSIC IN THE INTERPRETATION

OF MUSICAL SCIENCE 70

DANIELA TROCINEL**SCHIȚĂ BIOGRAFICĂ A COMPOZITORULUI A. MULEAR**

BIOGRAPHICAL SKETCH OF THE COMPOSER A. MULEAR 76

ALEXEI USACIOV**ПРОБЛЕМЫ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Ф. ШОПЕНА НА ПРИМЕРЕ БАЛЛАДЫ №1, ОР.23**

PROBLEMELE TRATĂRII INTERPRETATIVE A OPERELOR LUI F. CHOPIN PE BAZA EXEMPLULUI *BALADEI NR.1*, OP.23

PROBLEMS OF THE INTERPRETATIVE TREATMENT OF F. SHOPIN'S WORKS ON THE EXAMPLE OF *BALLAD NO.1*, OP. 23 80

ДМИТРИЙ КАБАКОВ**ОСОБЕННОСТИ МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА И КОМПОЗИЦИИ В СОЧИНЕНИИ СНЕЖАНЫ ПЫСЛАРЬ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО ТРИ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПОРТРЕТА: ШОПЕН, СКРЯБИН, РАХМАНИНОВ**

PARTICULARITĂȚILE LIMBAJULUI MUZICAL ȘI COMPOZIȚIEI ÎN LUCRAREA PENTRU PIAN *TREI PORȚRETE MUZICALE: CHOPIN, SKRIABIN, RACHMANINOV* DE SNEJANA PÎSLARI
PECULIARITIES OF THE MUSICAL LANGUAGE AND COMPOSITION IN SNEJANA PÎSLARI'S COMPOSITION FOR PIANO *TREI PORȚRETE MUZICALE: CHOPIN, SKRIABIN, RACHMANINOV*..... 86

МАРИЯ ГЕОРГИЕВА**ФАКТУРА СОНАТЫ-ВОСПОМИНАНИЕ (ОР. 38, № 1) НИКОЛАЯ МЕДТНЕРА СКВОЗЬ ПРИЗМУ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ЗАДАЧ**

TEXTURA ÎN SONATA-REMINISCENZA (OP. 38, NR. 1) DE NIKOLAI MEDTNER PRIN PRIZMA SARCINILOR DE INTERPRETARE

THE TEXTURE OF SONATA-REMINISCENZA (OP. 38, NO.1) BY NIKOLAY MEDTNER THROUGH THE PRISM OF INTERPRETATIVE TASKS 91

Arte plastice, decorative și design

Fine, decorative arts and design

ION JABINSCHI**SALVGARDAREA PANOULUI DIN MOZAIC ARTA (ATRIBUTELE ARTEI), AUTOR MIHAI BUREA: ATRIBUT DE VALORIFICARE A PATRIMONIULUI CULTURAL NAȚIONAL**

SAFEGUARDING THE MOSAIC PANEL ART (ART ATTRIBUTES), AUTHOR MIHAI BUREA: ATTRIBUTE FOR THE VALORIZATION OF THE NATIONAL CULTURAL HERITAGE..... 98

ANGELA MUNTEANU**VALORIFICAREA PATRIMONIULUI CULTURAL AL NEAMULUI PRIN MONUMENTE DE ARHITECTURĂ DE EXTERIOR ȘI INTERIOR LĂSATE UITĂRII – VILA URBANĂ VLADIMIR HERȚA, „PERLA BAROCĂ” DIN CHIȘINĂU**

VALORIZATION OF THE CULTURAL HERITAGE OF THE NATION THROUGH EXTERIOR AND INTERIOR FORGOTTEN ARCHITECTURAL MONUMENTS - THE URBAN VILLA VLADIMIR HERTA, „BAROQUE PEARL” FROM CHISINAU..... 105

OLEG DOBROVOLSCHI**IMPORTANȚA SOCLULUI ÎN SCULPTURĂ, FORMA ȘI ROLUL ACESTUIA**

THE IMPORTANCE OF THE BASE IN SCULPTURE, ITS FORM AND ROLE..... 115

INGA MAȚCAN-LÎSENCO**VALORIFICAREA OBIECTELOR DE PODOABĂ ÎN PROCESUL DE FORMARE PROFESIONALĂ A STUDENȚILOR**

VALORISATION OF ADORNMENTS IN THE PROFESSIONAL TRAINING OF STUDENTS ... 120

MARIANA CARP**COMPETENȚA DE MODELARE ȘI METODE DE MODELARE ÎN CERAMICA ARTISTICĂ**

MODELING COMPETENCE AND MODELING METHODS IN ARTISTIC CERAMICS 124

TATIANA BÎZGU**TEORIA ȘI METODELE DE PREDARE ALE ARTEI CĂMĂȘII TRADIȚIONALE CU ALTIȚĂ**

THE THEORY AND METHODS OF TEACHING THE ART OF THE TRADITIONAL BLOUSE

WITH „ALTIȚĂ” 129

Științe socio-umanistice și culturologie
Socio-humanistic sciences and culturology

TATIANA COMENDANT**VERONICA CURCHI****EVOLUȚIA TERMINOLOGICĂ A FENOMENULUI DE COMUNICARE**

THE TERMINOLOGICAL EVOLUTION OF THE COMMUNICATION PHENOMENON 134

LUDMILA LAZAREV**CONTRIBUȚIA DISCIPLINELOR SOCIO-UMANISTE ÎN DEZVOLTAREA COMPETENȚELOR CIVICE EUROPENE LA TINERETUL CREATOR**

THE CONTRIBUTION OF SOCIO-HUMANISTIC DISCIPLINES TO THE DEVELOPMENT OF

EUROPEAN CIVIC COMPETENCES IN CREATIVE YOUTH 140

MARINA VALUEVA**LIFELONG LEARNING CHALLENGES AND OPPORTUNITIES FOR TRADITIONAL UNIVERSITIES**

ÎNVĂȚAREA PE TOT PARCURSUL VIEȚII – PROVOCĂRI ȘI OPORTUNITĂȚI PENTRU

UNIVERSITĂȚILE TRADIȚIONALE. 144

ANDREI PROHIN**NICOLAE IORGA ȘI EDUCAȚIA PENTRU PATRIMONIUL**

NICOLAE IORGA AND HERITAGE EDUCATION 147

VICTORIA FONARI**IMAGINEA LUI PYGMALION ÎN CREAȚIA LUI ARCADIE SUCEVEANU**

THE IMAGE OF PYGMALION IN THE CREATION OF ARCADIE SUCEVEANU 152

LILIANA CIOBANU**PRACTICI POSTMODERNISTE ÎN TEATRUL DE OPERĂ CONTEMPORAN**

POSTMODERNIST PRACTICES IN CONTEMPORARY OPERA 158

MARINA VALUEVA**ROLUL INTELIGENȚEI EMOȚIONALE ÎN GESTIONAREA RELAȚIILOR INTERPERSONALE ÎN CONTEXTUL PANDEMIEI COVID-19**

THE ROLE OF EMOTIONAL INTELLIGENCE IN MANAGING INTERPERSONAL

RELATIONSHIPS IN THE CONTEXT OF THE COVID - 19 PANDEMIC 163

ARTĂ MUZICALĂ MUSICAL ART

ELEGIA PENTRU TROMBON ȘI ORCHESTRĂ DE CAMERĂ DE OLEG NEGRUȚA ÎN VIZIUNEA INTERPREȚILOR ANDREI ȚUCANOV ȘI VLADIMIR ȘANDOV: ANALIZĂ COMPARATĂ

OLEG NEGRUȚA'S ELEGY FOR TROMBONE AND CHAMBER ORCHESTRA IN THE VISION OF THE PERFORMERS ANDREI TSUKANOV AND VLADIMIR ȘANDOV: A COMPARATIVE ANALYSIS

ALEXANDRU JUNCU¹,

doctorand,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0002-4542-7484>

VLADIMIR ANDRIEȘ²,

doctor în studiul artelor, profesor universitar,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0001-7659-6953>

CZU [785.16:780.646.2.083.42]:781.68

DOI: <https://doi.org/10.55383/amtap.2022.1.01>

Prezentul articol expune analiza muzicologică și interpretativă a Elegiei pentru trombon și orchestră de cameră semnată de Oleg Negruța. Piesa, pătrunsă de un profund caracter melancolic, este un omagiu în memoria tatălui compozitorului – Petru Negruța, care a fost trombonist în orchestra Teatrului de Operă din Odesa. Analiza a fost efectuată în baza înregistrărilor sonore realizate de Andrei Țucanov (Odesa, Ucraina), laureat al concursurilor internaționale, și Vladimir Șandov (Chișinău, Republica Moldova), solist al Orchestrei Simfonice a Filarmonicii Naționale S. Lunchevici. Studiul este axat pe analiza comparată a versiunilor interpretative ale celor doi tromboniști, conținând, totodată, și unele recomandări cu privire la interpretarea creației nominalizate.

Cuvinte-cheie: analiză interpretativă, elegie, trombon, Oleg Negruța

This article presents the musicological and interpretive analysis of Oleg Negruța's Elegy for trombone and chamber orchestra. The deeply melancholy piece is a tribute to the memory of the composer's

father – Petru Negruța, who was a trombonist in the Odessa Opera House Orchestra. The analysis was based on sound recordings performed by Andrei Tsukanov (Odessa, Ukraine), winner of international competitions, and Vladimir Șandov (Chișinău, Republic of Moldova), soloist of the S. Lunchevich Symphony Orchestra of the National Philharmonic. The study focuses on the comparative analysis of the interpretive versions of the two trombonists, also containing some recommendations regarding the interpretation of the nominated creation.

Keywords: interpretative analysis, elegy, trombone, Oleg Negruța

Introducere

Moștenirea artistică a compozitorului Oleg Negruța reprezintă o valoare incontestabilă atât pentru arta componistică cât și pentru arta interpretativă națională. Creațiile sale, fiind marcate prin particularități stilistice deosebite, se caracterizează printr-o simbioză inedită a muzicii de jazz cu

1 E-mail: alexandrujuncu78@gmail.com

2 E-mail: vlandries@gmail.com

elemente ale muzicii populare românești și ale muzicii academice. Cea mai mare parte a lucrărilor sale este scrisă pentru diferite instrumente aerofone, inclusiv cele de alamă. Printre cele mai reprezentative creații pentru instrumentele de alamă sunt: *Melodie* pentru corn și pian (1967); *Andante*, romanță pentru corn și orchestră (1981); *Baladă* pentru trombon și orchestră (1982); *Impromptu* pentru trompetă și pian (1985); *Concert* pentru trombon și orchestră simfonică (1987); *Concertul nr. 1* pentru corn și orchestră de coarde în 3 părți (1988); *Concert* pentru trompetă și orchestră simfonică (1990); *Concertul nr. 2* pentru corn și pian (1992); *Rondo* pentru trompetă și pian (2002). Toate aceste lucrări sunt utilizate atât în instituțiile de învățământ muzical ca material didactic cât și în cadrul diferitor recitaluri și concerte de interpretii consacrați, constituind o componentă importantă a repertoriului autohton pentru instrumente de alamă.

În ultimul timp, creația compozitorului Oleg Negruța, inclusiv lucrările sale pentru instrumente aerofone, a devenit destul de frecvent obiectul de studiu al unor cercetări științifice semnate de autori autohtoni, printre care Vladimir Taran [1 p. 64-71], Dorina Munteanu [2 p. 20-56, 3 p. 80-88], Serghei Mușat [4 p. 76-79, 5 p. 84-88] ș.a. Cu toate acestea, există numeroase piese compuse de O. Negruța în diferite perioade ale vieții sale pentru diferite componente interpretative care încă așteaptă să fie studiate. Printre acestea se numără și *Elegia* pentru trombon și pian (1975).

Fiind un omagiu în memoria tatălui compozitorului – Petru Negruța, care a fost trombonist în orchestra Teatrului de Operă din Odesa, *Elegia* este pătrunsă de un profund caracter melancolic, de o sinceră și autentică tristețe. Compusă inițial pentru trombon și pian, lucrarea a cunoscut ulterior mai multe versiuni: în anul 1990 compozitorul a realizat transcripția pentru trombon și orchestră de cameră, iar ulterior și versiunile pentru clarinet și orchestră de cameră, pentru corn și pian și pentru pian solo. Pe parcursul anilor *Elegia* a fost interpretată de diferiți interpreți, printre care: Andrei Țucanov (Odesa, Ucraina), laureat al concursurilor internaționale, și Vladimir Șandov (Chișinău, Republica Moldova), solist al Orchestrei Simfonice a Filarmonicii Naționale S. Lunchevici. Studiul nostru este axat pe analiza comparată a versiunilor interpretative ale celor doi tromboniști, conținând, totodată, și unele recomandări cu privire la interpretarea creației nominalizate.

***Elegia* pentru trombon și orchestră: structura arhitectonică și analiza interpretativă**

Piesa *Elegia* este scrisă în formă tripartită mare cu repriză dinamizată (**Schema 1**), precedată de o introducere orchestrală în tonalitatea *b-moll* (m. 1-8), unde materialul tematic introductiv este expus de flaut, susținut de grupul instrumentelor cu coarde.

Schema 1. Piesa *Elegia* de O. Negruța

Forma	Introducere	A		B		A ₁	
tematism		a+a₁	b+a₁	c+c₁	d	a+a₁	b_{var}+a₂
cifre	1	2	3+ 4	5+6	7+8	9+10	11+12
măsura	1	9 17	25 35	44 55	63 71	75 83	91 99
plan tonal	<i>b-moll</i>	<i>b-moll</i>	<i>Des-dur b-moll</i>	<i>Ges-dur</i>	<i>B-dur</i>	<i>b-moll</i>	<i>b-moll</i>
tempo	<i>Andante molto cantabile</i>		<i>Piu mosso risoluto</i>		<i>Piu mosso non troppo</i>	<i>Tempo I</i>	<i>Con appassione/ a tempo</i>

Comparând cele două versiuni sonore, ținem să menționăm diferența destul de pronunțată în tratarea indicației de tempo *Andante molto cantabile*. Astfel, tempoul abordat de interpretul ucrainean este mai lent (pătrimea = 52), iar versiunea realizată de solistul moldovean este mai mișcată (pătrimea = 62). Analizând diferite aspecte metro-ritmice și de tempo, cercetătorul rus Boris Dikov menționa: „Determinarea corectă a tempoului depinde de aptitudinea interpretului de a înțelege corect conceptul și caracterul creației interpretate, deoarece fiecărei imagini îi corespunde un anumit tempo.

De exemplu: tempoul rapid se asociază ușor cu o stare de veselie, de excitare, activitate, dans etc., tempoul lent – cu un caracter narativ, liniștit, o stare contemplativă, de tristețe etc.” [6 p. 131]. Această observație ne-ar determina să presupunem că tempoul mai lent ales de interpretul ucrainean parcă ar corespunde într-o măsură mai mare conceptului omagial și caracterului elegiac al muzicii. Totodată, indicația de tempo *Andante e molto cantabile*, notată de compozitor în partitură, presupune o mișcare nu foarte lentă (spre deosebire de *Adagio*, *Lento* sau *Largo*), ceea ce a reușit să simtă mai corect V. Șandov, versiunea lui fiind una mai adecvată muzicii care, deși e dominată de imagini melancolice și triste, nu lasă un sentiment de dezolare și amărăciune.

De asemenea, menționăm deosebirile în articularea liniei melodice și în utilizarea ornamentelor. Astfel, unul dintre elementele ce se remarcă este principiul frazării, realizat într-un mod individual de cei doi soliști. Conform opiniei aceluiași B. Dikov citat anterior, „frazarea reprezintă o demarcare artistică a muzicii pe părți componente (motive, fraze, propoziții etc.), cu scopul redării corespunzătoare a conceptului artistic al creației” ce se manifestă atât prin delimitarea corectă a cezurilor, dar și a culminațiilor și prin elaborarea planului dinamic și agogic general al creației [6 p. 138]. În opinia noastră, varianta prezentată de V. Șandov acompaniat de Orchestra Simfonică a Filarmonicii Naționale S. Lunchevici se caracterizează printr-o abordare mult mai expresivă, compartimentele formei fiind delimitate mai pregnant, ceea ce favorizează percepția conceptului creației.

Începând cu m. 9 (cf. 2), trombonul expune materialul tematic de bază în registrul mediu în tonalitatea *b-moll*, discursul având un profund caracter melancolic. Caracterizând proprietățile acustice ale trombonului, Victor Sumerkin menționează: „Sunetul trombonului se deosebește printr-o putere de expresivitate neobișnuită, ceea ce îi conferă un caracter maiestos, redutabil și bărbătesc” [7 p. 8]. Aceste proprietăți ale sunetului instrumentului creează anumite impedimente în executarea unor nuanțe dinamice, cum ar fi *mp*, *p*, în special, realizate pe fonul articulației *legato*, procedeu destul de dificil pentru tromboniști. „În pofida avantajelor sale, construcția culisei are și neajunsuri. Este foarte dificil, de exemplu, de interpretat la trombon procedeul *legato*. Acuratețea acestui procedeu cel mai bine se obține între armonicile unei scări sonore, iar în procesul unei mișcări consecutive aceasta se substituie cu procedeul *portamento*” – conchide autorul citat anterior [7 p. 6].

Analizând sub aspect interpretativ cele două versiuni sonore, menționăm culoarea timbrală caldă, obținută de trombonistul ucrainean Andrei Țucanov și o interpretare foarte reușită a procedeelor descrise mai sus. De asemenea, se remarcă frazarea corectă a liniei melodice, caracterizată prin executarea deplină a valorilor sunetelor, interpretul reușind să obțină o linie melodică unitară (**Exemplul 1a**).

După introducerea orchestrală de 8 măsuri, Andrei Țucanov redă linia melodică cu un sunet caracterizat printr-o culoare timbrală bogată. Cu toate acestea, în m. 11 interpretul comite mici inexactități de ordin tehnic, în cadrul saltului la interval de septimă (*b-as¹*) ce cuprinde registrele mediu și acut. Această greșală este cauzată de schimbul de poziție a culisei și lipsa de coordonare a respirației interpretative la emiterea sunetelor. Însușirea unor asemenea sărituri de intervale necesită o antrenare sistematică suplimentară. Recomandăm de a lua mai multă respirație în diafragmă și atunci sunetul o să fie mai stabil, deoarece dacă fluxul de aer este mai slab atunci întâmpinăm multe dificultăți tehnice în interpretare. În m. 20 se repetă tot aceleași greșeli. De asemenea, se recomandă controlul și flexibilitatea ambușurii, precizie în sincronizarea glisării și o sonoritate bine articulată.

Audiind versiunea realizată de solistul moldovean Vladimir Șandov, nu putem să nu observăm că interpretarea acestuia se relevă printr-un caracter mai vioi, printr-o dinamică mai amplă, ceea ce, în opinia noastră, înlesnește percepția mesajului artistic al creației. Totodată, considerăm că interpretul nu a reușit să atingă culminația necesară în cifra 3 (m. 25).

De asemenea, în cadrul micii reprize a₁ (m. 35-43, cifra 4) Vladimir Șandov tratează într-un mod mai liber textul partituri, venind cu unele ornamentări ale liniei melodice în m. 36 și 38 (**Exemplul 1b**), care nu se regăsesc în interpretarea partidei solistice de către trombonistul ucrainean. Aceste

ornamentări imprimă discursului un caracter improvizatoric ce pare destul de firesc în contextul *Elegiei*, care, fiind scrisă în memoria tatălui compozitorului, redă anumite emoții ce pot fi exprimate de fiecare interpret într-o manieră proprie.

Exemplul 1a. Varianta interpretată de Andrei Țucanov (m. 35-38)

Example 1a shows a musical score for Tbn. and Pno. The Tbn. staff is marked 'a tempo' and 'mp'. The Pno. staff shows a complex rhythmic pattern with many beamed sixteenth notes.

Exemplul 1b. Varianta interpretată de Vladimir Șandov (m. 35-38)

Example 1b shows a musical score for Tbn. and Pno. The Tbn. staff is marked 'a tempo' and 'mp'. The Pno. staff shows a complex rhythmic pattern with many beamed sixteenth notes.

Secțiunea de mijloc a piesei (B, m. 44, cifra 5) începe cu o intervenție a orchestrei expusă în tonalitatea *Ges-dur*, în urma căreia trombonul (m. 54, cifra 6) expune tema sonorizată anterior de corn. Începând cu m. 63 (compartimentul secund din secțiunea mediană – **d**), linia melodică a partidei trombonului devine tot mai agitată, fiind penetrată de diferite elemente și procedee metro-ritmice tipice muzicii de jazz. Sub aspect tehnic execuția acestui fragment necesită de la trombonist o stăpânire perfectă a tuturor pozițiilor și abilități interpretative foarte bune. În opinia cercetătorului Adam Johnson, precizia pozițiilor este determinată de trei aspecte: „Primul aspect constă în fixarea corectă a tubului transversal din partea interioară a culisei. Cel de-al doilea constă în identificarea corectă a pozițiilor. Cel de-al treilea aspect ține de sincronizarea mișcărilor în dependență de stilul creației ce urmează a fi interpretat” [8 p. 41]. Analizând cele două viziuni, menționăm o interpretare reușită realizată de ambii soliști, care, spre deosebire de secțiunea incipientă, aici au expus linia melodică aproximativ în același tempo. Totuși, versiunea realizată de V. Șandov ni s-a părut mai convingătoare, trombonistul chișinăuian având o mai mare libertate în mănuierea instrumentului și demonstrând o diversitate timbrală mai pronunțată față de A. Țucanov, deși sunetul acestuia este unul mai catifelat și mai cald. În cifra 6 acesta din urmă comite aceeași greșală legată de schimbul de poziție a culisei despre care am menționat și anterior. În opinia noastră, aceasta este cauzată de faptul că ambușura interpretului nu este pregătită suficient pentru registrul acut, fiind încordată și inflexibilă. În cifra 7 m. 66 ambii interpreți omit trilul notat de compozitor. Pentru a depăși dificultățile tehnice legate de interpretarea unui astfel de tril recomandăm de a folosi *as* în poziția a doua cu ajutorul mecanismului de cvartventil

. Aceeași problema apare și în măsura 70: trilul pe nota *b* nu este interpretat așa cum a notat compozitorul. Recomandăm de cântat acest tril pe nota *b* în poziția a cincea adăugătoare pentru ușurarea flexibilității. Pentru interpretarea pasajului de șaisprezecimi de la *des* din cifra 8 (m. 72), de asemenea, sugerăm folosirea poziției a cincea adăugătoare.

Pentru a evita monotonia O. Negruța, care este un bun cunoscător al instrumentației, propune o repriză dinamizată și modificată sub aspect sonor. Repriza *Elegiei* readuce tonalitatea *b-moll* și caracterul melancolic și elegiac, repetând într-o formă ușor variată prima secțiune. Începând cu m. 76 (cifra 9), tema sună în partida instrumentelor cu coarde, fiind însoțită de un contrapunct melodic expresiv intonat de flaut, trombonul solistic alăturându-se discursului în registrul grav, în m. 99. Compozitorul, dorind să obțină o expresivitate deosebită a discursului solistic în redarea sentimentelor melancolice și triste, a transpus partida trombonului în repriză într-un alt registru, mai grav, în care instrumentul sună sumbru și misterios. În interpretarea reprizei ambii soliști au dat dovadă de muzicalitate și rafinament, reușind să obțină sonorități diferite ale instrumentului în comparație cu expoziția.

Încă un moment la care am dori să atragem atenția este orchestrația diferită a *Elegiei* prezentată în cadrul celor două concerte. Astfel, în varianta sonoră a Orchestrei Simfonice a Teatrului Național Academic de Operă și Balet din or. Odesa (Ucraina), la prima intervenție a orchestrei, linia melodică este expusă de flaut. În varianta interpretată de Orchestra Simfonică a Filarmonicii Naționale S. Lunchevici melodia introducerii este intonată de viori cu scurte replici ale oboiului și flautului. În acest context, menționăm o îmbinare mai reușită a instrumentelor în cadrul concertului orchestrei chișinăuene.

Concluzii

Generalizând cele expuse, menționăm că, în pofida faptului că în ambele cazuri orchestra a fost condusă de dirijorul Igor Znatokov, descoperim două viziuni interpretative diferite, care, probabil, se datorează colaborării cu doi soliști ce au propus concepții originale asupra muzicii lui O. Negruța, dar și cu două orchestre diferite, fiecare având propria sonoritate și manieră de interpretare. Ambii tromboniști reușesc să expună într-un mod individual *Elegia*, completând pe alocuri textul autorului prin tratarea proprie a indicațiilor de tempo etc. Cu toate acestea, în urma analizei, ținem să menționăm interpretarea mai convingătoare, în opinia noastră, a trombonistului moldovean V. Șandov. Viziunea lui este mai dinamică, mai liberă, mai individualizată, deși nu este lipsită de anumite lacune tehnologice în comparație cu interpretarea mai corectă, dar mai puțin artistică a lui A. Țucanov.

Referințe bibliografice

1. TARAN, V. Elemente morfologice și stilistice în ciclul patru piese pentru fagot și pian de Oleg Negruța. In: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. 2020, nr. 2 (37), pp. 64–71. ISSN 2345-1408.
2. MUNTEANU, D. Aspecte stilistice și structurale ale Concertului nr. 2 pentru corn și orchestră de Oleg Negruța. In: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. 2020, nr. 2 (37), pp. 50–56. ISSN 2345-1408.
3. MUNTEANU, D. Concertul nr. 1 pentru corn și orchestră de Oleg Negruța: particularități compoziționale. In: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. 2019, nr. 1 (34), pp. 80–88. ISSN 2345-1408.
4. MUȘAT, S. Capriciul nr. 24 de Niccolò Paganini în viziunea componistică a lui Oleg Negruța. In: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. 2017, nr. 2 (31), pp. 76–79. ISSN 2345-1408.
5. MUȘAT, S. Creațiile pentru clarinet și acompaniament în repertoriul componistic al lui Oleg Negruța. In: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. 2015, nr. 2 (25), pp. 84–88. ISSN 2345-1408.
6. ДИКОВ, Б. Методика обучения игре на кларнете. Москва: Музыка, 1983.
7. СУМЕРКИН, В. Тромбон. Москва: Музыка, 1975.
8. JOHNSON, A. *The Fundamental Approach to Trombone Technique: a comprehensive strategy for addressing common technical deficiencies in trombone performance*: dissertation. Muncie (Indiana), 2010.

ПЕРИОД В ТЕОРИИ МУЗЫКАЛЬНЫХ ФОРМ

PERIOADA ÎN TEORIA FORMELOR MUZICALE

THE PERIOD IN THE THEORY OF MUSICAL FORMS

SVETLANA ȚIRCUNOVA¹,

doctor în studiul artelor, profesor universitar,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0002-9492-7987>

CZU 781.5

DOI: <https://doi.org/10.55383/amtap.2022.1.02>

В статье рассматриваются основные этапы становления и развития теории периода: анализируется трактовка этой формы в работах А.Б. Маркса, Г. Римана, русских музыковедов И. Способина, Ю. Тюлина, Л. Мазеля, В. Цуккермана и других. Характеризуется двойственная природа периода в связи с его одновременной принадлежностью к синтаксическому и композиционному уровням музыкальной формы. Выделяются два подхода к пониманию данной структуры – метро-тектонический и содержательно-функциональный. Делается вывод о том, что качества экспозиционности и завершенности периода обеспечиваются его тяготением к периодичности структуры, гармонической замкнутостью и функциональной уравновешенностью составных элементов.

Ключевые слова: период, предложение, мотив, кадансовый оборот, экспонирование

În articol se examinează principalele etape ale formării și dezvoltării teoriei perioadei: este analizată interpretarea acestei forme în lucrările lui A.B. Marx, H. Riemann, a muzicologilor ruși I. Sposobin, Iu. Tiulin, L. Mazel, V. Țukerman și alții. Natura duală a perioadei este caracterizată în legătură cu apartenența sa simultană la nivelurile sintactic și compozițional ale formei muzicale. Se evidențiază două abordări în înțelegerea acestei structuri – metro-tectonică și de conținut și funcția compozițională. Se concluzionează că însușirile esențiale de expunere și completitudine ale perioadei sunt furnizate de atracția sa față de periodicitatea structurii, închiderea armonică și echilibrul funcțional al elementelor constitutive.

Cuvinte-cheie: perioadă, propoziție, motiv, turație cadențială, expunere

The article examines the main stages in the formation and development of the theory of the period: there is an analysis of the interpretation of this form in the works of A.B. Marx, G. Riemann, the Russian musicologists I. Sposodin, Yu. Tyulin, L. Mazel, V. Tsukerman and others. The dual nature of the period is characterized in connection with its simultaneous belonging to the syntactic and compositional levels of musical form. There are two approaches to understanding this structure – metro-tectonic and content-functional. It is concluded that the qualities of expositiveness and completeness of the period are provided by its attraction to the periodicity of the structure, harmonic closure and functional balance of the constituent elements.

Keywords: period, phrase, motive, cadence turnover, exposition

Введение

В Академии музыки, театра и изобразительных искусств (АМТИИ) дисциплина Музыкальная форма занимает центральное место среди музыкально-теоретических предметов I цикла, поскольку синтезирует знания из других курсов, прежде всего, гармонии. Она изучается всеми студентами исполнительских специальностей в течение одного учебного года на III курсе четырехлетнего обучения; музыковеды и композиторы осваивают Формы в течение пяти семестров (II–VI); лекции (2 часа в неделю) сочетаются с практическими индивидуальными занятиями (1 час в неделю).

Как в лекциях для исполнителей, так и в специальном курсе для музыковедов и композиторов акцент делается на изучении типовых структурных схем (форма как принцип) и их реализации в инструментальных музыкальных произведениях (форма как данность) классицистско-

¹ E-mail: tircunova@yandex.ru

романтического типа: от периода до свободных и смешанных. Данное стилевое предпочтение связано с тем, что педагогический репертуар студентов-исполнителей в практических дисциплинах складывается преимущественно из подобных сочинений, концертная практика также демонстрирует названную ориентацию. Несмотря на различие в количестве часов, тематические приоритеты курса для всех специальностей I цикла в общих чертах оказываются сходными. Наибольшее внимание уделяется двум ключевым темам: Период и Сонатная форма, что объясняется особой ролью данных структурных типов в систематике классицистско-романтических форм.

В данной статье речь пойдет о первой из них, о форме периода. В курсе музыкальных форм основными проблемами при изучении данной структуры становятся: определение периода и его составных частей, способы классификации и характеристика основных разновидностей формы. Предлагаемая публикация дополняет эти сведения материалами исторического характера, поскольку с самого начала становления теории музыкальных форм всеми исследователями осознавалось особое значение данной музыкальной конструкции.

Два подхода к определению периода

Особое положение периода в системе гомофонно-гармоническим структур определяется его двойственностью: одновременной принадлежностью к двум иерархическим уровням музыкальной формы: синтаксическому (он завершает собою ряд элементов музыкальной речи: мотив – фраза – предложение – период) и композиционному (открывает возрастающие по величине самостоятельные структуры: простые, сложные формы и т.д.)¹. Синтаксическая атрибуция периода определяет его экспозиционные качества, которые в условиях акцентной регулярной метрики и гомофонно-гармонического мышления гарантируют ему интонационную рельефность, запоминаемость и возможность дальнейшего использования как исходной интонационно-тематической единицы. Композиционное понимание периода акцентирует вопрос относительной замкнутости, завершенности формы, возможности ее самостоятельного существования². Поэтому естественно, что определение формы периода должно учитывать названные два момента: его интонационно-ритмическое строение и композиционную функцию. Эти два момента формировались в музыковедении одновременно, хотя в теоретических формулировках преобладал то один, то другой взгляд на форму.

Период в понимании А.Б. Маркса

Первым оказался осознан интонационно-ритмический подход к периоду, сформулированный в трактате *Die Lehre von der musikalischen Komposition (Учение о музыкальной композиции)* Адольфа Бернхарда Маркса (1795-1866)³. В своем учении о музыкальной форме А.Б. Маркс

1 О трех масштабных уровнях музыкальной формы пишет Е. Назайкинский в книге *О психологии музыкального восприятия* [1 с. 96-101], обосновывая наличие звукового (фонического), синтаксического и композиционного уровней композиции общими законами человеческого восприятия.

2 С этой точки зрения показательно, что, например, Ю. Тюлин в учебнике Музыкальная форма рассматривает отдельно период (как элемент синтаксиса) и одночастную форму (как композиционную структуру) [2 с. 59, 109].

3 А.Б. Маркс – выдающийся немецкий ученый-теоретик, композитор, педагог, критик, общественный деятель. Его главный теоретический труд *Die Lehre von der musikalischen Komposition* в четырех томах (1837-1847) – это сводный трактат, где содержатся сведения по элементарной теории музыки, гармонии, полифонии, музыкальной форме и инструментовке. Нацеленный на обучение сочинению, учебник по принципу «от простого к сложному» системно представляет учения о мелодии, гармонии, ритме, форме, голосоведении, фактуре, полифонии. Подчеркивая практическую направленность своей работы, А.Б. Маркс иллюстрировал процесс композиции собственными музыкальными примерами, ссылками на произведения Гайдна, Моцарта, Вебера, Баха, Генделя и, особенно, Бетховена, горячим поклонником, которого был всю жизнь. Неустанно изучая его музыку и откликаясь на нее во многих статьях, А.Б. Маркс впервые ввел столь значимый до сегодняшнего дня термин сонатная форма. И именно марксово учение о форме в исторической перспективе оказалось наиболее влиятельным – не только в теоретическом, но и в практическом плане.

исходил из положения о том, что всякое движение музыкальной мысли и всякое формообразование проходит три стадии: покой (в современной терминологии – экспонирование), движение (развитие), покой (реэкспонирование). Начинается реализация этой всеобщей формулы музыкального развития, по А.Б. Марксу, с сочинения мотива: будучи первичным «разрушителем» покоя, он вызывает к жизни последующее движение музыкальной идеи. А.Б. Маркс пишет, что в музыке все исходит из мотива, словно из ростка; в нем содержится некое «стремление», порождающее все последующее. Учёный раскрывает возможные способы работы с мотивом: повторение на тех же ступенях (точный повтор), смещение на другие ступени (варьированный повтор), обращение, уменьшение и увеличение (полифонические способы работы с мотивом). В результате подобных преобразований из мотива развиваются более крупные музыкальные формы. Первой из них, прерывающей процесс «движения» мысли, становится предложение, поскольку завершающая его каденция символизирует достижение покоя на новом уровне.

Далее А.Б. Маркс пишет, что в основе всякой музыкальной композиции лежат так называемые *первичные* (и в этом смыслеосновные) *формы* (*Grundformen*). К ним он относит *предложение* (*Satz*) и *ход* (*Gang*), отчасти – *период* (*Periode*)¹. Предложение (*Satz*) как выражение *покоя* обладает завершенностью, что выражается в наличии каденции, но, вместе с тем, оно содержит и импульс для дальнейшего роста формы (поскольку первая каденция обычно половинная, с остановкой на неустойчивой гармонии). Полную завершенность форма обретает только после второй, полной совершенной каденции (в конце периода). Ставя период в один ряд с двумя истинными первоформами, А.Б. Маркс указывает, тем не менее, на его производный характер: период – это суммирование, составление (*Zusammengesetze*) двух предложений – *предшествующего* (*Vordersatz*) и *последующего* (*Nachsatz*)².

Таким образом, прямо не говоря об этом, А.Б. Маркс в действительности указывает на экспозиционную функцию периода и на иерархичность ее проявления: на микроуровне она реализуется в исходном мотиве, на уровне всего периода – в первом предложении.

Метрическая трактовка периода в работах Г. Римана

Огромная роль в понимании структуры периода принадлежит немецкому музыковеду, лексикографу и педагогу, создателю функциональной теории лада Гуго Риману (1849-1919), который оказал влияние всю мировую теорию музыки конца XIX – первой половины XX веков. В труде *Systematische Modulationslehre als Grundlage der Musikalischen Formenlehre* (Систематическое учение о модуляции как основе учения о музыкальных формах) этот ученый трактовал музыкальную форму гомофонно-гармонического типа как результат взаимодействия гармонических и метрических закономерностей. Он утверждал, что музыкальная форма базируется на гармонической связи двух каденций в сочетании с ритмической симметрией предложений. Во многом полемизируя с А.Б. Марксом, он, тем не менее, тоже признавал мельчайшей самостоятельной частицей формы мотив, а мотивный уровень формы считал основополагающим. Важной идеей Г. Римана был тезис о ямбическом принципе формообразования в музыке, когда пара «лёгкое – тяжёлое» действует на всех уровнях композиции: в соотношении тактовых долей, самих тактов, двутактов, четырехтактов и т.д.

Г. Риман явился создателем учения о классической метрике, обосновал завершенность метрического восьмитакта, в котором каждый такт имеет определенное метрическое значение, отличное от других. Он указывал, что четные такты (2-й, 4-й, 6-й, 8-й) – тяжелые, но в разной мере; их индивидуальную функцию поясняет сравнение со смыслом знаков пунктуации: после

1 А.Б. Маркс делает оговорку, что период не вполне относится к первичным структурам, поскольку уже является объединением предложений; но ввиду важности этой формы теоретик всё же причисляет ее к «основным».

2 Сущность хода определяется А.Б. Марксом путем его противопоставления предложению и периоду, в первую очередь, благодаря его незавершенности (ход – это мелодия без определенного окончания) и «подвижности».

2-го такта – запятая, после 4-го – точка с запятой, после 6-го – двоеточие, после 8-го – точка. Нечетные такты легкие, их конкретное значение зависит от тех тяжелых, к которым они ведут. Так действует «закон метрической прогрессии», согласно которому, чем крупнее построение, тем тяжелее завершающий его такт. Однако учёный констатирует, что действие этого закона имеет масштабные ограничения: наибольшей силой он обладает в восьмитактных структурах, симметрия шестнадцатитактовой формы еще улавливается слухом, но в более масштабных конструкциях она уже перестает действовать. Это объясняется ограниченными возможностями человеческой памяти: при однократном прослушивании она способна охватить объём информации, равный именно восьми тактам; с точки же зрения музыкальной формы превышение восьмитактового масштаба свидетельствует, как правило, о восхождении с синтаксического уровня структуры на композиционный, где действуют законы не столько ритмических пропорций, сколько тематических преобразований¹.

Таким образом, Г. Риман обосновал оптимальные масштабы классического квадратного периода повторного строения, причем он не связывал метрические восьмитакты лишь с экспозиционной функцией, находя их и в развивающих разделах формы. Показательно, что форм у всех фортепианных сонат Л. Бетховена он рассмотрел именно как череду восьмитактов.

Оценивая вклад этого немецкого музыковеда в теорию периода и характеризуя разработанное им понятие метрического восьмитакта, В. Холопова пишет: «Метрический восьмитакт представляет собой совершенную музыкальную структуру, объединяющую силы строгого классического метра, тонально-функциональной гармонии и синтаксическую логику речи. Наряду со строгой метрической симметрией четырехтактов и двутактов в таком периоде действуют логически согласованные друг с другом метрические функции тактов» [3 с. 48]. Важно, что Г. Риман разграничивал истинные метрические такты и графические такты, которые далеко не всегда совпадают между собой границами и величиной. Эта его мысль была впоследствии развита советскими музыковедами Львом Мазелем и Виктором Цуккерманом, которые в учебном пособии Анализ музыкальных произведений обосновали существование внутритактовых стоп (мотивов) и стоп высшего порядка [4 с. 152-159].

Вклад русских музыковедов в теорию периода

Существенный вклад в развитие теории периода внесли русские советские музыковеды Игорь Владимирович Способин, Юрий Николаевич Тюлин, Виктор Петрович Бобровский, Юрий Николаевич Холопов. Общей чертой их подхода к данной форме стала опора на содержательно-функциональные возможности периода. Во всех их определениях акцентируется мысль о том, что период – это «форма, в которой излагается одна относительно развитая и законченная музыкальная мысль» [2 с. 498]. Такое определение всегда сопровождается дополнительными характеристиками, которые фиксируют принадлежность периода к структурам гомофонной музыки и завершенность его кадансовым оборотом. Аналогичным образом определяется период и в более поздних работах российских музыковедов, авторами которых являются В. Холопова, Т. Кюреган и др. [3; 5].

Сопоставление дефиниций из их трудов убеждает в том, что коренными свойствами периода, обеспечивающими ему качество экспозиционности и завершенности, эти ученые считают:

- тяготение к периодичности;
- гармоническую замкнутость;
- функциональную уравновешенность образующих период синтаксических единиц.

Первое из названных свойств, обусловленное совокупностью мелодико-гармонических и ритмических характеристик периода («метрический восьмитакт» Г. Римана), придает форме

¹ Думается, не случайно музыкальные диктанты в курсе сольфеджио сочиняются именно в форме периода.

ту уравновешенность, стройность и красоту, которая в пространственных искусствах обеспечивается симметрией. Периодичность такой структуры в сочетании с повторностью интонационно-тематического материала предложений утверждает его в качестве некоей художественной целостности, закрепляет в сознании слушателя как определённый музыкальный образ и облегчает восприятие. Отсюда следуют два вывода.

Первый вывод. Нарушение периодичности ведет к трансформации экспозиционной функции, что часто наблюдается в периодах с развитым вторым предложением. Такие примеры часто встречаются в периодах, являющихся формой самостоятельного произведения (например, в прелюдиях Ф. Шопена). Здесь, наряду с функцией экспонирования, оказывается интенсивно «задействованной» и функция развития (во втором предложении), а в случаях с расширенной каденционной зоной – и функция завершения.

Второй вывод. Присутствие периодичности без наличия ярко выраженной темы позволяет говорить об особом виде периода – такто-метрическом, который встречается в неэкспозиционных участках формы – во вторых частях простых двухчастных форм развивающего типа ($a - a_1$), в серединах однотемных простых трехчастных форм ($a - a_1 - a$), в предыктовых или связующих построениях, во вступлениях и т.д. Признаками подобного такто-метрического (или неэкспозиционного) периода являются: масштабы, типичные для обычного периода; интонационно-тематическое сходство повторяемых построений (quasi-предложений) и их гармоническая незакреплённость каденциями.

Гармоническая замкнутость периода обеспечивается наличием в нем двух уровней гармонических связей. Первый уровень складывается из соподчинения соседних аккордов, второй уровень возникает из связи на расстоянии серединной и заключительной каденций: итоговая тоника воспринимается не только как разрешение предшествующей ей неустойчивой гармонии, но и как разрешение доминанты (реже – субдоминанты, несовершенной тоники) из серединной каденции. Вот почему гармоническая индивидуализация каденций является едва ли не обязательным условием для структуры нормативного классического периода.

Функциональная уравновешенность структурных элементов периода (экспонирование – развитие – завершение), обеспечивающая ему качество завершенности, проявляется в двухуровневой реализации этих функций: в рамках каждого из предложений, в соотношении предложений между собой.

Выводы

Таким образом, теория периода формировалась постепенно. Ее становление связано с деятельностью музыковедов разных стран. В XIX веке особое значение в этом плане приобрели труды немецких исследователей А.Б. Маркса и Г. Римана, которые наметили два подхода к пониманию структуры периода: у А.Б. Маркса определился функциональный аспект проблемы, Г. Рима́н сформулировал метро-тектоническую трактовку формы. В XX веке большой вклад в осмысление содержательных возможностей периода внесли российские исследователи И. Способин, Ю. Тюлин, Л. Мазель и другие, которые обосновали особое положение периода в систематике гомофонных форм и выявили его структурные и композиционные особенности исходя из особенностей психологии музыкального восприятия.

Библиографические ссылки

1. НАЗАЙКИНСКИЙ, Е. *О психологии музыкального восприятия*. Москва: Музыка, 1972.
2. *Музыкальная форма*. Общ. ред. Ю. Тюлина. Москва: Музыка, 1974.
3. ХОЛОПОВА, В. *Формы музыкальных произведений*. Москва: Лань, 2013. ISBN 9785811403929.
4. МАЗЕЛЬ, Л., ЦУККЕРМАН, В. *Анализ музыкальных произведений*. Москва: Музыка, 1967.
5. КЮРЕГЯН, Т. *Форма в музыке XVII–XX веков*. Москва: Сфера, 1998. ISBN 5-89144-068-7.

INSTRUMENTE CU COARDE CIUPITE ÎN EPOCA RENAȘTERII: REPERE ISTORICE

PLUCKED STRING INSTRUMENTS OF THE RENAISSANCE EPOCH: HISTORICAL LANDMARKS

MIHAIL AGAFIȚA¹,

doctorand,

Universitatea de Stat din Moldova

<https://orcid.org/0000-0003-1808-695X>

CZU 780.614.1.034

DOI: <https://doi.org/10.55383/amtap.2022.1.03>

În centrul atenției autorului se află instrumentele cu coarde ciupite din epoca renașcentistă. Scopul articolului constă în trecerea în revistă a dezvoltării acestor instrumente prin influența reciprocă a diferitor tipuri, construcții și forme, precum lăuta, vihuela, chitara cu 4 și 5 coarde. Autorul aduce argumente și fapte istorice privind dezvoltarea constructivă a acestor instrumente, completarea repertoriului, apariția manualelor și culegerilor de piese de diverse genuri, care duc la aplicarea în practica componistică și interpretativă a chitarei, în sensul modern al cuvântului.

Cuvinte-cheie: lăută, vihuelă, chitară spaniolă, Francesco Canova da Milano, Miguel de Fuenllana

In the center of the author's attention are the plucked string instruments from the Renaissance era. The purpose of the article is to review the development of these instruments through the mutual influence of different types, construction and shapes, such as the lute, viola, 4- and 5-string guitar. The author brings arguments and historical facts on the constructive development of these instruments, completing the repertoire, the appearance of textbooks and collections of pieces of various genres, which lead to the application in the composition and interpretation practice of the guitar in the contemporary sense of the word.

Keywords: lute, vihuela, Spanish guitar, Francesco Canova da Milano, Miguel de Fuenllana

Introducere

În epoca renașcentistă, chitara se dezvoltă pe lângă alte instrumente cu coarde și anume: lăuta și vihuela, ocupând un spațiu instrumental mai larg și variat abia spre sfârșitul sec. XVI. Similitudinile constructive, tehnice și interpretative ale acestor instrumente permiteau o influență reciprocă a unora asupra altora, folosirea unui repertoriu comun, împrumutul reciproc al procedeeleor de interpretare etc. Scopul articolului nostru constă în trecerea în revistă a diverselor instrumente cu coarde ciupite care au influențat asupra formării chitarei, în sensul modern al cuvântului.

Lăuta

Dacă ne vom adresa la documente care s-au păstrat în arhive, colecții muzeistice, picturi renașcentiste, precum și la instrumente muzicale care au supraviețuit de-a lungul secolelor, vom ajunge la concluzia că cel mai răspândit și solicitat instrument cu coarde ciupite în perioada Renașterii era lăuta, adusă în Europa din țările din est la mijlocul secolului XIV. Astfel, autorul rus B. Voliman relatează: „Lăuta a căpătat o semnificație specială în viața muzicală a Europei, în general, și a Italiei, în special, în timpul Renașterii, devenind cel mai popular instrument” [1 p. 9], iar cercetătorul român C. Andrei scrie: „În epoca Renașterii și a Barocului nu a existat o preocupare prea mare pentru literatura chitaristică, în centrul atenției fiind lăuta sau alte instrumente cu coarde” [2 p. 22].

Sub aspect constructiv „lăuta era alcătuită dintr-un corp oval, convex în partea de jos și plat în partea de sus, un gât scurt, un cap îndoit în spate cu știfturi. Numărul de corzi a ajuns la douăzeci și patru, dar cel mai frecvent a fost folosită lăuta cu cinci corzi împerecheate și una singură. Acordajul

¹ E-mail: mihail.agafita@gmail.com

corzilor a fost foarte variat. Cântau la ea, ciupind corzile cu degetele și mult mai rar cu un plectru – o mică placă ascutită făcută dintr-o coajă de broască țestoasă” [1 p. 9].

Lăuta își are originile în țările asiatice și în Grecia: unele imagini iconografice ale acestui instrument au fost descoperite în India, iar patria instrumentului este considerată Persia antică. J.R. Alves relatează că „perșii ar fi fost oamenii care au răspândit lăuta între arabi la începutul secolului al VII-lea. În cultura musulmană lăuta a atins cea mai mare proeminență printre instrumente” [3 p. 40]. Introducerea lăutei în țările europene a avut loc odată cu invazia maurilor nord-africani islamici în Peninsula Iberică. „Dominația politică a maurilor asupra creștinilor a dus la răspândirea culturii cuceritorilor asupra poporului cucerit. Era firesc ca instrumentul lor favorit să obțină un statut ridicat în noua țară” [3 p. 40]. Lăuta își păstrează rolul important în muzica europeană până în sec. XVIII, modificând, totodată, unele caracteristici morfologice. Sub aspect constructiv, începând cu epoca medievală, lăuta avea patru sau cinci coarde și se cânta cu un plectru. Mai mulți cercetători afirmă că practicile muzicale cu implicarea lăutei se bazau pe interpretarea *solo* sau acompaniamentul vocii. Pentru a demonstra cum arăta lăuta în epoca renescentistă ne vom adresa la capodopera pictorului italian Caravaggio, datată cu anul 1596, din colecția Muzeului Ermitaj din Sankt-Petersburg, Rusia. Titlul operei este *Interpret la lăută*. Unele detalii ale tabloului transmit o informație valoroasă privind practica muzicală din epoca renescentistă. Astfel, „compoziția muzicală pe care eroul o reproduce sunt cele patru madrigale ale lui Jacques Arcadelt din 1539. Gura deschisă a unui tânăr poate indica faptul că eroul cântă împreună cu muzica sa” [4].

Descrierea tabloului poate servi drept dovadă că la sfârșitul secolului XV – începutul sec. XVI are loc o schimbare semnificativă a tehnicii mâinii drepte și anume abandonarea utilizării plectrului în favoarea folosirii vârfulor degetelor pentru a ciupi coardele. Această schimbare a favorizat interpretarea texturii polifonice în creațiile pentru lăută. Anume scriitura polifonică a determinat și creșterea numărului de coarde: astfel, lăuta barocă avea 14 corzi: uneori, numărul acestora ajungea la 19, iar în perioada barocului – 26 sau 35 [3 p. 41]. Lăutarii au contribuit la dezvoltarea tehnicii interpretative, la aplicarea facturii complexe și a procedeelelor dezvoltate, la formarea unui repertoriu vast și variat, reflectând foarte amănunțit toate inovațiile stilistice ale timpului. După cum afirmă B. Voliman, lăutarii renescentiști „au adus interpretarea la instrument la o perfecțiune semnificativă. Au creat o literatură muzicală extinsă, dintre care multe creații sunt interpretate de către chitariștii moderni fără modificări speciale” [1 p. 9].

Un exemplu elocvent în acest sens constituie creația lui Francesco Canova da Milano (1497-1543), un faimos lăutar italian din epoca renescentistă, unul dintre cei mai mari compozitori europeni din secolul XVI. F. da Milano a câștigat respectul în rândul publicului ca interpret virtuos și compozitor a cărui lucrări au fost interpretate în toată Europa. Contemporanii l-au numit „divinul Francesco”. În 1536-1548 la Veneția au fost publicate șapte colecții de tabulaturi pentru lăută compuse de F. da Milano. 124 dintre operele sale muzicale au supraviețuit până în prezent: 41 de fantezii, 60 de ricercari, o tocată, transcrieri ale cântecelor de lăută sub formă de tabulaturi etc. Francesco Canova da Milano este considerat unul dintre cei mai buni compozitori de muzică de lăută și, fără îndoială, cel mai mare virtuos al lăutei din toate timpurile. Lucrările sale sunt adesea interpretate în zilele noastre [4].

Sub aspect genuistic creația compozitorului cuprinde diferite genuri ale muzicii de orientare academică: fantezii, ricercari, duete, iar limbajul muzical asimilează toate inovațiile stilistice ale timpului său. După cum afirmă sursa britanică, „creațiile sale care au supraviețuit sunt destul de serioase, fără muzică de dans cu mai multe ricercari și fantezii decât la orice alt lăutar” [5]. De exemplu, *Fantasia (Ricercar) nr. 38* de F. da Milano pentru lăută este scrisă între anii 1530-1545 pe baza unei tehnici contrapunctice dezvoltate. După cum afirmă D. Bogdanovici, forma piesei „se construiește printr-o serie de expuneri de motive folosite ca niște unități independente, creând astfel un flux ritmic fluid bogat în ritmuri încrucișate și relativitate ritmică” [6 p. 40]. Autorul citat afirmă că muzica compozitorului trăiește „între două lumi: una, modală, improvizatorică și flexibilă, din punct de vedere ritmic și mo-

tiv; cealaltă, verticală și formală, logică, coerentă, prefigurând în mod clar ceea ce urma să devină o piatră de temelie a esteticii baroce; sistemul armonic major-minor” [6 p. 45]. Așadar, un studiu succint al acestei creații ne permite să tragem concluzia că repertoriul pentru lăută din perioada vizată reprezintă o parte integrantă a muzicii europene culte.

Vihuela

În secolele XVI-XVII pe teritoriul peninsulei Iberice și al statelor italiene o mare popularitate o capătă vihuela. Sub aspect constructiv vihuela avea mai multe similitudini cu chitara modernă: un corp oval cu creștături pe laturi, gât lung, grif, cap, șase corzi; numai partea inferioară a vihuelei era convexă, ca la lăută. Vihuela era considerată un instrument al elitei spaniole și răsuna în curțile regilor și aristocraților. Pe parcursul sec. XVI au fost editate 7 colecții pentru vihuelă, printre care: *Libro de Musica de Vihuela de Mano, intitulado el maestro* de Luis de Milán, Valencia, 1535; *Tres Libros de Musica en Cifras para Vihuela* de Alonso de Mudarra, Sevilla, 1546; *Libro de Musica para Vihuela, intitulado Orphenica lyra* – Miguel de Fuenllana, Sevilla, 1554 ș.a. [7]. Culegerile enumerate includeau fantezii, sonate, muzică corală în formulă de voce cu acompaniament, precum și transcrierile instrumentale de muzică vocală polifonică (sacră și laică). „Nivelul de complexitate, sofisticare și dificultate tehnică este comparabil cu cel al muzicii care apare în publicațiile pentru lăută din același timp. Principala diferență constă în faptul că repertoriul de vihuelă tinde să utilizeze fretele a noua și a zecea” [7]. Așadar, pe lângă creațiile pentru lăută pe parcursul sec. XVI-XVII s-a format un fond solid al pieselor muzicale pentru vihuelă creat de Luis de Milán, Miguel de Fuenllana și alți compozitori. Vihuelistul și compozitorul spaniol Luis de Milán (c. 1500 – c. 1561) a fost primul compozitor în istoria muzicii europene, care a publicat în 1536 la Valencia compozițiile pentru *vihuela de mano* cu titlul *El Maestro*. În cadrul acestei culegeri, „creațiile sale instrumentale (fantezii, tiento, pavane) și vocale (romane, villancicos, sonete scrise în limbile castiliană, portugheză, italiană) sunt organizate în două volume în conformitate cu principiul complexității crescânde, cu o utilizare tot mai mare a melismaticii și a polifoniei imitative” [8]. Partea introductivă a culegerii prezintă un manual cu informații privind construcția instrumentului, principiile de citire a tabulaturii [9]. Este important de adăugat că Luis de Milán a fost unul dintre primii compozitori în istoria muzicii europene care a început să scrie indicații de tempo în creațiile sale. Lucrările incluse în culegerea vizată sunt solicitate în zilele de azi în repertoriul chitaristic, fiind adaptate la specificul instrumentului, bineînțeles, cu folosirea notației moderne.

Miguel de Fuenllana (c.1500-1579) este un alt renumit vihuelist și compozitor spaniol din epoca Renașterii, autorul cărții *Libro de música para vihuela intitulado Orphenica Lyra*, editată în 1554 la Sevilla. *Orphénica Lyra* constituie 182 piese în șase volume plasate în conformitate cu creșterea numărului de voci (de la 2 sau 3 voci – în vol. I, până la 5 sau 6 – în vol. III). Sub aspect genuistic aici se regăsesc fantezii (5 la număr), motete și alte genuri. În plus, culegerea vizată conține fanteziile semnate de contemporanii lui M. de Fuenllana, precum și aranjamentele pieselor vocale semnate de compozitori din Spania, Italia, Franța și Flandra. În aranjamentele sale făcute pentru voce și vihuelă compozitorul îmbină melodiile cântecelor populare cu tehnica contrapunctică, folosește *cantus firmus* și alte procedee polifonice [10].

O altă culegere, *Tres libros de musica en cifras para vihuela*, a fost publicată în 1546 la Seville de Alonso Mudarra (c. 1508-1580), compozitor spaniol, interpret la vihuelă și chitară renașcentistă. Este important de subliniat că lucrarea lui conținea și primele piese pentru chitară cu patru coarde care au supraviețuit până în zilele noastre. Aceste piese sunt scrise cu ajutorul tabulaturii italiene [11]. În partea de sus a fiecărei pagini din culegerea vizată A. Mudarra indică acordajul pentru chitară renașcentistă, diferențiind două sisteme: *temple nuevos* (acordajul nou) care utilizează același set de intervale ca primele 4 coarde ale chitarei clasice moderne. *Temple viejos* (acordajul vechi), la rândul său, coincide cu acordajul modern, cu excepția celei de-a patra coardă acordată cu un ton mai jos (*do* în loc de *re*). Toate piesele pentru chitară compuse de A. Mudarra, cu excepția uneia, folosesc „noul acordaj” și,

prin urmare, pot fi cântate pe instrument de tip modern, fără a fi necesară o reglare specială, excepție făcând *Fantasia*, singura piesă care necesită „acordajul vechi” [11].

Primele construcții ale chitarei renașcentiste

În pofida răspândirii lăutei și a vihuelei în perioada renașcentistă, totodată, în sec. XVI se observă creșterea interesului muzicienilor și a publicului față de chitară. Astfel, în perioada vizată se răspândesc două tipuri de chitară – predecesoare ale chitarei moderne – chitara cu patru coarde și cea cu cinci coarde. Ambele construcții ale instrumentului au apărut în Spania și s-au răspândit ulterior pe teritoriul întregului continent european. Chitara cu patru coarde avea diferite denumiri în țările Europei: după cum afirmă C. Andrei: „În Spania, această chitară purta denumirea de *guitarra*; în Italia – *chitarra da sette corde* sau *chitarrino*; în Franța – *guitte* sau *guitterne*; în Anglia se numea *gyttern*, termen împrumutat din Franța” [2 p. 9]. Cercetătorii (printre care și J.R. Alves, citat anterior) presupun că dimensiunea instrumentului a trecut, probabil, prin diverse variații până la stabilirea modelului standard. Totodată, se consideră că chitara cu patru coarde era mai mică decât vihuela, posedând patru perechi de corzi duble și zece frete [3 p. 31]. S-au păstrat niște documente care dezvăluie interesul muzicienilor și cercetătorilor față de chitara cu patru coarde. Astfel, în anii 1549-1555 teoreticianul muzicii spaniole, călugărul franciscan Juan Bermudo a scris un tratat cu titlul *Libro llamado statement de instrumentos musicales* (o carte care îndeamnă la studiul instrumentelor muzicale), în care a dat indicații cum să se facă o chitară din vihuelă și invers: „Dacă vrei să transformi vihuela într-o chitară, scoate din ea prima și a șasea coardă” [1 p. 10]. Deși chitara cu patru coarde avea unele avantaje constructive și interpretative în comparație cu alte instrumente de coarde ciupite, perfecționarea constructivă a instrumentului continuă, iar la sfârșitul secolului XVI – începutul secolului XVII **chitara cu cinci coarde** („spaniolă”) înlocuiește atât vihuela cât și chitara cu patru coarde. Îmbunătățirea proprietăților acustice ale instrumentului, adăugarea celei de-a cincea coardă și setarea acordajului după cvarte i-au oferit chitarei cu cinci coarde multe avantaje față de vihuelă sau chitara cu patru coarde. Primul tratat de chitară spaniolă (chitara cu cinci coarde) a fost publicat în 1596 la Barcelona de Juan Carlos Amat (1572-1642), matematician și doctor în medicină proeminent. Tratatul cu titlul *Guitarra española y vandola en dos maneras de guitarra, castellana y cathalana de cinco ordenes, la qual enseña de templar y tañer rasgado* este un exemplu tipic al lucrărilor vremii despre chitară, în special, și instrumente de coarde ciupite, în general. Acesta ne oferă o viziune per ansamblu privind „muzica predominantă la acea vreme, căutarea unui număr adecvat de coarde, acordarea acestora și îmbunătățirea tehnicilor de interpretare” [1 p. 11], precum și multiple aspecte legate de tehnica de interpretare, notația muzicală, probleme ale teoriei muzicale etc. Tratatul lui J.C. Amat mărturisește că, spre sfârșitul sec. XVI, un nou instrument, numit chitara spaniolă (chitara cu 5 coarde ciupite), câștigă recunoașterea internațională, înlocuind, de fapt, lăuta și vihuela pe tot continentul european.

Concluzii

Chitarele renașcentiste sunt predecesoarele chitarei clasice moderne. Sub aspect funcțional acestea au fost folosite mai des ca instrumente de ritm în diferite tipuri de ansambluri și mai rar ca instrumente *solo*. Chitarele renașcentiste câștigă concurența cu alte instrumente cu coarde ciupite precum lăuta, vihuela etc., grație unei construcții mai avansate, unui acordaj mai reușit, unor posibilități tehnice și expresive noi care au influențat dezvoltarea repertoriului.

Referințe bibliografice

1. ВОЛЬМАН, Б. *Гитара*. Москва: Музыка, 1980.
2. ANDREI, C. *Chitara-tradiție și inovație*. Cluj: Media Musica 2006. ISBN 973-8431-63-8.
3. ALVES, J.R. *The History of the Guitar: Its Origins and Evolution*. Huntington: Marshall University, 2015.
4. ДаМилано, Франческо Канова [online]. In: *Нотный архив Бориса Тараканова*: [site]. [accesat 19.08.2021]. Disponibil: http://notes.tarakanov.net/katalog/kompozitori/f_-milano/#composers=4127?page=1&str=.

5. Francesco Canova da Milano: Lute Music [online]. In: *Free Online Library*: [site]. [accesat 11.09.2021]. Disponibil: <https://www.thefreelibrary.com/Francesco+Canova+da+Milano+%3A+Lute+Music-a017156856>.
6. BOGDANOVIC, D. *Counterpoint for Guitar: With Improvisation in the Renaissance Style and Study in Motivic Metamorphoses*. Ancona: Bèrben, 1996.
7. Vihuela [online]. In: *Lute Society of America*: [site]. [accesat 17.08.2021]. Disponibil: <https://lutesocietyofamerica.org/about/instruments/vihuela/>.
8. Милан Луис де. In: *Всемирная история* [online]: энциклопедия. [accesat 17.08.2021]. Disponibil: https://w.histrf.ru/articles/article/show/milan_luis_die.
9. Tabulatură. In: *DEX Online*. [accesat 27.07.2021]. Disponibil: <https://dexonline.ro/definitie/tabulatur%C4%83>.
10. Miguel de Fuenllana. In: *Wikipedia* [online]. [accesat 03.09.2021]. Disponibil: https://en.wikipedia.org/wiki/Miguel_de_Fuenllana.
11. Alonso Mudarra - TresLibros [online]. In: *Johan von Solothurn*: [site]. [accesat 12.10.2021]. Disponibil: <https://www.johannthebard.com/period-music/music-transcriptions-and-composers-2/mudarra-tres-libros-1546/>.

НЕКОТОРЫЕ ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ УЧАЩИХСЯ КАТЕГОРИИ «РАННЕЙ ВЗРОСЛОСТИ» В КОНТЕКСТЕ НАЧАЛЬНОГО ОБУЧЕНИЯ ФОРТЕПИАНО

UNELE CARACTERISTICI PSIHOLOGICE ALE STUDENȚILOR DIN CATEGORIA „MATURITATE TIMPURIE” ÎN CONTEXTUL ÎNVĂȚĂMÎNTULUI PIANISTIC PRIMAR

SOME PSYCHOLOGICAL FEATURES OF STUDENTS IN THE „EARLY ADULTHOOD” CATEGORY IN THE CONTEXT OF EARLY PIANO LEARNING

TAMARA MELNIC¹,

doctor în studiul artelor, conferențiar universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice
<https://orcid.org/0000-0002-7667-6491>

CZU [780.8:780.616.433]:372.8

DOI: <https://doi.org/10.55383/amtap.2022.1.04>

Практика отечественных музыкально-педагогических учебных заведений показывает, что сегодня среди студентов, обучающихся в классе общего фортепиано, есть немало, не имеющих никакой фортепианной подготовки. Лишенные преимуществ восприимчивого детского возраста, гибкости двигательного аппарата, они с трудом приобщаются к исполнительству на данном инструменте. Выработка практической методологии, основанной на достижениях современной теоретической мысли, позволит найти наиболее эффективные средства для обучения взрослых обучающихся, и, прежде всего, студентов, относящихся к категории «ранней взрослости».

Ключевые слова: фортепиано, «ранняя взрослость», психологические особенности, эмоциональное познание, интеллект, мотивация

Din practica instituțiilor muzicale și muzical-pedagogice autohtone putem observa că, la momentul actual, printre studenții care studiază la clasa de pian general sunt destul de mulți care nu au, de fapt, nici o pregătire pianistică. Fiind lipsiți de prioritățile instruirii la o anumită etapă a copilăriei, precum și de avantajele flexibilității aparatului motric, ei se adaptează cu greu la procesul de interpretare pianistică. Elaborarea unei metodologii practice bazată pe realizările actuale ale gândirii teoretice va permite identificarea celor mai efective metode de instruire a elevilor maturi și, în primul rând, a studenților care se includ în categoria „maturitate timpurie”.

Cuvinte-cheie: pian, „maturitate timpurie”, caracteristici psihologice, cunoaștere emoțională, intelect, motivație

¹ E-mail: cotovatamara@mail.ru

The practice of the native musical - pedagogical educational institutions shows that at the present time, among the students studying in the general piano class, in fact, there are many of them who do not have any piano playing background. Deprived of the advantages of a receptive childhood, flexibility of the motor-play apparatus, they find it difficult to get used to playing this instrument. The development of a practical methodology based on the achievements of modern theoretical thinking will make it possible to find the most effective methods for teaching adult learners, and, above all, the students that belong to the category of „early adulthood”.

Keywords: piano, „early adulthood”, psychological features, emotional cognition, mentality, motivation

Введение

Фортепиано, как ни один из существующих инструментов, обладает богатейшими воспроизводящими возможностями: на рояле можно исполнить музыку любых жанров и стилей, он «...своего рода микрокосм по отношению к обширным горизонтам современной музыкальной вселенной, способный на свой лад интерпретировать любое музыкальное явление» [1 с. 317]. Игра на фортепиано предоставляет неограниченные возможности для развития исполнительского воображения, так как богатство и разнообразие тембров на фортепиано неисчерпаемо. Все эти перечисленные качества делают данный инструмент пригодным не только для творческих целей, но и воспитания и обучения; «...фортепиано самый удобный и полный инструмент для изучения музыки...» [2 с. 9].

Не случайно курс фортепиано стал общим, объединив проблемы музыкального становления и формирования музыкантов всех специальностей. Известно, что профессиональное развитие исполнителя осуществляется при помощи различных видов музыкальной деятельности – изучения музыкально-теоретических и музыкально-исторических дисциплин, прослушивания музыки и др. Однако процессы развития учащегося музыканта протекают более эффективно, когда он оперирует материалом практически. Именно такую возможность предоставляет ему музыкальное исполнительство, в том числе, фортепианное, которое опирается на закономерность психологического порядка, в силу которой, «реальное, «предметное» действие... ведёт к значительной интенсификации процессов внутреннего развития» [3 с. 7].

Таким образом, подкрепление интеллектуальных операций деятельностью, связанной с практическим воспроизведением усваиваемого материала (в данном случае – изучение фортепиано непианистами), является наиболее плодотворным. Однако степень изученности вопросов теории и методики общего фортепиано остаётся недостаточной. В отличие от многих учебных курсов в специальных музыкальных учебных заведениях общее фортепиано – предмет, обязательный для всех музыкальных специальностей, не оснащен в достаточной степени научно-методической литературой. В сложившихся условиях представляется особенно важным, опираясь на существующие работы и собранный опыт, развить уже высказанные идеи и предложить новый подход для решения существовавших, а также возникших вопросов дисциплины.

Цель настоящей работы – заполнить «исследовательский вакуум» в методической оснащённости преподавания данного предмета, оптимизировать процесс обучения фортепиано студентов различных специальностей и подготовки.

Геронтологическая категория «ранней взрослости»

Границы периодов взрослости не имеют четко очерченных рамок, так как «субъективное самоощущение и объективные показатели расцвета сил человека определяются не столько хронологическим возрастом, сколько социоэкономическим статусом, спецификой профессиональной деятельности» [4]. В современной геронтологии используется периодизация Дж. Биррена – американского психолога, одного из исследователей процессов старения человека [5]. В предложенной им классификации возрастов категория «ранней взрослости» обозначена рамками от 17 до 25 лет.

Ранняя взрослость – это момент перехода человека от юношества к состоянию полноценного взрослого, к этапу, когда фактически все материальные психические структуры, необходимые для полноценного «включения» в активную действительность, уже сформированы. Теперь его основная задача – обрести социальные навыки, необходимые для поддержания гомеостаза следующего порядка (профессия, статус, семья). Именно на этот период (19-20 лет), по данным выдающегося российского психолога XX столетия, создателя теории антропологической психологии Б. Ананьева, приходится пик психофизиологических, психических и интеллектуальных функций, когда наблюдается самый высокий уровень психомоторных характеристик, внимания, памяти, мышления, динамичности возбудительного и тормозного процессов [6]. К 21 году происходит завершение формирования основных направлений развития высших эмоций: эстетических, этических, интеллектуальных.

Обозначенная исключительность ресурсов и резервов развития личности данной возрастной категории находит своё подтверждение на практике, а именно: профессиональное обучение игре на фортепиано в данном возрасте возможно. А знание психологических особенностей адресата обучения, умение использовать эти особенности во многом определяют характер, содержание, форму работы и служат её активизации.

Логический, интеллектуальный фактор

В каком бы возрасте и в каком бы качестве человек не соприкасался с искусством, специфику такого общения всегда составляет художественное образное начало. Эмоциональный фактор приобретает здесь особое значение, так как искусство систематизирует особую область психики человека – область чувств. Однако эмоции являются лишь начальной точкой в обобщении жизненных явлений. Только мышление упорядочивает эмоции, связывает их в стройную систему, придает им целеустремленность и целенаправленность.

Формирование музыканта невозможно вне союза эмоционального и мыслительного начал, их взаимодействие в определяющей степени способствует постижению идейно-образного содержания произведения. Следовательно, любой вид художественной деятельности, определяющий пути развития исполнителя, представляет собой сложное соединение эмоционального переживания, работы мышления и воображения: «...переживание музыки должно быть эмоциональным, но оно не должно быть только эмоциональным... Музыка есть эмоциональное познание» [7 с. 23]. Путь к такому познанию идёт через слуховую эмоциональную сферу к логическому обобщению. А «...интеллект сегодня всё чаще рассматривается в качестве потенциала, некоего личностного ресурса» [8с. 131].

Именно логика, как справедливо отмечают исследователи, становится той движущей силой, которая выводит музыку из сферы исключительно чувственно-звукового. В музыке все элементы, все её выразительные средства – мелодия, гармония, ритм, динамика и т.д. – пронизаны логикой. Логика «коренится в природе музыкального образа, которому не присуща наглядная материальная предметность, она помогает понять не выраженный ни словами, ни изображениями смысл музыки. Временная природа музыки, со своей стороны, тоже требует максимально ясной убеждающей логической организованности, которая предохранила бы музыкальное произведение от «растекания во времени», от аморфности» [9 с. 242]. Данный интеллектуальный, логический компонент связан в музыке с понятийной стороной мышления, с умением, оперируя музыкальным материалом, находить сходство и различия, анализировать и синтезировать, устанавливать взаимосвязи.

Соотношение видов мышления у взрослого человека в разные периоды жизни не остаются постоянными: экспериментально установлено, что «в период ранней взрослости доминирующим оказывается логический фактор» [10 с. 70]. У молодых людей интересующей нас возрастной категории, прежде всего, обращает на себя внимание активность теоретической мысли.

Гибкость мыслительных процессов обнаруживается у взрослых в быстроте ориентировки, в умении своевременно отказаться от старых недейственных способов работы, перейти к поиску новых решений. В основе этого умения лежит способность видеть явления в их взаимосвязи, выделить главное и второстепенное.

Ребёнок приходит в школу с относительно слабо развитой функцией интеллекта в сравнении с функциями восприятия и памяти. Для детей учиться – значит, прежде всего, осваивать и закреплять те знания, которые ему дает учитель; для этого они обладают свежестью и яркостью восприятия, отличной памятью. У семи-восьмилетнего ребёнка мало признаков умственной пытливости, он не проявляет интерес к выяснению смысла и причин правил, зато у него есть стремление и способность быстро схватывать необычное и новое.

Взрослый же человек умеет оперировать абстрактными понятиями, независимыми от впечатлений, доставляемыми органами чувств. В период ранней взрослости человека занимает уже не только внешняя сторона, но и самая суть явлений. Образование и умственное воспитание повышает подвижность мышления, взрослый быстро ориентируется, активно ищет новые решения.

Таким образом, можно выделить особую роль интеллекта в процессе обучения игре на фортепиано взрослых начинающих. Развитая сфера мышления позволяет логически обосновать эмоциональное восприятие музыки, на рациональной основе решать задачи в сфере музыкального анализа, двигательных моментов, организации занятий и т.п. Работая со взрослым, педагог получает возможность апеллировать к его сознанию, опираться на возможности его интеллекта, «использование анализа и обобщений выступает, в данном случае, как центральная педагогическая проблема, приобретающая методологическое значение» [10 с. 70].

Фактор мотивации, осознанного интереса

В 17-18 лет человеком обычно определяется выбор профессии, он стремится расширить и углубить свои знания. Мотивация и, в частности, её важнейшая, но не единственная сторона – интересы, «...выступают как фактор, определяющий направленность и активность мыслительной деятельности, памяти, внимания, а значит эффективности процесса усвоения изучаемого материала, ...положительная мотивация оказывает существенное воздействие на определение и развитие способностей» [11 с. 41]. Это в равной степени применимо к различным видам познавательной деятельности, в том числе, к обучению музыке, в частности, фортепиано. Более или менее успешное преодоление многочисленных трудностей, связанных с овладением инструментом, особенно на начальной стадии обучения, зависит от степени заинтересованности студента в занятиях. Однако и здесь отчётливо выступают специфические различия, обусловленные возрастными особенностями.

Действительно, у детей формирование интереса к трудоёмкому процессу обучения игре на фортепиано иногда представляет особую сложность, так как «далёкая» мотивация у них отсутствует, а «короткая» (например, подготовиться к уроку), не даёт широкой перспективы и потому менее действенна (термины Г. Овакимовой).

У взрослых начинающих сознательное отношение к учению опирается на силу и устойчивость сложившихся интересов. Взрослый преодолевает трудности и в той работе, которая сама по себе не вызывает непосредственного интереса, но её выполнение необходимо для достижения результата. Очень часто, например, взрослый ученик испытывает затруднения в ходе формирования игровых навыков и, стремясь преодолеть препятствия двигательного характера, он в данном случае будет изучать специальную методическую литературу, упражнения, гаммы, понимая, что игра на фортепиано невозможна без разрешения этих частных технических задач.

Работа над тем или иным произведением, стремление полнее и глубже постичь его замысел, у взрослого ученика сопровождается обращением к музыкальной литературе, к литературе о музыке, к произведениям других видов искусств, так как возникает необходимость понять эпоху, в которой жил и творил автор, уяснить его художественные воззрения. На почве осознанных интересов расширяется эрудиция, обогащается интеллект, развиваются фантазия и творческая инициатива. Это, в свою очередь, сказывается на художественной стороне исполнения, делает его более осмысленным, глубоким и ведёт к укреплению фортепианных интересов – «наслаждение и интерес, какие доставляет сам процесс работы, в этом должно состоять вознаграждение человека» [12 с. 188].

При правильной организации фортепианного обучения взрослых снимается внешняя стимуляция занятий. Работа начинает идти на основе внутренних стимулов, интереса к самому процессу обучения, что вытекает из специфики музыки как искусства и во многом связано с возрастными особенностями данной категории учащихся. А роль педагога заключается в том, чтобы согласовать, соотнести цели образования с внутренними запросами учащегося, развить, углубить его интересы, пробудить в нем новые познавательные потребности.

Фактор внимания

Говоря о необходимых условиях успешности процесса обучения музыке, прежде всего, следует назвать умение сосредоточенно работать, сконцентрировать своё внимание на одной задаче или идее. Структурировать сложный поток впечатлений, идущий извне, выделить в нем главное, помогает внимание.

Не являясь самостоятельным психическим актом, внимание существует в единстве с такими различными познавательными процессами, как восприятие, мышление, память, а именно: обеспечивает устойчивость восприятия, способствует лучшему запоминанию и четкости мышления. Психология характеризует внимание как явление со сложной функциональной структурой, образованной взаимосвязью ряда свойств: объёма, концентрации, переключения, избирательности. Б. Ананьев доказал, что соотношение всех этих свойств в разные периоды жизни не остаётся неизменным и установил, что в период ранней взрослости наблюдается высокое и равномерное развитие всех сторон внимания.

Педагог-практик, сопоставив взрослого и ребёнка, легко обнаружит огромную разницу между ними в области внимания. Ребёнок с трудом концентрирует внимание на той или иной задаче, легко отвлекается, особенно тогда, когда работа требует особого внимания и сил. Взрослый же стремится к расширению своих знаний и умений: отсюда устойчивый интерес к результатам работы. С возрастом, под влиянием воспитания развиваются такие качества внимания, как объём, переключаемость, распределяемость, сила и устойчивость. Поэтому устойчивость внимания у взрослого при больших затруднениях в процессе работы поддерживается осознанием цели, твёрдым намерением добиться определённых результатов.

Сложившийся ранее опыт взрослого начинающего подсказывает ему способы работы, обеспечивающие наиболее рациональное формирование навыков. Понимая, что результативность занятий во многом определяется качеством внимания, он, применяя методы сознательного упражнения, добивается цели с меньшей затратой времени и труда. Организованность умственной деятельности, умение систематически вести наблюдение способствуют высокой интенсивности внимания взрослого человека и именно развитые качества внимания взрослого человека становятся важными факторами обучения на фортепиано в сжатые сроки.

Таким образом, как отмечают многие современные психологи, в период ранней взрослости ресурсы и резервы развития личности человека являются исключительными. Ход разви-

тия в этом возрасте отмечен непрерывным нарастанием функциональной работоспособности и продуктивности и именно в студенческом возрасте «...обнаружены наибольшая пластичность и переключаемость в образовании сложных психомоторных и других навыков. Сравнительно с другими возрастными периодами в годы юности и молодости отмечается наивысшая скорость оперативной памяти и переключения внимания, а также решения вербально-логических задач» [13 с. 5].

Выводы

Проведённое исследование позволяет сделать следующие выводы:

1. По мере взросления, в психофизиологической организации обучаемого происходят объективные изменения: эмоционально-образное восприятие тяготеет к угасанию, формирование тончайшей системы сложных координированных движений сталкивается с большими трудностями, утрачивается гибкость и эластичность двигательного аппарата, появляется чувство неуверенности в своих силах, сомнение в успешности обучения.

2. Предполагаемая в традиционных методиках опора на психофизиологические факторы детского возраста не дает существенных результатов, становится тормозом на пути овладения инструментом.

3. Стремление педагога качественно поднять уровень инструментальной подготовки будущих музыкантов-профессионалов требует обратить особое внимание на некоторые психофизиологические особенности учащихся подросткового и раннего юношеского возраста, а именно:

- ассоциативно-логический характер мышления;
- осознанную личностную мотивацию;
- произвольность и устойчивость внимания.

Библиографические ссылки

1. ФЕЙНБЕРГ, С. *Пианизм как искусство*. Москва: Музыка, 1969.
2. ГУТОР, В. *Заметки о музыкальном образовании*: (рукопись). Крюляны, 1897. НАРМ. Ф. 2121. Оп. 1. Д. 6.
3. ЦЫПИН, Г. *Обучение игре на фортепиано*. Москва: Просвещение, 1984.
4. ПОРХАЧЁВА, Л., ДЖУС, К. Особенности развития личности в период ранней взрослости. В: *Современные проблемы психологии личности: теория и практика* [online]. [accesat 25 oct. 2021]. Disponibil: http://psyjournals.ru/bozhovich/issue/30161_full.shtml
5. BIRREN, J. *Handbook of the Psychology of Aging*. USA: Elsevier, 2006.
6. АНАНЬЕВ, Б. *Избранные психологические труды*. Москва: Просвещение, 1980.
7. ТЕПЛОВ, Б. *Психология музыкальных способностей*. Москва-Ленинград: АПН РСФСР, 1947.
8. САВАС, V. Noțiunea de competență în cursul universitar „didactica informaticii”. In: *Artă și educație artistică*. Bălți: US A. Russo, 2007, nr. 2 (5), pp. 125-135. ISSN 1857-0445.
9. МАЗЕЛЬ, Л., ЦУККЕРМАН, В. *Анализ музыкальных произведений*. Москва: Музыка, 1967.
10. ОВАКИМОВА, Г. К вопросу о некоторых особенностях музыкального развития взрослых начинающих. В: *Фортепианная подготовка учителя-музыканта (вопросы теории, методики и истории)*. Москва: МГПИ им. В. И. Ленина, 1975, с. 56–74.
11. ОВАКИМОВА, Г. О роли мотивации и внимания в процессе обучения игре на фортепиано взрослых начинающих. В: *Фортепианная подготовка учителя-музыканта (вопросы теории, методики и истории)*. Москва: МГПИ им. В. И. Ленина, 1975, с. 38-55.
12. ГОФМАН, Й. *Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре*. Москва: Госмузиздат, 1961.
13. АНАНЬЕВ, Б. *Некоторые проблемы психологии взрослых*. Москва: Знание, 1972.

SONATINA PENTRU FLAUT ȘI PIAN DE H. DUTILLEAUX: PARTICULARITĂȚILE GENULUI ȘI LIMBAJULUI MUZICAL

SONATINA FOR FLUTE AND PIANO BY H. DUTILLEAUX: PECULIARITIES OF GENRE AND MUSICAL LANGUAGE

ANGELA ROJNOVEANU¹,

doctor în studiul artelor, conferențiar universitar,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0002-9882-3915>

CZU [780.8:780.641.2.082.3]:781.61

DOI: <https://doi.org/10.55383/amtap.2022.1.05>

Henry Dutilleaux aparține pleiadei de muzicieni francezi ce și-au desfășurat activitatea în a doua jumătate a sec. XX și au consemnat o nouă etapă în evoluția componisticii franceze după C. Debussy, M. Ravel și membrii Grupului celor Șase. Prin lucrările sale muzicale maestrul a adus un suflu nou și inedit în evoluția tehnicii moderne, constituind avangarda universală a epocii. Una dintre lucrările timpurii ale lui Henry Dutilleux este Sonatina pentru flaut și pian, care denotă orientarea academică a compozitorului în abordarea genurilor și o viziune personală asupra genului și a formei de sonatină. În articolul de față Sonatina lui H. Dutilleaux este analizată sub aspectul evoluției genului și a formei. Cele trei părți se desfășoară attacca, cu o trecere lină, într-o evoluție permanentă și consecventă a discursului. Lucrarea nu este doar o compoziție reușită, realizată cu știință și inspirație, ea a devenit una dintre piesele de importanță în repertoriul universal cameral pentru flaut.

Cuvinte-cheie: Henry Dutilleaux, sonatină pentru flaut și pian, evoluția genului, instrumente aerofone, compozitor francez

Henry Dutilleaux belongs to the group of French musicians who worked in the second half of the 20th century and recorded a new stage in the evolution of French composition after C. Debussy, M. Ravel and the members of the Group of Six. Through his musical works, the maestro brought a new and original breath to the evolution of modern technique, constituting the universal avant-garde of the era. One of Henry Dutilleux's early works is the Sonatina for Flute and Piano, which denotes the composer's academic orientation in approaching genres and a personal view on the sonatina genre and form. In this article, H. Dutilleaux's Sonatina is analyzed from the point of view of the evolution of the genre and form. The three movements unfold attacca, with a smooth passage, in a permanent and consistent evolution of the discourse. The work is not only a successful composition, performed with knowledge and inspiration, it has become one of the important pieces in the universal flute chamber repertoire.

Keywords: Henry Dutilleaux, Sonatina for flute and piano, genre evolution, wind instruments, French composer

Introducere

Henry Dutilleux (1916-2013) aparține pleiadei de muzicieni francezi ce și-au desfășurat activitatea în a doua jumătate a sec. XX și au consemnat o nouă etapă în evoluția componisticii franceze după C. Debussy, M. Ravel și membrii *Grupului celor Șase*. Prin lucrările sale muzicale maestrul a adus un suflu nou și inedit în evoluția tehnicii moderne, constituind avangarda universală a epocii.

Creația lui Henry Dutilleux a fost o perioadă îndelungată de timp umbrită de activitatea componistică și lucrările moderniste ale contemporanilor săi, precum O. Messiaen, P. Boulez, Ed. Varese și alții. Printre ei, Henry Dutilleux era considerat un „tradiționalist”, un compozitor cu o viziune individuală, dar mai puțin pasionat de experimentările extreme. Muzica concretă, electronică, serială, care au subjugat și fascinat tehnica și mentalitatea creativă a majorității compozitorilor francezi din perioada postbelică, a rămas pentru H. Dutilleux un domeniu colateral ideilor sale de creație. Totodată, maestrul a asimilat cele mai noi fenomene ale componisticii moderne, considerând că ele largesc spectrul sonor, îmbogățesc imaginația componistică, oferă noi posibilități de expresie și de relatare a aspectelor ideatice în abstractivitatea muzicală.

¹ E-mail: angela.rojnoveanu@amtap.md

Creația lui Henry Dutilleux a rămas în cadrul canoanelor istorice ale logicii muzicale, ale mijloacelor de expresie elaborate de secole de tradiția componistică europeană. Maestrul se „ferea” de aderența la anumite reguli, dogme în procesul de creație, considerând cel mai important lucru respectarea libertății creative, neaderarea la tehnicile structuralizate, schematizate. În concepția artistului muzica modernă se constituie nu doar din muzicieni radicaliști ce neagă și revoluționează logica componistică, dar și din autori care aleg voluntar sau intuitiv să continue căile trasate de generațiile anterioare de compozitori în cadrul principiilor și mijloacelor de expresie tradiționale. Astfel, Henry Dutilleux se situează pe linia „independentă”, alături de compozitorii ce nu au aderat la anumite grupări non-conformiste și se bazează pe „instinctul” de creație, pe inspirație, chemarea interioară, urmând, și nu anihilând, realizările generațiilor anterioare.

Fără îndoială, Henry Dutilleux este o figură complexă în panorama compozitorilor francezi din sec. XX, deoarece nu a fost străin experimentărilor cu tehnica acustică modernă. El a lucrat o perioadă îndelungată la Radio France – aproximativ 20 de ani – în secția de ilustrații muzicale și era la curent cu posibilitățile oferite de noua aparatură de sonorizare, înregistrare, prelucrare a sunetelor etc. Astfel, maestrul a cunoscut și a utilizat practicile muzicale ale timpului său, precum tehnica dodecafonică, serialismul etc.

Rămânerea lui în cadrul tradiționalismului, pe pozițiile de „independent” a fost conștientă, putem spune „ideologică”, fiind cimentată de numeroase căutări și cercetări în domeniul componisticii moderne. După cum se știe, H. Dutilleux a studiat intens creația lui Vincent d'Indy, I. Stravinsky, C. Debussy, M. Ravel ș.a.

Henry Dutilleux a abordat genurile tradiționale, precum simfonia, concertul, sonata, sonatina, cvartetul, în care linia melodică se distinge, preluând ca metodă evolutivă tehnicile polifonice renaștentiste. El a optat pentru necesitatea de a exprima ideile în muzică într-un mod clar, accesibil publicului. Una dintre primele lucrări instrumentale ale maestrului este Sonatina pentru flaut și pian. Scrisă în anul 1942 ca piesă obligatorie la examenul de admitere la Conservatorul din Paris, ea denotă orientarea academică a compozitorului în abordarea genurilor și o viziune personală și profund conștientizată a genului și a formei de sonatină.

Particularitățile genului și a formei de sonatină

Genul de sonatină este cunoscut încă din perioada barocului. Ocazional, denumirea de sonatină apare în creațiile lui J.S. Bach, G.F. Haendel, însă în tratări diferite. La Haendel găsim o piesă monopartită pentru clavecin intitulată *Sonatina*. La J.S. Bach acest termen este folosit pentru introducerile orchestrale la lucrările vocale de proporții, precum erau cantatele. Spre exemplu, în cantata *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit* partea introductivă *Adagio* este denumită *Sonatina*.

Din punct de vedere lingvistic, termenul de sonatină este tratat ca o sonată mică. Însă după cum se remarcă în literatura de specialitate [1], în istoria muzicii nu s-a stabilit un singur concept al genului de sonatină. De regulă, această denumire este aplicată unei piese în forma de sonată, de proporții mai mici și mai ușoară din punct de vedere instrumental și care avea utilitate didactică. Acest concept al genului de sonatină îl găsim în creația lui M. Clementi (celebrele 6 sonatine pentru pian op.36), L. Beethoven (două sonatine op.49), A. Diabelli (sonatina op.151), F. Kuhlau (sonatine op.20, 55) etc.

În sec. XIX au fost mai mulți compozitori care au scris sonatine pentru diferite formule instrumentale: A. Dvořák (Sonatina în Sol major pentru vioară și pian), compozitorul și pianistul francez Ch. Alkan (Sonatina pentru pian op.61), pianiștii și compozitorii germani S. Heller, F. Spindler și alții. Dacă în secolul romantismului genul de sonatină este abordat mai rar, în sec. XX el a provocat un interes mai pronunțat și mai complex. Autori celebri, de talie universală, aflați în avangarda procesului și progresului artei componistice, precum B. Bartók, D. Kabalevski, A. Hacıaturian, Z. Fibich, J. Sibelius, M. Ravel, Z. Kodaly, compozitorul englez M. Arnold au scris sonatine pentru diferite instrumente solo și duo.

Chiar dacă sonatina nu reprezintă unul dintre genurile de vârf, genurile „înalte” și prioritare ale culturii componistice, putem să distingem două tipologii în abordarea ei: sonatina ca formă și sonatina ca gen.

Sonatina ca formă este concepută ca o variantă compactă a formei de sonată, unde temele principale sunt redată mai concis, au dimensiuni mici, de regulă, reprezintă o perioadă, contrastul între temele principale este minimalizat, poate lipsi puntea sau tema concluzivă, deseori se desfășoară fără secțiunea de dezvoltare, are o secțiune de tratare scurtă cu funcția de legătură între expoziție și repri-ză. Sonatinele au mai puține părți decât sonatele (spre exemplu, două părți în Sonatina în Sol major op. 49 de L. Beethoven). Ele sunt de proporții mici și medii, iar forma de sonată în partea întâi este reprezentată prescurtat, asigurându-se prezența a două teme în tonalități cu corelația de tonică – dominantă, apoi reluarea lor în tonalitatea principală. Părțile ce urmează sunt scrise în formă de menuet sau romanță, temă cu variațiuni sau rondo clasic.

Sonatina ca gen nu este stabilizată decât la începutul sec. XIX în creația compozitorilor clasici pianiști, care scriau sonatine, concepându-le ca o variantă mai lejeră, mai puțin complexă, din punct de vedere a dimensiunilor, formei, a conținutului ideatic și a problematicii interpretative. Aceste sonatine erau predestinate utilizării în cadrul studiilor muzicale, ca o treaptă în însușirea unor compoziții de proporții mai mici, pregătitoare, pe undeva, pentru genul complex și elaborat de sonată.

În perioada postromantismului și a modernismului sonatina ca gen devine în unele cazuri reprezentativă pentru un concept diferit de sonata romantică, este concepută ca o variantă „neo” a sonatei timpurii clasice. În acest sens sonatina este utilizată în neoclasicismul muzical. Ca exemplu aducem celebra Sonatină pentru pian de Maurice Ravel. Despre această lucrare Alfred Cortot afirma că „ea ne duce spre tradițiile clavecinistilor vechi francezi... Ea se numește sonatină nu pentru că este o sonată ușoară (este suficient să o studiezi ca să îți dai seama despre contrariu), ci pentru că, din punct de vedere al construcției, este o sonată „comprimată”, redusă la elementele compoziționale esențiale ale formei și, prin urmare, prescurtată” [2 p. 195].

Particularitățile compoziției și limbajului muzical în Sonatina pentru flaut și pian de H. Dutilleux

Sonatina pentru flaut și pian de Henry Dutilleux demonstrează că autorul în acest opus timpuriu posedă deja maiestuos formele și genurile clasice. Lucrarea nu este doar o compoziție reușită, realizată cu știință și inspirație, ea a devenit una dintre piesele de importanță în repertoriul universal cameral pentru flaut. Compozitorul și criticul muzical francez Jean Roy a remarcat calitățile sonatinei scriind: „Această lucrare incisivă, de o rară eleganță, îl arată deja pe muzician în deplină posesie a tehnicii sale” [3 p. 25].

Sonatina pentru flaut și pian de Henry Dutilleux este concepută ca un ciclu din trei părți. Partea I (*Allegretto*) se desfășoară ca un discurs fluid, marcat de o cantabilitate lirică și o atmosferă pozitivă, senină, reflexivă. Este o muzică tonală, accentuată chiar din primele măsuri de trisonul tonicii re minor, urmat de un „joc” subtil al culorilor modale de major-minor, armonic-natural, frigid și lidic pe orizontală, subordonat unui flux linear, pe două voci strict paralele la distanța de două octave și încadrat în măsura de 7/8. Acestea sunt elementele expresive din tema principală expusă la pian și structurată pe fraze din două măsuri, arcuite pe un *legato* strict în ascendență și descendență.

Tema principală reprezintă o formă bipartită simplă de tipul AA1, fiecare dintre secțiuni fiind o perioadă din două propoziții cu lărgirea în propoziția a doua (4+5 masuri). Contrastul interior este realizat prin varierea timbrală. În secțiunea a doua melodia este intonată la flaut, însă treptat discursul evoluează cu o perpetuare, un mers mai dinamic, cromatizat, astfel pregătindu-se intrarea temei a doua. În această formă de sonată lipsește puntea, rolul de trecere spre următoarea secțiune a formei este preluat de ultima propoziție a temei principale.

Tema secundară este introdusă de pian (cifra 2), fiind expusă în tonalitatea paralelă – Fa major. Ea aduce un contrast prin aspectul jucăuș, capricios. Melodia în caracter de scherzo se desfășoară în

registrul acut, în tușeul de *staccato* și *non legato* la pian, se structurează pe o intonație de două măsuri repetată și pe succesiunea turației armonice ostinato.

Flautul începe propoziția a doua cu o linie melodică în registrul acut, axată pe cinci sunete pentacordice diatonice *do-re-mi-fa-sol*. Această formulă intonativă desfășurată după principiul variantelor îi dă o alură etno-folclorică.

Dezvoltarea compactă (cifra 3) este axată pe tema principală, prelucrată imitațional. Celula lucrativă reprezintă intonația de început a temei principale, care este trasată la pian în corelația de tonică – dominantă, apoi preluată la flaut și condusă prin mai multe tonalități în raport de cvintă. Am remarca utilizarea preponderentă a mijloacelor polifonice în procedeele de prelucrare – imitația, inversarea, secvențele. Discursul atinge punctul culminant printr-un *crescendo* rapid și o urcare activă în registrul acut la pian și flaut, dinamizarea ritmică.

Repriza (cifra 4) este prescurtată, reprezintă o perioadă monofrazică, în care este adusă doar tema principală. Un pasaj de virtuozitate la flaut în *staccato* – o urcare în gamă pe nuanța *decrescendo* spre *pianissimo* cu o suspendare pe sunetul *la* din octava a treia – încheie expoziția în tonalitatea re minor.

Urmează o secțiune quasi cadența în care se delimitează două fraze mari construite din „replicile sobre” ale pianului în registrul grav, axate pe succesiunea octavelor paralele și a acordurilor complexe alcătuite din trisonurimonoterțare, și frazele de virtuozitate ale flautului. La baza acestor fraze improvizatorice la fel sunt plasate structurile terțare, trisonurile și septacordurile. Din aceste structuri terțare se compune și următorul *Andante* (cifra 6), ce reprezintă partea lentă a ciclului monopartit. De fapt, în frazele improvizatorice ale flautului se cristalizează tematismul, „intonațiile-cheie” ale discursului din partea a doua.

Andante-ul este alcătuit din două secțiuni, are o formă bipartită simplă de tipul AB. În prima secțiune melodia începută la pian și preluată apoi de flaut se grefează pe înlănțuirea a două intonații de terță mare (*do diez – mi diez; si diez – sol diez*), expuse direct sau inversat. În prima secțiune A cele două fraze din punct de vedere al evoluției tonal-armonice și melodice se află într-o corelație de cvintă. Fraza întâia se desfășoară în tonalitatea *do diez minor*, și se distinge prin acompaniamentul pulsant pe ritm sincopat pe punctul de orgă *mi*. Fraza a doua se transpune în tonalitatea *fa diez minor*, în registrul acut, iar acompaniamentul desfășurat pe punctul de orgă *sol* evoluează figurativ.

Secțiunea a doua B (cifra 7), chiar dacă începe cu indicația autorului *molto cantabile* și în nuanța *pianissimo*, aduce o dinamizare a discursului. Țesutul muzical este mai dens, se desfășoară pe câteva linii-planuri: – melodia la flaut în registrul acut, axată pe repetarea intonației terțare preluate din secțiunea quasi cadența; – planul melodic la pian compus din repetarea variantelor intonației tricornicela – *sol bemol – fa* în formula ritmică sincopată; – acompaniamentul alcătuit din figurile în triolet din registrul mediu, figurațiile în duolete din registrul grav și punctul de orgă pe *mi bemol*. Evoluția discursului vine spre o animare treptată, printr-un *crescendo* general se ajunge la următorul fragment ce reprezintă o quasi cadență la pian (cifra 8) – o urcare în trepte din registrul grav în registrul acut cu evidențierea intonațiilor de semiton cu accentuarea primului sunet. Acest pasaj lung de virtuozitate face legătura dintre partea de mijloc și Finalul sonatinei.

Ultima parte (cifra 9) are indicația *gaiment* (din franceză – jucăuș, vesel) și aduce tonalitatea Fa major, măsura de 2/4, un discurs evident ludic, scherzat. Este cea mai lungă parte a sonatinei, în care prevalează ritmul variat, atmosfera sărbătorească, jucăușă, pe alocuri dansantă. Distingem trei secțiuni ce alcătuiesc forma tripartită complexă cu repriză de tipul ABA1. În tematismul din prima secțiune se observă prevalarea intervalicii de cvartă și cvintă, melodia este relatată în formă de canon între pian și flaut. Secțiunea B (cifra 11 plus 4 măsuri) aduce un caracter săltăreț, dansant, asemănător cu o tarantelă prin ritmica punctată și triolete în șaisprezecimi. În pasajele de triolete se deslușește o asemănare cu muzica orientală din lucrările lui N. Rimski-Korsakov (din suita *Șeherezada* sau opera *Cucoșul de aur*). Această parte pune la încercare tehnica flautistului datorită pasajelor de virtuozitate lungi, precum și cântatului frulatto.

Revenirea temei întâi într-o variantă evolutivă – tonalitatea Fa diez major, nuanța de *pianissimo*, plierea unei melodii cantabile la flaut peste intonațiile de bază (cifra 12) – poate fi considerată ca o continuare a secțiunii de mijloc, ce conduce spre repriza propriu-zisă (cifra 13) cu reluarea tonalității Fa major și a tempoului inițial. Evoluția discursului se îndreaptă spre o dramatizare treptată și puternică, prin precipitarea discursului la flaut, împânzit de numeroase pasaje de virtuositate în game ascendente, triluri, accente și urcarea în registrul acut, conducând spre o culminație masivă în acorduri pe o formulă ritmică sincopată și accentuată în nuanțele de *forte-fortissimo* la pian (cifra 15). Urmează cadența la flaut solo cu numeroase pasaje de virtuositate alcătuite din diverse succesiuni sonore (arpegii lungi, arpegii scurte, secvențieri, gama cromatică în dublu *staccato* etc.).

În Codă se aud intonațiile din secțiunea a doua (B), pasaje în triolete, cu o creștere treptată a nuanțelor dinamice (de la *pianissimo* spre *fortissimo*), accelerarea tempoului. În ultimele măsuri este repetată intonația de început a părții finale. Această încheiere jovială, optimistă, majoră a sonatinei în tonalitatea Fa major denotă o aliniere la tradiția romantică și postromantică, unde finalul lucrărilor este marcat de un pozitivism și optimism accentuat.

Concluzii

Analiza Sonatinei pentru flaut și pian de Henry Dutilleux ne relevă anumite particularități ale conceptului asupra genului și forme de sonatină a autorului. Remarcăm că pentru H. Dutilleux sonatina este un gen diferit de sonată, care este văzută de el în tradiția romantică ca o lucrare de mari proporții conceptuale și compoziționale. Sonatina este un gen mai puțin riguros, mai flexibil, ce permite anumite abateri de la canoanele genului – precum introducerea momentelor improvizatorii, de fantezie între părțile întâia și a doua la flaut și apoi la pian, introducerea cadenței în finalul lucrării.

Menținându-se în cadrul limbajului tradițional postromantic, tonal, H. Dutilleux reușește să creze o lucrare în care este dezvoltată tradiția muzicală franceză trasată în prima jumătate de secol la C. Debussy, M. Ravel, compozitorii *Grupului celor Șase*. Sonatina reprezintă o lucrare elaborată în care cele trei părți ciclice sunt aduse într-un raport componistic tradițional: partea întâia în formă de sonată, partea a doua lirică *Andante*, partea a treia în caracter dinamic, jucăuș. În același timp, forma de sonată este tratată compact, lipsește contrastul puternic dintre temele principale, dezvoltarea este scurtă. Compozitorul utilizează pe larg procedeele preluate de la tehnica contrapunctului – imitații, canon, secvențe. Unitatea ciclului este realizată prin faptul că toate părțile se desfășoară *attacca*, cu o trecere lină, într-o evoluție permanentă și consecventă a discursului.

Pentru logica componistică utilizată de Henry Dutilleux este important linearismul conceptual, distingerea a câtorva linii spectrale create la flaut și pian. Acest linearism, venit din tehnica contrapunctului, stă la baza logicii armonice, conturează formațiunile verticale, reprezentând structuri terțare, mișcări în cvarte și cvinte paralele.

Concluzionând, putem afirma că lucrarea analizată reprezintă un exemplu de continuitate a tradiției componistice într-un context modernist și la un nivel tehnic și artistic de înaltă anvergură. În Sonatina pentru flaut, Henry Dutilleux se afirmă încă o dată ca un compozitor pentru care melodicitatea, ca reflectare a aspectului emoțional, a expresiei artistice, precum și afectivitatea muzicii reprezintă valorile primordiale incomensurabile și eterne ale artei sunetului.

Referințe bibliografice

1. BUGHICI, D. *Dicționar de forme și genuri muzicale*. București: Editura Muzicală, 1978.
2. КОПТО, А. *О фортепианном искусстве. статьи, материалы, документы*. Москва: Музыка, 1965.
3. THURLOW, J. *Henry Dutilleux, la musique des songs*. Paris: Millenaire III, 2006. ISBN 978-2911906138.

**РАПСОДИЯ ДЛЯ СКРИПКИ, ВИОЛОНЧЕЛИ И ФОРТЕПИАНО
КОМПОЗИТОРА ЛИВИУ ШТИРБУ В КОНТЕКСТЕ АССИМИЛЯЦИИ
СТИЛЕВЫХ И ЖАНРОВЫХ ОСОБЕННОСТЕЙ МАССОВОЙ
МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ**

**RAPSODIE PENTRU VIOARĂ, VIOLONCEL ȘI PIAN A COMPOZITORULUI
LIVIU ȘTIRBU ÎN CONTEXTUL ASIMILĂRII PARTICULARITĂȚILOR
STILISTICE ȘI DE GEN ALE CULTURII MUZICALE DE MASĂ**

**RHAPSODY FOR VIOLIN, CELLO AND PIANO BY COMPOSER LIVIU
ȘTIRBU IN THE CONTEXT OF ASSIMILATION OF STYLE AND GENRE
PECULIARITIES OF MASS MUSIC CULTURE**

ИРИНА ПЛЕШКАН¹,

докторант,

Академия музыки, театра и изобразительных искусств

<https://orcid.org/0000-0001-5255-7394>

ВИКТОРИЯ ТКАЧЕНКО²,

доктор искусствоведения, профессор,

Академия музыки, театра и изобразительных искусств

<https://orcid.org/0000-0002-7253-5501>

CZU 785.73.083.51:781.61

DOI: <https://doi.org/10.55383/amtap.2022.1.06>

Композиторское творчество Ливиу Штирбу – пример органичного взаимодействия идиом музыки профессиональной европейской традиции, национального фольклора и массовой музыкальной культуры. Цель авторов настоящей статьи состоит в выявлении уникальной концепции Рhapsодии для скрипки, виолончели и фортепиано, возникшей как результат взаимодействия академической традиции, с одной стороны, и рок-музыки и джаза, с другой. Влияние академической музыкальной культуры обнаруживается в использовании жанровых признаков скерцо, марша, концерта, в то время, как метроритмические особенности данного опуса близки феноменам массовой музыкальной культуры.

Ключевые слова: рhapsодия, фортепианное трио, Ливиу Штирбу, джаз, рок, импровизация, инструментальный концерт, массовая музыкальная культура

Creația componistică a lui Liviu Știrbu este un exemplu de interacțiune organică a ideodelor muzicii de tradiție profesională europeană, a folclorului național și culturii muzicale de masă. Autorii articolului și-au pus scopul de a scoate în evidență conceptul unic al Rhapsodiei pentru vioară, violoncel și pian, care a apărut în rezultatul interacțiunii muzicii de tradiție academică, pe de o parte, și a muzicii rock și jazz, pe de altă parte. Influența muzicii de tradiție academică se regăsește în utilizarea trăsăturilor genurilor de scherzo, marș și concert, iar aspectele metroritmice ale opusului dat sunt aproape fenomenele culturii muzicale de masă.

Cuvinte-cheie: rhapsodie, trio de pian, Liviu Știrbu, jazz, rock, improvizație, concert instrumental, cultură muzicală de masă

The composition creation of Liviu Știrbu is an example of organic interaction of the idioms of music of European professional tradition, national folklore as well as mass musical culture. The purpose of the authors of this article is to reveal the unique concept of Rhapsody for violin, cello and piano that emerged as a result of the interaction of music of academic tradition, on the one hand, and rock and jazz music, on the other. The influence of academic musical culture is found in using the genre features of scherzo, march and concerto, while the metro-rhythmic aspects of this opus are close to the phenomena of mass musical culture.

Keywords: rhapsody, piano trio, Liviu Știrbu, jazz, rock, improvisation, instrumental concerto, mass music culture

1 E-mail: irinapvmk@mail.ru

2 E-mail: amtap2003@yahoo.com

Введение

Ливиу Штирбу – известный молдавский композитор, автор сочинений разных жанров, стилевых направлений, принадлежащих различным музыкально-эстетическим сферам. Наибольший удельный вес в творчестве композитора отводится массовым музыкальным жанрам: это песни, инструментальные композиции, в которых значительная роль принадлежит сочинениям с участием соло-гитары (сам Штирбу – виртуозный исполнитель на этом инструменте).

Немаловажное место в списке сочинений композитора занимают театральные работы, среди которых – рок-опера *Miorița* (известная под названием – *Ispita*), с успехом поставленная в 1991 году, мюзикл *Soacra*, 1992, и др. Что касается академических жанров, пик их создания пришелся на конец 1980-х-начало 1990-х годов – годы учебы в Молдавской Государственной консерватории, в классе композиции проф. Б.С. Дубоссарского (1988-1992). Именно в этот период были написаны Соната, 1990, Токката для фортепиано, 1988, Струнный квартет, 1991, а также Концерт для фортепиано с оркестром, 1992, ставший дипломной работой молодого автора, и *Рапсодия для скрипки, виолончели и фортепиано* (точная дата неизвестна). Отметим попутно, что позднее Л. Штирбу окончил мастерат в Академии Музыки Бухареста, в классе композиции прославленного румынского композитора Шт. Никулеску (1992-1994).

Несмотря на очевидные удачи студенческих лет, академическое направление в творчестве композитора не получило дальнейшего развития. Тем не менее, в контексте нашего исследования большой интерес представляет *Рапсодия для скрипки, виолончели и фортепиано*. Это масштабное сочинение, сфокусировавшее наиболее репрезентативные черты композиторского стиля Л. Штирбу. Попытаемся проанализировать наиболее важные признаки музыкального языка, архитектоники, трактовки жанра в данном сочинении.

Как указывает в своей статье А. Варданян, *Рапсодия для скрипки, виолончели и фортепиано* была исполнена пианистом М. Шрамко, скрипачкой Э. Сурис и виолончелистом М. Смешным [1 с. 77].

Обращение Л. Штирбу в данном фортепианном трио к жанру рапсодии восходит к традициям молдавской музыки XX века, поскольку именно здесь рапсодия как инструментальный жанр приобретает важную роль, подтверждением чему могут служить *Рапсодия для скрипки, фортепиано и ударных* патриарха отечественной музыки В. Загорского или *Рапсодия-концерт для фортепиано с оркестром* Г. Чобану.

Архитектоника опуса

Рапсодия для скрипки, виолончели и фортепиано Л. Штирбу представляет собой развернутое одночастное сочинение, основанное на контрастном сопоставлении образно-тематических блоков-картин. Композиционная структура опуса выглядит следующим образом: песенно-танцевальная тема – скерцо – марш – фугато 1 – каденция 1 – фугато 2 – каденция 2 – танцевальная тема. Налицо – индивидуализированная структура, основанная на пересечении нескольких принципов. Так, внешнее обрамление макроформы танцевальной темой, дополненное внутренним – фугато (при условии, что каденция 1 является центром формы) позволяет предположить наличие признаков концентрической формы, однако повторение каденции разрушает эту логику. С другой стороны, данную форму можно трактовать как сложную трехчастную с сокращенной репризой, в которой средним разделом выступает двукратное повторение блока «фугато-каденция», а последовательное претворение принципа монотематизма объединяет жанрово и фактурно разнородный материал, словно поворачивая исходный музыкальный образ разными гранями.

Однотипность тематического материала не только придает цельность интонационному дискурсу сочинения, но и позволяет переключить основное внимание композитора и слушателя на метроритмические аспекты опуса. Именно здесь происходят основные трансформации

музыкального материала, выявляются новые его качества, обнаруживаются жанровые влияния, восходящие к разным эстетико-стилевым феноменам массовой музыкальной культуры.

В контексте синтезирования жанровых истоков академического генезиса, Л. Штирбу насытил сочинение признаками разных жанров: это скерцо, марш, сольная фортепианная каденция, скорее свойственная концерту, нежели трио. Такая жанровая неоднородность и контрастность вполне атрибутивны для эстетики рапсодии, которая, как известно, представляет собой «вокальное или инструментальное произведение свободной формы, слагающееся как последование разнохарактерных, порой остроконтрастных эпизодов» [2].

Тематический материал сочинения

Отсутствие типизированных признаков, свобода и произвольность в построении формы, принципиальная открытость различным жанровым влияниям (в первую очередь, бытовым жанрам соответствующей эпохи (как это было в Венгерских рапсодиях и Испанской рапсодии Ф. Листа, либо хронологически более близкой Рапсодии в блюзовых тонах Дж. Гершвина), делает жанр рапсодии чрезвычайно благодатным по отношению к различным синтетическим концептам.

Обратимся к анализу тематического материала Рапсодии. Основными интонационными элементами сочинения являются восходящий ход на кварту и нисходящий на секунду, в котором задействованы V, I, VII ступени лада. Подобная обобщенность интонационного ядра позволяет композитору «вытягивать» из него все новые и новые тематические варианты. Таков простой и ясный песенно-танцевальный тематизм начальной темы.

В последующем изложении темы исходная интонационная формула видоизменена: если контуры восходящего квартового хода просматриваются в интонационном остоле мелодии, то нисходящая секунда заменяется восходящей малой секундой, а диатоничность гармонического оформления темы обогащается трезвучием второй низкой (неаполитанской) ступени (тт. 51-58). В скерцозной теме (ц. 3) исходная мотивная формула сдвигается с сильной доли на слабую, в зону затакта, обретая кинетическую энергию, подчеркнутую, в том числе, синкопированным аккомпанементом фортепиано и появлением ритмического рисунка, напоминающего тарантеллу. Сказанное ни в коей мере не противоречит тому факту, что стандартный размер для тарантеллы 3/8 или 6/8, поскольку размер 3/4 здесь завуалирован равным движением восьмых, а группировка 3+3 подчеркнута контрастом артикуляции (*legato* – *non legato*).

Следующий тематический блок (ц. 10) опирается на четырехдольность и написан под определенным влиянием джазовой и джаз-роковой стилистики. Здесь обнаруживаются и типичный свинговый *walkingbass*, опережающие синкопы на последней доле такта (т.н. *off beat*), внутритактовые синкопы, моделирующие специфическое джаз-роковое звучание.

Ритмический пласт, имитирующий звучание ритм-секции (фортепиано, виолончель в роли низкого баса – контрабаса или бас-гитара) дополняется мелодической линией в партии скрипки, основанной на приеме обыгрывания основных гармонических функций, типичных для джазовой импровизации (т. н. импровизация на *chorus*). Отметим наличие базовой интонационной формулы в партии скрипки (т. 144: звуки соль – до – си бемоль).

В интонационном решении следующего раздела обнаруживаются те же интонации (звуки ми – ля – соль – фа – ми – ре): в ансамблевой фактуре на первый план выходят партии скрипки и виолончели, а аккордовая фактура уступает место горизонтальному изложению, внедрению приемов полифонии, а именно, двухголосной канонической имитации, переходящей в контрастное двухголосие. Подобное соотношение партий воспринимается как своеобразный «поединок» скрипки и виолончели, элемент концертирования, соревнования, диалога участников. Тем самым в данном разделе обнаруживается влияние жанра инструментального концерта (ц. 19).

Своеобразным композиционным центром формы становится развернутая каденция фортепиано (ц. 23-24), которая может рассматриваться как результат влияния рапсодийности, с одной стороны, и концертности, с другой. Одновременно, не стоит сбрасывать со счетов и влияние практики джазового музицирования и джазовой импровизационности: поначалу (ц. 23) каденция представляет собой чередование бурных пассажей, «гроздьев» аккордовых последовательностей, за которыми не просматривается явного тематизма. Ясная тема выкристаллизовывается лишь в ц. 24. Подобный прием нередко можно обнаружить в импровизациях выдающихся джазовых пианистов середины прошлого века. В контурах темы завуалированы базовые интонации произведения (соль – до – си бемоль). Сходные приемы «распыления» и «собираения» тематизма характерны также для концертной каденции.

Таким образом, важнейшие выразительные и композиционные элементы сочинения возникают на пересечении приемов, пришедших как из академической, так и из рок-музыки и джаза. Впоследствии каденция превращается в полноценное высказывание всех участников трио на материале возникшей в партии солирующего фортепиано новой теме. Этот раздел воспринимается как лирический центр слитно-циклической композиции, обнаруживая определенные общие черты с музыкальным материалом каденции: в обоих случаях Л. Штирбу опирается на стихию виртуозности, подключая различные виды фортепианной техники, мелодику широкого дыхания, щедро поддержанную многозвучной аккордикой терцового строения, развитую динамическую шкалу и другие приемы, свидетельствующие о воссоздании романтических приемов выразительности. В качестве примера сошлемся на мини-каденцию из Концерта для фортепиано с оркестром (ц. 30 партитуры).

Начиная с ц. 29, контрастно вводится новый эпизод, основанный на полифонических приемах. В этом разделе – своего рода развитии фрагмента из ц. 19, создается эффект «рассредоточенного» фугато. Композитор выстраивает трехголосную ткань в соответствии с нормами имитационной полифонии с кварто-квинтовым соотношением вступлений темы (тт. 270-284). Разработка музыкального материала фугато движется в направлении синтеза горизонтального и вертикального принципов мышления, когда линейность основной темы дополняется аккордовой вертикалью восьмыми длительностями (см. ц. 40).

В следующем построении (ц. 50) звучит мощная лирическая тема, близкая теме фортепианной партии, но здесь к фортепиано подключаются скрипка и виолончель. Этот раздел можно трактовать как очередной этап «рассредоточенной каденции» (либо как каденцию № 2).

Определенную эволюцию претерпевает и метроритмическая сторона сочинения. Если предыдущее развитие музыкального материала было своеобразным диалогом двух- и трехдольности, то на заключительном этапе развития звуковой (и метроритмической) концепции сочинения появляется размер 5/4 (ц. 58). Этот фрагмент напоминает те явления джаза, артрока и джаз-рока, которые связаны с более сложным метроритмическим мышлением – от хрестоматийной композиции Пола Дезмонда *Take Five* до артроковых шедевров группы *Beatles* (клавишные *solo* в поздних концертах группы), *Queen*, *Emerson, Lake and Palmer*, *Procol Harum*, *Yes*, *Cream* (в качестве примера можно сослаться на песню *Money* группы *Pink Floyd*).

Как указывает А. Варданян, «Штирбу серьезно увлекался хард-роком, джаз-роком, различными смешанными жанрами эстрадной музыки (творчеством пианиста Чик Кориа, арт-рок-группы *Emerson, Lake and Palmer* и др.). По мнению самого композитора, «...эту музыку никак нельзя назвать легкой. Ее изучение и понимание требует знания многих вещей, в том числе гармонии, полифонии, музыкальной формы, хотя вроде бы здесь используются свободные приемы развития, но подчиняющиеся академическим канонам. Приемы развития, стилистика могут быть разными, но композиционное построение академического плана присутствует обязательно» [1 с. 77].

Одновременно в звуковую ткань данного раздела привносятся новые метрические аспек-

ты, выявляются иные грани моторности, не присутствовавшие ранее. В плане комбинирования разных ритмических моделей, сочетание ровных восьмых и фигуры, состоящей из восьмых и двух шестнадцатых в разных комбинациях отсылает нас к разделу в размере 3/4 (ц. 3).

Взаимодействие принципов концертности и рапсодийности

Подчеркнем черты сходства Рапсодии Л. Штирбу и его Концерта для фортепиано с оркестром. В обоих случаях композитор обращается к одночастной слитно-циклической композиции. В плане архитектоники в обоих сочинениях форма трактуется чрезвычайно свободно на основе сопоставления контрастных образов – скерцозных, моторных, лирических: «В результате калейдоскопичная последовательность разножанровых эпизодов превращается в монолитную конструкцию, скрепленную принципом монотематизма» [1 с. 78].

Опора на характерные признаки жанра рапсодии также сближает оба опуса Л. Штирбу. Как утверждает А. Варданын, «Форма Концерта выявляет признаки жанра рапсодии, о чем говорит свободное чередование разнохарактерных тем и образов, отсутствие жесткой композиционной структуры, некоторая рыхлость структуры. В историко-стилевом аспекте концерт Л. Штирбу вызывает определенные аналогии с триадой концертов-рапсодий А. Хачатуряна, в которых композитор отказывается от циклической формы в пользу нециклической (одночастной) контрастно-составной» [1].

Опираясь на положения работы Г. Маргарян, можно сделать вывод и о том, что обращение к полифоническому развитию моторной темы также сближает Рапсодию Л. Штирбу с Концертами-рапсодиями для фортепиано с оркестром А. Хачатуряна, построенными как «...вступление, каденция солирующего инструмента, медленная тема и ее гомофонное развитие, быстрая тема и ее полифоническое развитие и кода, где обе темы объединены в один образ» [3 с. 96]. *Рапсодия для фортепиано, скрипки и виолончели* Ливии Штирбу является ярким образцом тенденции, проявившейся во второй половине XX века (а в музыке Молдовы лишь в 1980-1990 годы вследствие известного запаздывания некоторых процессов композиторской практики), связанной с преодолением стилистических и жанровых барьеров академического и массового музыкального искусства. По мнению российского музыковеда А. Цукера, именно в этот период «стремление композиторов восстановить обменные процессы, постичь, преодолевая предвзятость, жанровый фонд своего времени, художественно преломить его, ввести в свои произведения как важный элемент их содержания, стилистики, драматургии, стало проявляться все отчетливее» [4 с. 212].

Важно подчеркнуть и присутствие в Рапсодии элементов концертности. Как утверждает А. Цукер, жанр концерта «более других предрасположен к контактам с массовой музыкой» [4 с. 225]. «Природные свойства этого жанра, заложенная в нем стихия артистизма, игровое начало, зрелищность инструментального состязания, высокая степень свободы, спонтанности, логика эксцессов, когда ограничения сведены к минимуму, когда во имя эффекта неожиданности возможен любой композиторский выбор (...) сделали совершенно естественным вхождение в него всевозможных видов массовой музыки, в том числе и самой новомодной» [4].

Далее музыковед справедливо отмечает, что наиболее привлекательными оказались те виды массовой музыкальной культуры, для которых «характерно повышенное внимание к исполнительской стороне, манере подачи, виртуозно-техническим приемам игры, тембровому составу. В этом плане вполне отвечающим требованиям концерта и концертности явился рок, в особенности же те его разновидности, где велик удельный вес инструментализма, делается акцент на темброво-индивидуализированных соло, где большая доля выразительности передается обширным инструментальным импровизациям (хард-рок, джаз-рок, фьюжн). Здесь открывались возможности более тесных сближений» [4 с. 226].

Сочинение Л. Штирбу – подтверждение тому, что и жанр фортепианного трио прекрасно приспособлен к выявлению концертного начала, к внедрению иностилистических, инновидовых вли-

яний такого рода, связанных с традициями джаза и рок-музыки. Две каденции фортепиано говорят о синтезе признаков концертности, с одной стороны, и рапсодийности, с другой.

Что касается самой импровизации, в современных сочинениях, основанных на синтезе массовой и академической музыкальных культур, она реализуется по-разному. Так, А. Цукер разграничивает академическую квазиимпровизацию, «когда каденциобразные выступления солирующих инструментов точно зафиксированы в нотном тексте» [4 с. 228] и «типичную для джазовой или джаз-роковой музыки свободную импровизацию на заданный гармонический квадрат» [4]. В своей Рапсодии Л. Штирбу обращается к первому типу импровизации. Тем не менее, в процессе слушания создается ощущение полной импровизационной свободы и спонтанности музицирования.

С точки зрения стилизового решения сочинения, в опусе Л. Штирбу нет конфронтации, коллажности, конфликтного сопоставления «разных музык», разных жанровых систем. По отношению к Рапсодии Л. Штирбу справедливо замечание, высказанное А. Цукером применительно к Концерту для двух фортепиано, струнных и ударных инструментов Р. Кангро. Как пишет исследователь, «у слушателя складывается ощущение, что массовый жанр (в данном случае рок) не внедряется, не привносится извне, а произрастает изнутри» [4 с. 229].

Трактовка исполнительского состава

В своей трактовке исполнительских ресурсов композитор не обращается к традиционному рок-инструментарии, хотя сам – гитарист-виртуоз. Специфическое роковое звучание обеспечивается, прежде всего, благодаря метроритмической концепции сочинения. Имитация ритм-секции, чередование трех- и четырехдольных метрических моделей (напомним, что четырехдольный метр с отбиванием каждой доли большим барабаном является одной из базовых приемов рока, т. н. *big beat*), дополненных смешанными метрами, повышенное внимание к ритмической выразительности связано с активным использованием приемов остинато (что можно обнаружить и в Концерте для фортепиано с оркестром Л. Штирбу). Метроритмическое разнообразие обеспечивается и за счет активного использования особых видов ритмического деления, триольности, сочетания триолей с четным делением доли, объединения разных видов пульсации, т. е. полиритмии.

Рапсодия для фортепиано, скрипки и виолончели Л. Штирбу отражает одну из ведущих тенденций в трактовке ритмического начала, свойственной сочинениям, основанным на синтезе академической и массовой музыкальных культур (в виде рок-музыки). Речь идет о тех случаях, когда «рок принимает на себя важнейшую функцию обобщения многообразных форм моторики» [4 с. 231]. Среди самых востребованных приемов – «мобильная работа с краткими, сжатыми мотивами-тезисами, их вариантное обновление, тембровое перекрашивание, ритмические преобразования, мелодико-интонационное варьирование, доведение до кульминационных точек с последующими внезапными динамическими спадами» [4 с. 231].

Подобные приемы стали типизированными способами работы с рок-идиоматикой в рамках крупных инструментальных композиторских концепций второй половины XX века. Этот подход, несомненно, сближает сочинение молдавского композитора с такими опусами, как Концерт для двух фортепиано, струнных и ударных инструментов Р. Кангро, Четвертая симфония И. Калныньша и др.

Выводы

Творчество Ливиу Штирбу – удачный пример органичного взаимодействия таких пластов музыкальной культуры, как национальный фольклор, музыка профессиональной европейской традиции, массовая музыкальная культура. Восприятие звуковой картины мира как единой музыкальной ноосферы сближает композиторское видение с качествами, отмеченными в

сочинениях молдавского композитора Игоря Якимчука, а именно с «исторической симультанностью и диалогизмом» [5] композиторских концепций.

Справедливости ради следует отметить, что подобная тенденция в молдавской музыке была намечена еще в советское время в творчестве композитора Владимира Биткина; в 1980-е-1990-е она получила развитие в музыке Л. Штирбу, а десятилетием позднее – И. Якимчука. Таким образом, освоение стилевых, жанровых и видовых элементов разного генезиса, восходящих как к академической музыкальной культуре, так и массовой музыке, приобретает вид устойчивой и жизнеспособной тенденции современного композиторского творчества в Республике Молдова.

Библиографические ссылки

1. ВАРДАНЫН, А. Специфика воплощения композиторского замысла в концерте для фортепиано с оркестром Л. Штирбу. В: *Anuar Științific: muzică, teatru, arte plastice*. Chișinău: Valinex SRL, 2013, nr. 3 (20), p. 77-84. ISSN 1857-2251.
2. Рапсодия. В: *Музыкальная энциклопедия в 6 тт.*, 1973-1982 [online]. [citat. 12.08.2016]. Disponibil: <http://www.music-dic.ru/html-music-enc/r/6387.html>.
3. МАРГАРЯН, Г. Арам Хачатурян. Концерт-рапсодия для фортепиано с оркестром. [online]. [citat. 21.07. 2016]. Disponibil: http://rau.am/downloads/Vestnik/1_08/margaryan.pdf.
4. ЦУКЕР, А. *Отечественная массовая музыка: 1960-1990 гг.* СПб.: Лань, Планета музыки, 2016. 256 с. ISBN 978-5-8114-2278-4. ISBN 978-5-91938-315-4.
5. ТКАЧЕНКО, В. О некоторых парадоксах композиторского творчества Игоря Якимчука. В: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. Chișinău: Valinex SRL, 2012, №4 (17), p. 242-247. ISSN 1857-2251.

PRINCIPIUL HOLISMULUI ȘI METODA DE TRADUCȚIE ÎN ÎNȚELEGEREA DRAMATURGIEI MUZICALE ȘI COREGRAFICE

THE PRINCIPLE OF HOLISM AND THE METHOD OF TRANSDUCTION IN THE COMPREHENSION OF MUSICAL AND CHOREOGRAPHIC DRAMATURGY

ELENA SAMBRIȘ¹,

doctor în studiul artelor, conferențiar universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice
<https://orcid.org/0000-0002-5583-5764>

CZU 782.9:792.8.027

DOI: <https://doi.org/10.55383/amtap.2022.1.07>

Dramaturgia muzicală și coregrafică reprezintă un sistem complex organizat, studiarea căruia ar trebui să se bazeze pe principiul holismului. În efortul de a dezvolta metode adecvate pentru o înțelegere artistică cuprinzătoare și analitică a fenomenului artei, în cadrul orelor practice la disciplina „Dramaturgie muzicală și coregrafică” ne-am bazat pe o astfel de metodă de lucru cum ar fi eseu analitic sub formă de tabele comparative, în care, alături de metoda deducției și inducției, a fost utilizată pe scară largă și metoda traducției. Acest lucru contribuie la dezvoltarea abilităților analitice, la formarea unei viziuni critice, a unei capacități de a observa detaliile și, conectându-le reciproc, a înțelege ideea generală și dramaturgia.

Cuvinte-cheie: dramaturgia muzicală și coregrafică, principiul holismului, metoda traducției, eseu analitic

Musical and choreographic dramaturgy is an organized complex system, in the study of which one should rely on the principle of holism. In an effort to develop adequate methods for a comprehensive artistic and analytical understanding of the phenomenon of art, in the practical classes in the discipline „Musical and Choreographic Dramaturgy” we rely on such a form of work as the analytical essay in the form of comparative tables, in which, along with the deductive and inductive method, is widely used transductive inference. This promotes the development of analytical skills, the formation of a critical vision, the ability to notice details and, connecting them to each other, comprehend the general idea and dramaturgy.

Keywords: musical and choreographic dramaturgy, principle of holism, method of transduction, analytical essay

¹ E-mail: sambrish@yandex.ru

Introducere

Dramaturgia muzicală și coregrafică este un obiect de studiu relativ nou și complex în zilele noastre, deoarece necesită o metodologie complexă specială, bazată pe intersecția a două domenii ale istoriei artei. Abordarea integrată este parte a fluxului general al științei moderne și îndeplinește tendința cercetării interdisciplinare care ia în calcul sistemele complexe într-o manieră complexă. Atitudinea științifică și filozofică față de luarea în considerare a fenomenelor în mod holistic, în unitatea tuturor elementelor, se numește holism.

Conform *Noii Enciclopedii Filosofice*, „holismul (din cuvântul grecesc ὅλος – întreg) – în sens larg, în filosofie și știință reprezintă o poziție asupra problemei raportului dintre părți și întreg, pornind din unicitatea calitativă a întregului în raport cu părțile sale. În ontologie, holismul se bazează pe principiul: întregul este întotdeauna ceva mai mult decât o simplă sumă a părților sale” [1]

În conformitate cu principiile holismului (stabilite de filosoful modern J. Smuts în *Holism și evoluție*, 1926), întregul are o prioritate indubitabilă asupra părților sale, nu se reduce la suma proprietăților elementelor și subsistemelor sale, ca și funcțiile pe care le îndeplinește. Integritatea este inherentă creativității sau, conform teoriei sistemelor – emergensitate (din cuvântul englez *emergence* – apariția); este acea nouă calitate care apare numai în sistem și lipsește în elementele sale.

Găsirea de noi proprietăți integratoare ale sistemului este sarcina principală a teoriei holismului. Acest lucru este extrem de important pentru dramaturgia muzicală și coregrafică, unde două texte diferite – muzical și coregrafic – intră într-o interacțiune complexă, oferind un nou rezultat artistic. La lecțiile cu masteranzii specializați în *Pedagogia dansului* și *Arta spectacolului coregrafic*, cursul *Dramaturgia muzicală și coregrafică*, este deosebit de important pentru noi să înțelegem ce reprezintă acest nou „increment” de sens. Pentru aceasta este necesar să alegem abordarea corectă.

Specificul dramaturgiei muzicale și coregrafice

Mai întâi, ar fi bine să amintim că prin dramaturgie înțelegem un anumit sistem figurativ-semantic care se formează în procesul de desfășurare a unei opere de artă în timp. Dramaturgia unei opere muzicale sau coregrafice, a unui film sau a unei piese de teatru are trăsături comune și tendințe similare de dezvoltare, dar și particularități tipice proprii, datorită materialului specific al acestei arte. În dramaturgia muzicală și coregrafică nu are loc niciodată o simplă însumare mecanică, rezultatul depășește întotdeauna suma (principiul sinergiei: 1+1 – mai mult de doi), prin urmare, metoda de a considera separat textul muzical și coregrafic este iremediabil depășită. Între timp, atât muzicologii cât și coregrafii tind spre o abordare similară a problemei.

De exemplu, S. Katonova în cartea *Muzica baletului sovietic* [2] analizează mai multe partituri de balet, fără nicio legătură cu o producție anume, ci doar textul creat de compozitor. Pentru autoare este importantă „sursa”, care va rămâne ca material primar, să zicem așa, „desecole”, în pofida tuturor revizuirilor textului de către numeroși coregrafi, iar poziția unui muzicolog poate fi înțeleasă. Dar cum să folosim această analiză într-o lecție cu studenții coregrafi, dacă acest material nu sună și nu funcționează în dramaturgie? Ca urmare, analiza muzicologică distorsionează sensul a ceea ce vedem pe scenă.

Există o singură cale de ieșire din impas: profesorul trebuie să ofere o altă analiză a textului muzical asociat cu o anumită producție și să o ia în considerare împreună cu această coregrafie. De exemplu, baletul *Spartak* al lui A. Khachaturian are, conform opiniei S. Katonova, șaisprezece spectacole (până acum, desigur, sunt mult mai multe), printre care lucrările lui L. Yakobson (1956), I. Moiseev (1958) și Yu. Grigorovici (1969). Acesta din urmă a devenit o capodopera recunoscută și un semn distinctiv al Teatrului Bolșoi în spectacolele de turneu. Examinând această performanță la lecțiile practice cu studenții, găsim multe neconcordanțe la clavier. Cele două modele și cele două dramaturgii diferite sunt separate de o mare distanță.

Să enumerăm modificările făcute de Yu. Grigorovici. În producția sa nu există scene în Colosseum, în cazarma gladiatorilor (tablourile 3, 4), în tabăra lui Spartak și în cortul lui Crassus (tablourile 7, 8), pe malul mării (tabloul 9); unul dintre personajele principale, Harmodius, a fost mărginit, respectiv, a fost eliminat motivul trădării. În schimb, rolul seducătoarei Egina este în creștere, sunt omise personajele minore – proprietarul școlii de gladiatori, bătrâna slujitoare de Egina, negustorii, pirații. Datorită acestor modificări, personajele centrale sunt desenate mai proeminent, conflictul capătă o expresivitate concisă și încăpătoare.

Grigorovici a concentrat acțiunea în jurul centrului dramatic principal și i-a adus în prim-plan pe Spartacus și Crassus, folosind straturi de muzică simfonică destinate pantomimei și, invers, a redus divertismentele, lăsând doar dansurile necesare susținerii acțiunii scenice. Tabloul *Circul* a dispărut, iar singura bătălie de gladiatori în care Spartacus ucide fără să vrea un prieten a devenit episodul central al tabloului *Sărbătoarea la Crassus*, din care au fost eliminate dansurile distractive. Tabloul *Piața de sclavi* a devenit compact și a primit o atenție eficientă. Panorama gladiatorilor răstigniți a fost exclusă, iar punctul culminant al muzicii tragice a acestui tablou a fost folosit pentru apariția bruscă a romanilor într-o scenă de desfrânare din tabăra răsculaților. În general, coregraful a mutat accentul de la numerele de divertisment la linia dramaturgică principală, sporind luminozitatea și eficacitatea acesteia.

Evident, este imposibil să analizăm dramaturgia muzicală și coregrafică după clavirul autorului și, în același timp, să urmărim această producție pe scenă, din cauza discrepanțelor uriașe. Iar o asemenea interferență în textul muzical din partea coregrafului nu surprinde pe nimeni, pentru că el este însărcinat să construiască o corespondență între textul muzical și cel coregrafic pe baza conceptului ideologic general. În cazul baletului *Spartacus*, remodelarea a început deja cu prima producție a lui L. Yakobson. Biografia compozitorului scriu că A. Khachaturian și L. Yakobson s-au întâlnit odată în stradă după spectacol, s-au certat și chiar s-au luat la pumni, fiind despărțiți de poliție.

Problema este serioasă, iar această căldură a pasiunii nu este doar un fapt curios. Evident, această problemă ar trebui să-i preocupe, în special, pe coregrafi. G. Bogdanov în cartea *Bazele dramaturgiei coregrafice* acordă atenție componentei muzicale la capitolul *Dramaturgia muzicală. Selectarea și analiza de coregraf a muzicii* [3]. El merge pe calea corectă: explică intonația în muzică, mijloacele de exprimare muzicală, dezvoltarea și schimbarea intonației, diviziunea formei, vorbește despre repetare, juxtapunere, conjugarea materialului muzical – totul se face similar ca muzicologii în cursul analizei de forme. Problemele organizării dramaturgiei de balet rămân însă neclare, nici măcar nu sunt puse în vizorul atenției și nu se spune nimic despre mecanismele de interacțiune dintre dramaturgia muzicală și cea coregrafică. Și dacă aceasta se referă la o lucrare specială scrisă recent, atunci în raport cu alte lucrări anterioare ale diferitor autori situația este și mai nesatisfăcătoare.

Pe parcursul a mai multor ani, spectacolul de balet a fost cercetat în baza componentelor sale separate: scenariul și dramaturgia, muzica cu conținutul său figurativ, sistemul de leitmotive, tematismul, trăsăturile coregrafiei, măiestria interpreților și decorarea. Pentru prima dată expertul în balet Yu. Slonimsky a început să sublinieze unitatea tuturor aspectelor spectacolului din anii '70 ai secolului trecut. El a susținut că în balet avem de-a face cu trei dramaturgi: scenarist, compozitor și coregraf [4 p.32]. În prezent, atitudinea față de dramaturgia de balet se schimbă treptat. Pe baza atitudinilor cercetătorului, adăugăm că, în plus, în spectacolele moderne, scenografia (decorurile, planurile, punerea în scene), costumele și lumina, multimedia (proiecția video, animația, grafica) influențează activ dezvoltarea sferei figurative și semantice.

În acest sens, la lecțiile practice ale disciplinei ne străduim să luăm în considerare toate componentele spectacolului, punând accent pe o înțelegere artistică și analitică holistică, complexă a fenomenului artei. Actualizând toate cunoștințele necesare studenților, combinăm cunoașterea senzorial-emoțională cu înțelegerea critică și ajungem la generalizări analitice¹.

1 Potrivit științei moderne, „cogniția senzorială și rațională nu sunt două etape sau niveluri ale activității cognitive, ci metode interpenetrante de procesare a informațiilor (...). Eficacitatea activității intelectuale în general depinde de capacitatea subiectului cunoscător de a folosi atât cunoașterea senzorială cât și cea rațională, de a găsi o modalitate de a le combina” [5].

Eseul analitic și metoda traducției

În procesul de stăpânire a *Dramaturgiei muzicale și coregrafice* este necesar să se țină seama nu numai de natura interdisciplinară a cursului, de volumul și complexitatea acestuia, care au fost deja menționate, ci și de noutatea sarcinilor practice pentru student, precum și nivelul necesar de generalizări teoretice care trebuie stăpânite în magistratură. Trecând treptat de la sarcini mici la cele desfășurate, considerăm etapa inițială cea mai responsabilă, dând cheia dezvoltării în continuare a abilităților practice în analiza dramaturgiei. La această etapă, una dintre cele mai eficiente forme de lucru este un eseu analitic sub formă de tabele comparative.

Amintim că există diferite tipuri de eseuri – descriptive, narative, reflexive, critice, analitice, multe dintre ele fiind utilizate pe scară largă în pedagogie. Eseurile diferă ca formă (note, recenzii, pagini dintr-un zilnic, miniaturi lirice, scrisori) și sunt diverse ca conținut (filosofic, istoric, jurnalistic etc.). Însă, eseului, ca gen artistic, îi sunt caracteristice două trăsături esențiale: 1) eseul exprimă întotdeauna poziția autorului, care nu coincide neapărat cu poziția general acceptată; 2) cu siguranță, eseul nu se pretinde a fi o interpretare completă, versatilă a subiectului.

Un eseu analitic include, de obicei, una sau trei teze, un număr de argumente ordonate (principale și suplimentare) și se termină cu o soluție sau concluzie integrată. În mod tradițional, se folosesc operații analitice de deducție și inducție, dar dorim să atragem atenția asupra unei aplicări mai active, alături de cele indicate, a metodei traducției, adică a comparației.

După cum știm, traducerea este o concluzie logică, în care premisele și concluziile sunt judecați de același grad de generalizare. Această mișcare a gândirii nu se produce de la particular la general sau de la general la particular, ci de la general la general, de la particular la particular, de la individual la individual. După cum spun cercetătorii, „utilizarea traducției necesită o atenție specială în cazul în care avem de-a face cu același obiect, dar numit diferit sau în momente diferite, în perioade diferite ale existenței sale luate în considerare” [5].

Există diferite tipuri de inferență traductivă și toate se bazează pe două tipuri de relații între obiecte: identitate și similitudine. Unul dintre cele mai comune tipuri de traducție este analogia, aceasta este concluzia „despre proprietățile unui obiect pe baza asemănării acestuia cu un alt obiect studiat anterior” [5]¹.

În eseu nostru analitic analogia devine acel „declanșator” care îi motivează pe studenți să gândească critic, să-și exprime punctul de vedere, să găsească argumentele potrivite și să facă în paralel concluzii despre două fenomene artistice. Discuția în comun a acestor eseuri oferă mai multe șanse de reflecție și activează munca studenților, scoate în evidență efectul lucrului în echipă în detrimentul inițierii individuale.

Etapele lucrării și forma de prezentare a materialului

Un eseu analitic ar trebui să reflecte specificul subiectului, care, repetăm, se află la intersecția muzicii și coregrafiei, dar nu se limitează la acestea, deoarece afectează teoria dramei și, mai mult, legile artei dramatice, inclusiv scenografie, decoruri, costume, iluminare. Evaluarea unei opere de artă în acest caz este complexă.

La prima etapă are loc o viziune în comun a materialelor video cu explicații preliminare ale profesorului, cu comentarii în timpul demonstrației și comunicare interactivă cu studenții. Dar nu ar trebui să discutăm fiecare detaliu, ci, după ce am conturat o linie generală, să lăsăm loc studenților să-și caute propriile argumente.

Forma tabelului permite să se respecte un singur plan, pentru fiecare fragment analizat existând un plan separat. Acesta prevede următoarele coloane: 1) plan compozițional: indicarea secțiunii; 2) caracteristicile muzicii: măsură, tempo, tip de expresivitate, mijloace instrumentale sau vocale, timbre; 3) caracteristicile coregrafiei: dans solo sau de ansamblu, tip de mișcare, virtuozitate, plasticitate, dans clasic sau modern – cu elemente acrobatice, erotice, naturalistice, cotidiene; 4) scenografie: decoruri, costume, lumină,

¹ Traducția este, de asemenea, utilizată pe scară largă pentru a construi ipoteze, în munca experimentală și ca metodă de argumentare [5].

pantomimă, alte elemente scenice; 5) caracter general: interacțiune sau contradicție a muzicii, coregrafiei și scenografiei, sens general emoțional și expresiv; 6) stadiul dramaturgiei: expoziție, intrigă, dezvoltare (faza I, II, III), contrast, retragere, punct culminant local sau general, deznodământ, prolog, epilog, introducere, interludiu sau este reprodusă dramaturgia paradoxală, non-clasică, alogică, asimetrică.

Studentii caracterizează fiecare secțiune în conformitate cu împărțirea formei muzicale. În final sunt formulate concluzii generale cu privire la muzică, coregrafie, scenografie și rezultatul artistic în general. Aici sunt binevenite diferite observații, comentarii, inclusiv o evaluare a punctelor pozitive și negative. De regulă, se întocmesc două tabele și se fac concluzii în comparație. O analiză a două producții diferite, create pe aceeași bază muzicală (și uneori cu procesare creativă a muzicii, care trebuie luată în considerare), va permite să facem generalizări finale mai profunde, să experimentăm și să „însușim” experiența artistică a celor mai bune exemple.

În contextul celor expuse mai sus, menționăm faptul că o parte din orientările metodologice ar avea nevoie de unele completări și modificări referitor la:

1. Folosirea mai activă a unor serii de termeni muzicologici, denumiri de măsură, dinamică, tempo (în italiană); distingerea între partitură și clavier, timbrele instrumentelor, indicarea leitmotivelor, tonalităților, secțiunilor de formă. Acest material trebuie pregătit, explicat și inclus în tabel de către profesor.
2. Studiul unui text coregrafic de către studenți în conformitate cu forma muzicală, aceștia ocupându-se și de scenografie – prim-planul și fundalul, de evidențierea soliștilor și corpurilor de balet, pantomima, desenul de dans, locația și mișcarea pe scenă, iluminarea, costumele, totul având un conținut expresiv și semantic, corespunzător (sau contrazicând într-o anumită măsură) textului muzical.
3. Determinarea de către studenți a etapelor dramaturgiei în funcție de conținutul figurativ și emoțional al fiecărei secțiuni și de legătura acestuia cu alte părți ale întregului.
4. Îmbinarea în mod necesar a stilului limbajului de prezentare cu cel științific și literar-artistic, reflectând unitatea cunoașterii senzoriale și raționale.

Deregulă, fragmentele mici vor fi selectate ca mostre pentru analiză nu din balet (întrucât multe dintre ele sunt prea bine cunoscute de studenți), ci, de exemplu, vor fi selectate scene coregrafice din opere sau lucrări simfonice independente, traduse în limbajul dansului. Acest lucru va permite să păstrăm noutatea percepției și să lărgim orizontul studenților.

Fiecare dintre subiectele aproximative ale eseului – 1) *Dansuri polovtziene* din opera *Prințul Igor* a lui A. Borodin, 2) *Dansul lui Salome* (*Dansul celor șapte voaluri*) din opera *Salomeea* lui R. Strauss, 3) *Adagietto* din Simfonia a V-a a lui G. Mahler, 4) *Bolero* de M. Ravel – s-a dovedit a fi proaspăt și incitant. Eseurile scrise au fost extrem de informative și utile în dezvoltarea abilităților analitice: prezența ochiului critic, formarea capacității de a observa detalii și a pune toate „puzzle-urile” împreună în scopul înțelegerii intenției regizorului și dezvăluirii dramaturgiei sale. Ultimul subiect, *Bolero*, nu a fost o noutate pentru studenți, întrucât este foarte popular în lumea dansului. Totuși, am ales producția din 2018 (Teatrul Mariinsky, coregrafie de Igor Kolb), unde a fost adaptat originalul muzicii lui M. Ravel: a fost aranjat pentru orchestră de coarde, cu adăugarea unei introduceri și codă, reducerea numărului de variații (11 în loc de 18) și – o surpriză completă – includerea în balet a standardului de jazz *Caravană* al lui D. Ellington la final. Acest fragment a fost atât de „integrat” în ritmul boleroului și s-a amestecat cu aroma generală condiționată orientală, încât a sunat foarte organic și și-a îndeplinit rolul de punct culminant al dramaturgiei. Autorul aranjamentului (deocamdată necunoscut nouă), precum și autorul coregrafiei au câștigat cea mai mare apreciere de la studenți. Înainte de aceasta, *Bolero-ul* a fost prezentat într-o producție de Maurice Bejart, montat la un moment dat pentru Maya Plisetskaya (în acest caz, a fost prezentată o versiune masculină a baletului).

Doar un moment aparte – de a construi creșterea prin adăugarea treptată a numărului de dansatori pe scenă – nu i-a impresionat pe studenți la fel de mult ca dramaturgia celei de-a doua producții, unde

au dansat numai doi soliști, dar au obținut o imagine mai strălucitoare, mai proaspătă, cu adevărat uluitoare – efectul artistic. Anume acest efect artistic a reprezentat acel „increment de sens” pe care am încercat să-l „prindem” și să-l explicăm prin dezvăluirea genezei sale la toate nivelurile sistemului artistic.

Concluzii

Aspectul unui eseu analitic sub formă de tabele comparative stabilește un plan-algoritm clar bazat pe metoda traducției. Oferind studenților pe fiecare „subiect” de eseu de la șase până la douăsprezece fragmente video, ne rezervăm dreptul de a alege oricare, după dorință. Acest lucru adaugă varietate lucrării, stabilește poziții și accente personale, așa cum se cere în eseu. Concluziile vizează găsirea unui efect artistic deosebit, exclusiv, inherent numai acestei lucrări (considerată din punctul de vedere al holismului). Drept urmare, învățăm să gândim, să căutăm, să vedem ceea ce a scăpat anterior atenției obișnuite, învățăm să punem întrebări, sperând să ne apropiem de răspunsurile dorite.

Referințe bibliografice

1. НИКИФОРОВ, А. Холизм. В: *Новая философская энциклопедия* [online]. [accesat 14 noiem. 2021]. Disponibil: https://gufo.me/dict/philosophy_encyclopedia/ХОЛИЗМ
2. КАТОНОВА, С. *Музыка советского балета*. Ленинград: Советский композитор, 1980.
3. БОГДАНОВ, Г. *Основы хореографической драматургии*. Санкт-Петербург: Лань, 2018. ISBN 978-5-91938-351-2.
4. СЛОНИМСКИЙ, Ю. О драматургии балета. В: *Музыка и хореография современного балета*. Ленинград: Музыка, 1974, с. 31–49.
5. Основные формы чувственного познания и рационального познания [online]. В: *Студопедия*. 25.05.2020 [accesat 14 noiem. 2021]. Disponibil: https://studopedia.ru/24_43524_osnovnie-formi-chuvstvennogo-poznaniya-i-ratsionalnogo-poznaniya.html

ЖИЗНЕОПИСАНИЕ М. ЧЕБОТАРИ В МОНОГРАФИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЯХ

BIOGRAFIA M. CEBOTARI REFLECTATĂ ÎN STUDIILE MONOGRAFICE

THE BIOGRAPHY OF M. CEBOTARI IN MONOGRAPHIC STUDIES

SERGHEI PILIPEȚCHI¹,

doctor în studiul artelor și culturologie,
specialist principal Creație,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice
<https://orcid.org/0000-0002-9845-7441>

CZU 782.1.071.2(478):001.891(048.8)

DOI: <https://doi.org/10.55383/amtap.2022.1.08>

В статье содержится информация о монографических исследованиях по биографии выдающейся певицы и киноактрисы первой половины XX в. Марии Чеботари. Жизнь и творчество примадонны интересовали ее современников и продолжают занимать авторов ныне живущих — представителей разных стран, специализаций. В данном контексте описаны и проанализированы наиболее важные их труды (книги, брошюры, статьи), представляющие научную ценность. Несмотря на то, что жизнеописание М. Чеботари представлено достаточно широко, оно может быть дополнено новыми работами, ввиду огромного художественного наследия артистки.

Ключевые слова: Мария Чеботари, певица, киноактриса, жизнеописание, монографические исследования

¹ E-mail: pilipetsky@mail.ru

Articolul conține informații despre studiile monografice care investighează viața și activitatea de creație a remarcabilei cântărețe și actrițe de film din prima jumătate a secolului XX – Maria Cebotari. Acest subiect a constituit un domeniu de cercetare atât pentru autorii de monografii contemporani primadonei cât și pentru cei din zilele noastre – reprezentanți ai diferitor țări și specializări. În acest context, în articol sunt descrise și analizate cele mai importante dintre aceste lucrări – cărți, broșuri, articole, care prezintă valoare științifică. Implicit faptului că viața și activitatea artistică a Mariei Cebotari este descrisă detaliat, mai rămâne loc pentru noi investigații datorită moștenirii culturale incomensurabile și enigmatice pe care a lăsat-o posterității celebra cântăreață.

Cuvinte-cheie: Maria Cebotari, cântăreață, actriță de film, biografie, cercetare monografică

The article contains information about the monographic studies, which investigate the biography of the outstanding singer and film actress of the first half of the 20th century - Maria Cebotari. This subject constituted a field of research both for the authors of monographs contemporary to the prima donna and those of our days - representatives of different countries and specializations. In this context, the most important of their works (books, brochures, articles), which have scientific value are described and analyzed. Although M. Cebotari's biography is widely presented, it can be supplemented with new investigations, thanks to the immense artistic heritage of the diva.

Keywords: Maria Cebotari, singer, film actress, biography, monographic research

Введение

Имеющиеся в настоящее время свидетельства жизненного и творческого пути Марии Чеботари (1910–1949) многочисленны и разнообразны. Это афиши и аудиозаписи ее выступлений (как студийные, так и с концертов и спектаклей), фото- и кинодокументы, письма, критические статьи в периодической печати, а также монографии и т.д. Несмотря на обилие и многоликость данных сведений, они разрозненны и не систематизированы, к тому же большая часть документов находится в частных архивах — у родственников, коллег, почитателей таланта М. Чеботари в Западной Европе и за ее пределами, другая часть, возможно, была утрачена во время Второй мировой войны. Наиболее значительными из материалов являются книги, брошюры и статьи монографического характера о жизни великой певицы. Ниже будут проанализированы наиболее значимые из них.

Западноевропейские труды послевоенного времени

Приношением памяти только что ушедшей из жизни М. Чеботари явилась статья ее аккомпаниатора и друга Э. Вербы, которая была написана в Вене в июне 1949 г. под латинским названием *Pro memoria Maria Cebotari* (Памяти Марии Чеботари). В ней приводятся краткие биографические данные о певице, содержится упоминание о ее профессиональных достоинствах и чертах характера, определяется значимость фигуры М. Чеботари для австрийского музыкального искусства. К сожалению, Э. Верба не приводит фактов собственного творческого общения с М. Чеботари, что могло бы представить несомненный интерес [1].

В 1950 г. в Зальцбурге появилась на немецком языке первая небольшая монография об артистке под названием *Maria Cebotari: das Leben einer Sängerin* (Мария Чеботари: жизнь певицы) (Рис. 1) [2]. Ее автор — австрийский критик, музыковед и друг семьи Диссль-Чеботари А. Минготти. Он раскрыл подробности личной и творческой судьбы певицы, познакомил читателя с собственным видением образов, воплощенных М. Чеботари на оперной сцене, отметил положительные стороны интерпретации таких партий как Сюзанна, Констанца, Виолетта, Мими, Мадам Баттерфляй, Кармен, Манон, Софи, Саломея и др. Подробно осветил А. Минготти гастрольную жизнь примадонны, затронул некоторые детали ее взаимоотношений с вид-

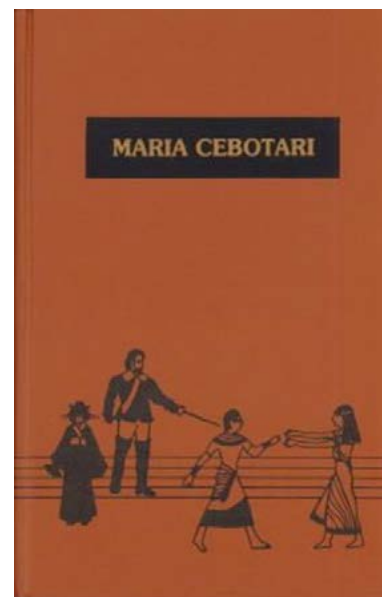


Рис. 1

нейшими музыкантами первой половины XX в, а также с политическими лидерами Германии и Италии. Обладая чутким и масштабным писательским мышлением, австрийский музыковед не только выявил черты личности певицы, но и деликатно представил ее в контексте сложных исторических реалий времени. Являясь скорым откликом современника на безвременный уход из жизни выдающейся артистки и первым объемным источником сведений о ней, данная книга похожа скорее на панегирик обожаемому близкому человеку, нежели на критический научный труд. Тем не менее, до недавнего времени, она оставалась единственной специальной публикацией о певице за пределами бывшего СССР; эта монография легла в основу нескольких последующих трудов русскоязычных авторов.

В Институте Р. Штрауса в Баварии автором этих строк была обнаружена статья под названием *Maria Cebotari eine Jahrhundertstimme* (Мария Чеботари — голос века), написанной Х. Фассбиндером по случаю шестидесятилетнего юбилея певицы. Она была напечатана в первой половине февраля 1970 года в различных региональных газетах, в том числе в *Napaier Anzeiger* [3]. Составитель выбрал столь громкое название, отталкиваясь от высказываний о певице Р. Штрауса и А. Тосканини, помещенных в самой публикации, которая, в свою очередь, кратко напоминает читателям об основных этапах творческого и жизненного пути яркой бессарабской артистки, сделавшей блистательную карьеру в немецкоязычных странах и получившей общеевропейское признание.

Работы советских исследователей

На исторической родине М. Чеботари после окончания Второй мировой войны ее имя по политическим причинам было вычеркнуто из культурного обихода. Впервые в Советском Союзе о М. Чеботари заговорил в 1969 г. московский музыковед, комментатор музыкальной редакции Всесоюзного радио В. Тимохин, знаток и почитатель великих голосов прошлого. В статье Мария Чеботари, опубликованной в журнале Музыкальная жизнь, он поместил информацию об этой знаменитой певице первой половины XX в. [4]. Так появилась первая русскоязычная публикация, рассказывающая о существовании в недалеком прошлом блестящей артистки молдавского происхождения.

В следующем 1970 г. певец и педагог, и. о. доцента Молдавского Государственного Института Искусств им. Музическу Н. Дидученко закончил рукопись монографии Мария Чеботарь, которая, по его словам, должна была восполнить отсутствие в СССР каких-либо материалов об известной европейской оперной и камерной певице [5]. В предисловии к работе он писал: «Автору хотелось отблагодарить своим скромным трудом великую артистку за то хорошее отношение к нему в 1938 году, когда он, будучи студентом консерватории, встретился с ней во время ее кратковременного приезда в Кишинев в гости к своим родителям» [с. 1]. В основу труда Н. Дидученко (он хранится в Национальном архиве Республики Молдова) легли: частичный перевод на русский язык книги А. Минготти, собственные воспоминания, переписка со старшей сестрой певицы Прасковией Цанович-Чеботарь, выписки из австрийских и румынских периодических изданий, материалы из Берлинской и Дрезденской опер. Таким образом, Н. Дидученко оказался первым в СССР, кто серьезно и масштабно принялся изучать наследие М. Чеботари. С большой долей уверенности можно предположить, что его рукопись стала одним из важных источников для дальнейшего освещения творчества певицы в работах, изданных в Молдове позднее. К сожалению, она осталась неопубликованной из-за смерти автора, а также из-за общего запрета советских властей на имя М. Чеботари в то время.

В общем контексте нельзя не упомянуть и о работах молдавского прозаика В. Малевой, которые, не являясь научными монографическими исследованиями. В 1975 г. она опубликовала очерк Три встречи с Марией Чеботари, ставший эскизом для романа Реквием по Марии,

напечатанном в Кишиневе в 1986 г. на русском языке [6]¹. Автор реконструировала жизненный путь и творчество известной артистки, опираясь на официальные документы, воспоминания современников, а также на собственную художественную интуицию и фантазию. В коротком эпиграфическом предисловии писательница дала читателям некоторые пояснения «...биографический ли роман им предлагается? Ответ на это: и да, и нет. Да — поскольку автор в известной степени попыталась проследить за всеми поворотами этой бурной, беспокойной судьбы. Нет — поскольку не все, о чем говорится в романе, происходило в жизни талантливой певицы» [6 с. 5]. В 1996 г. В. Малева посмертно была удостоена за данный труд высокой награды — Государственной премии Молдовы.

Очерк жизни и творчества М. Чеботари, принадлежащий перу сотрудника Государственного архива МССР Р. Арабаджиу, увидел свет в 1990 г. в кишиневском издательстве *Literatura artistică* на русском языке под поэтичным заглавием Неоконченная симфония (Рис. 2). Написанная доступным широкому читателю простым языком, данная книга вышедшая небольшим тиражом, имела огромный успех, поскольку базировалась на прочном фундаменте неопубликованных архивных материалов и увлекательно излагала факты творческой и личной жизни примадонны [7]. Несмотря на отсутствие у Р. Арабаджиу профессионального музыковедческого образования (что ощутимо в стилистике материала), ему удалось привлечь внимание массовой аудитории к фигуре М. Чеботари и, в частности, к кишиневскому периоду ее жизни. В книге Неоконченная симфония приводятся некоторые интервью, письма и другие эпистолярные документы, а также ценные приложения, подтверждающие факты биографического характера. Есть основания полагать, что основным источником информации для Неоконченной симфонии послужила работа Н. Дидученко из Национального архива, в котором Р. Арабаджиу по служебному положению имел доступ к, различного рода, старым документам.



Рис. 2

Монографические исследования современных авторов

Неутомимым собирателем материалов о М. Чеботари оказался доктор искусствоведения, профессор А. Дэнилэ, восторженный почитатель ее таланта. Будучи директором Национального театра оперы и балета им. М. Биешу в поздний советский период, а позднее — дипломатом, он проявил большой энтузиазм в поисках «следов» М. Чеботари за границей, в частности, в Австрии и Германии, где певица провела большую часть своей жизни. Ему удалось не только найти уникальные архивные документы, но и встретиться с людьми, хорошо знавшими певицу, взять у них интервью. Он также разыскал детей М. Чеботари Петера и Фрица Керзонов (которые, будучи усыновленными, сменили фамилии) и пригласил их в Кишинев, на родину матери. Эти исторические факты и документы изложены А. Дэнилэ в альбомном издании *Maria Cebotari în amintiri, cronici și imagini* (Мария Чеботари в воспоминаниях, хрониках и фотографиях), бога-



Рис. 3

¹ В 2004 г. там же роман был опубликован на государственном языке.

то иллюстрированном и увидевшем свет в 1999 г. [8]. В 2015 г. этот труд, несколько дополненный, вышел вторым изданием, уже на двух языках, русском и румынском (Рис. 3) [9].

А. Дэнилэ, в частности, пишет: «Где бы мне ни посчастливилось быть по долгу службы по следам этой большой певицы: в Румынии, Австрии, Германии, Швеции, Дании, — везде я уделял время на поиски. Сидел в библиотеках, в архивах театров, где она была солисткой, встречался со многими людьми, знавшими ее. С певцами, выступавшими с ней в одних спектаклях, дирижерами, с которыми она работала, с биографами, по крупицам, так же, как и я, собиравшими любые сведения о ней» [10]. Особую ценность представляют приложения, в которых помещен выверенный по датам список выступлений певицы в операх Дрездена, Берлина и Вены. Интересны также высказывания и воспоминания о М. Чеботари ее коллег: Э. Шварцкопф и Л. Панчева. Уникальны фотодокументы, представленные в книге.

Молдавский киновед Д. Олэреску брошюрой *Maria Cebotari între viață și film* (Мария Чеботари между жизнью и фильмом), изданной на румынском и немецком языках в 2010 г., закладывает фундамент в изучении большого наследия артистки в довоенном музыкальном кино [11]. В небольшом формате этого издания он эскизно обозначает тему столь значительного исследования, что дает основание А. Дэнилэ в предисловии высказать надежду, что названная книжка — набросок будущей объемной монографии, посвященной достижениям М. Чеботари в кино [11 с. 8]. В 2019 г. в авторитетном научном журнале *Akademios*, выпускаемом Академией наук Молдовы, Д. Олэреску напечатал статью *Soprana Maria Cebotari în lumina și umbra ecranului* (Сопрано Мария Чеботари в свете и тени экрана), которая построена на материале выше отмеченной брошюры, несколько отредактированном и дополненном [12].

К 110-летию певицы в конце 2020 г. автором данной статьи была выпущена монография *Искусство Марии Чеботари: путь к Рихарду Штраусу*, напечатанная в Москве под научной редакцией С. Циркуновой (Рис. 4) [13]. Эта работа, суммирующая предыдущие научные исследования, является первой книгой об артистке, появившейся в России — исторической родине М. Чеботари. Она посвящена жизнеописанию выдающейся оперной певицы и киноактрисы, деятельность которой протекала на фоне сложных исторических реалий Европы первой половины XX в. Показан процесс формирования художественного облика и исполнительского стиля артистки, на который во многом повлияли ее творческие и личные контакты с великим немецким композитором Рихардом Штраусом. Приведены результаты анализа сохранившихся аудиозаписей М. Чеботари. Стоит особо отметить, что в приложении автор поместил собственную статью о жизни и творчестве ее первого мужа, яркого русского драматического артиста и актера кино А. Вырубова. Книга адресована музыкантам различных профилей: вокалистам, инструменталистам, композиторам и музыковедам, любителям музыки, интересующимся вопросами истории и теории искусства, а также театроведом, киноведам и широкому кругу читателей.

На сегодняшний день новейшей работой по теме является монография немецкого ученого-историка и киноведа Р. Киллиус *Maria Cebotari: „Ich lebe, um zu singen“. Opernlegende und Filmstar* (Мария Чеботари: «Я живу, чтобы петь». Легенда оперы и кинозвезда), изданная в октябре 2021 г. в Берлине (Рис. 5) [14]. Это — первый в Германии труд о жизни и творчестве артистки, который, по словам ее младшего сына Ф. Керзона, будет в скором времени переведен на английский язык. Книга посвящена материи автора, которая была почитательницей таланта М. Чеботари и часто ездила на ее выступления. Можно с уверенностью сказать, что данная монография, написанная ясным и доступ-



Рис. 4

ным языком, содержит наиболее точную биографическую информацию, основанную на серьезных научных исследованиях, документах и мемуарах подруги и поклонницы творчества артистки Эльфриды Н., написанных в 1947–1949 гг.¹

Большое внимание уделяется раскрытию личностей выдающихся артистов того времени, двух супругов певицы: А. Вырубова и Г. Диссля. Книга изобилует фото свидетельствами и афишами, многие из них уникальны и малоизвестны. Р. Киллиус не выбирает путь непрофессионального музыковеда, она не пытается давать собственную оценку выступлениям и записям М. Чеботари, однако ссылается на авторитетные мнения. Яркий исторический контекст обусловил к работе всеобщий интерес у специалистов и широкой аудитории.

Выводы

Отрадно, что биография М. Чеботари интересовала ее современников и продолжает занимать сегодняшних авторов — представителей разных стран и специализаций. Несмотря на то, что уже многое сделано в этом направлении и жизнеописание примадонны представлено в монографических исследованиях достаточно широко, все же, ввиду огромного сохранившегося художественного наследия артистки, оно может быть дополнено свежими фактами. Большой ареал для изучения представляет само ее многогранное творчество, которое должно быть адекватно осмыслено и проанализировано в скором времени.

Библиографические ссылки

1. WERBA, E. Pro memoria Maria Cebotari. In: *Mozartgemeinde Wien 1913–1963*. Wien: Lafite, 1964, S. 339–341.
2. MINGOTTI, A. *Maria Cebotari, das Leben einer Sängerin*. Salzburg: Hellbrun-Verlag, 1950. 145 S.
3. FASSBINDER, H. Maria Cebotari eine Jahrhundertstimme. In: *Hannauer Anzeiger*, 10.02.1970.
4. ТИМОХИН, В. Мария Чеботари. В: *Музыкальная жизнь*. 1969, № 14, с. 18–19.
5. ДИДУЧЕНКО, Н. *Мария Чеботарь*. Рукопись, 1970. В: НАРМ, ф. 3050, оп. 2, д. 381. 110 с.
6. МАЛЕВА, В. *Реквием по Марии*. Москва: Сов. писатель, 1991. 512 с.
7. АРАБАДЖИУ, Р. *Неоконченная симфония: Очерк жизни и творчества певицы Марии Чеботарь*. Кишинев: Литература артистикэ, 1990. 144 с.
8. DĂNILĂ, A. *Maria Cebotari în amintiri, cronici și imagini*. Chișinău: Baștina-RADOG, 1999. 240 p.
9. DĂNILĂ, A. *Maria Cebotari: Stea rătăcitoare / Блуждающая звезда*. Chișinău: Prut Internațional, 2015. 328 p.
10. ЛЯХОВА, И. Оперная легенда Мария Чеботарь. В: *Chișinău, orașul meu*. URL: <https://orasulmeuchisinau.wordpress.com/2009/08/10/personalitati-chisinauiene-istorice/> [дата обращения: 30.07.2018].
11. OLĂRESCU, D. *Maria Cebotari între viață și film*. Chișinău: Litera, 2010. 95 p.
12. OLĂRESCU, D. Soprana Maria Cebotari în lumina și umbra ecranului. In: *AKADEMOS. Revistă de știință, inovare, cultură și artă*, Chișinău, Nr. 3 (54), 2019, p. 157–164.
13. ПИЛИПЕЦКИЙ, С. *Искусство Марии Чеботари: путь к Рихарду Штраусу*. Москва: Onebook.ru, 2020. 228 с.
14. KILLIUS, R. *Maria Cebotari: „Ich lebe, um zu singen“. Opernlegende und Filmstar*. Berlin: Frank & Timme GmbH, 2021. 272 S.



Рис. 5

1 По желанию родственников Эльфриды Н. ее фамилия не оглашается.

EFICIENȚA METODOLOGIEI COMPLEXE DE PREGĂTIRE FIZICĂ ȘI TRAINING MINTAL ÎN COMBATAREA ANXIETĂȚII LA VOCALIȘTI

THE EFFICIENCY OF THE COMPLEX METHODOLOGY FOR PHYSICAL AND MENTAL TRAINING IN COMBATING ANXIETY IN VOCALISTS

ADELA BLÎNDU¹,

doctor în pedagogie, lector universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice
<https://orcid.org/0000-0002-4932-6525>

CZU 784.93

DOI: <https://doi.org/10.55383/amtap.2022.1.09>

Acest articol prezintă analiza stării de anxietate la studenții vocaliști. Fiecare individ are propriul său nivel optim sau dorit de anxietate utilă. Evaluarea stării personale este o componentă esențială a autocontrolului și autoeducării. În scopul măsurării diferențiate a anxietății, atât ca trăsătură de personalitate cât și ca o stare ce reflectă situația curentă, s-a realizat testul Spielberger-Khanin. Este o tehnică propusă de Ch.D. Spielberger și adaptată în rusă de Yu.L. Khanin. Acest test ajută la determinarea anxietății în structura personalității.

Cuvinte-cheie: studenți vocaliști, anxietate, emoții, test, personalitate

This paper presents the assessment of the state of anxiety of vocalist students. Each individual has his own optimal or desired level of useful anxiety. Assessing the personal condition is an essential component of self-control and self-education. In order to differentiate the measurement of anxiety, both as a personality trait and as a state that reflects the current situation, the Spielberger-Khanin test was applied. It is a technique proposed by Ch. D. Spielberger and adapted into Russian by Yu. L. Khanin. This test helps to determine the anxiety within the personality structure.

Keywords: vocalist students, anxiety, feelings, test, personality

Introducere

Emoția este starea care însoțește vocalistul pe toată perioada de activitate. Pe lângă faptul că emoțiile ajută la mobilizare, la luarea deciziilor, la evitarea pericolelor, la prosperare, emoțiile influențează asupra proceselor psihologice, produc schimbări ale expresiei faciale, schimbări fiziologice și fizice. „Emoția are efecte variate de la un cântăreț la altul. Ea influențează în cea mai mare măsură timbrul, întinderea și volumul unei voci. Modificările acestea sunt influențate și de tulburarea pe care o suferă respirația și circulația, deoarece atât mușchiul diafragmal, cât și inima sunt afectate într-un anumit grad”, remarcă O. Cristescu [1 p. 98]. Pe lângă emoții, la unii vocaliști mai ales la cei începători, înaintea unei activități artistice poate crește agitația, îngrijorarea, încătușarea, neîncrederea în sine, frecvența cardiacă și respiratorie ridicată, transpirația, încordarea musculară, rușine etc. Pentru a elimina aceste semne fiziologice, viitorii artiști trebuie să învețe cum să se pregătească corect pentru spectacol, astfel încât, frica, agitația, neliniștea etc., să nu afecteze evoluarea în scenă.

Anxietatea

Toți artiștii diferă prin caracter, temperament, nivel de motivație și calități voliționale. Aceste trăsături de personalitate, afectează doar parțial abilitățile adaptării la apariția în public. O apariție de succes pe scenă depinde atât de disponibilitatea și dorința de a cânta, cât și de componentele psihice și fizice. În acest context, Raoul Husson în cartea *Vocea cântată* vine să puncteze următoarele: „La toți subiecții (elevii n.n) deplin educați din punct de vedere vocal, cât și din punctul de vedere al expresiei

¹ E-mail: blindu4@yahoo.com

(al expresiei sentimentelor, al simțurilor psihice n.n.) orice intenție expresivă formulată psihologic cu o forță volitivă suficientă (voită suficient n.n.), declanșează automat adaptările tonusului laringian și modificările configurației faringo-bucale ce realizează apariția culorii vocalice corespunzătoare expresiei dorite” [2 p. 213].

Pe lângă emoțiile de bază universale: frică, fericire, tristețe, furie, surprindere, dezgust mai este și anxietatea. Din cauza anxietății ca „stare” apar emoții neplăcute însoțite de o gamă largă de sentimente, care durează un termen scurt. Anxietatea ca „însușire” durează un termen lung, de la o mică iritare până la un haos total și constă în îngrijorare în legătură cu evenimentele care urmează.

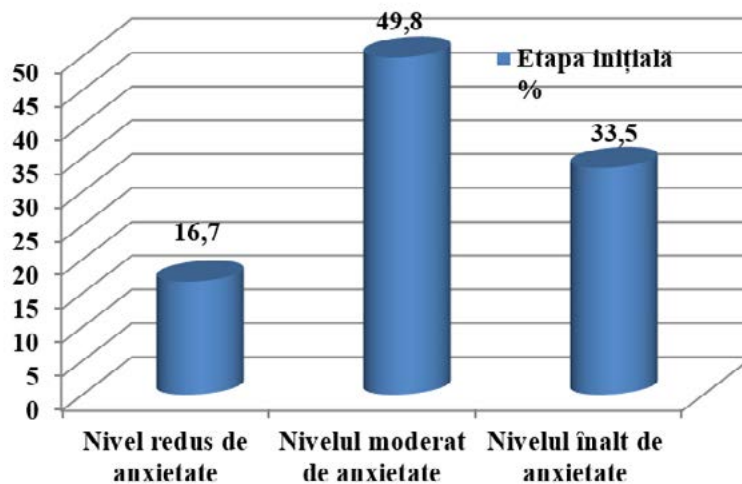
Ca trăsătură de personalitate, anxietatea reprezintă un motiv sau o atitudine comportamentală dobândită, care îl face pe om să perceapă un spectru larg de circumstanțe care, în mod obiectiv, sunt sigure, drept amenințări, determinându-l să reacționeze la ele cu anxietate, a cărei intensitate nu corespunde dimensiunilor reale ale pericolului. Trăsătura de anxietate sau **anxietatea de personalitate** este o caracteristică individuală constantă, ce reflectă predispoziția omului spre anxietate și presupune existența tendinței de a percepe un spectru larg de situații ca fiind amenințătoare și de a reacționa la ele într-un anumit fel. Ca predispoziție, anxietate de personalitate se activează după perceperea anumitor stimuli, pe care omul îi evaluează ca fiind periculoși pentru autoapreciere și stimă de sine. Starea de anxietate sau **anxietatea reactivă (situațională)** caracterizează starea persoanei într-un anumit moment și se manifestă prin emoții trăite în mod subiectiv: tensiune, neliniște, îngrijorare, nervozitate într-o situație concretă [3]. Această stare apare ca o reacție emoțională la o situație limitată sau de stres, poate avea o intensitate variată și poate fi dinamică în timp.

Măsurarea anxietății. Aplicarea testului Spielberger-Khanin

În scopul măsurării diferențiate a anxietății atât ca trăsătură de personalitate cât și ca o stare ce reflectă situația curentă, s-a realizat testul Spielberger-Khanin [4] cu participarea a doisprezece studenți - vocaliști de la secția *Muzică ușoară și jazz*. Conform metodicii lui Spielberger-Khanin s-au utilizat două formulare cu instrucțiuni diferite, compuse din 40 de afirmații: unul pentru măsurarea indicilor anxietății situaționale, iar cel de-al doilea pentru măsurarea nivelului anxietății de personalitate, la începutul și sfârșitul experimentului. După instrucțiune, fiecare student trebuia să citească enunțurile din formulare și să selecteze varianta corespunzătoare a răspunsului.

În urma analizei rezultatelor din formularele prezentate de studenți, la **etapa inițială**, pe **scala anxietății situaționale** s-au înregistrat următoarele rezultate: 16,7% din vocaliștii examinați sunt la nivel redus de anxietate, la nivelul moderat de anxietate sunt 49,8% și la nivelul înalt de anxietate sunt 33,5% din studenți-vocaliști. (**Tabelul 1** și **Diagrama 1**).

Diagrama 1. Reprezentarea grafică a nivelului inițial al anxietății situaționale



Sursa: Elaborată de autor în baza aplicării testului Spielberger-Khanin.

Tabelul 1. Analiza nivelului inițial al anxietății situaționale

Scala anxietății situaționale	Rezultatul %
Nivel redus de anxietate	16,7
Nivelul moderat de anxietate	49,8
Nivelul înalt de anxietate	33,5

Sursa: Elaborat de autor în baza aplicării testului Spielberger-Khanin.

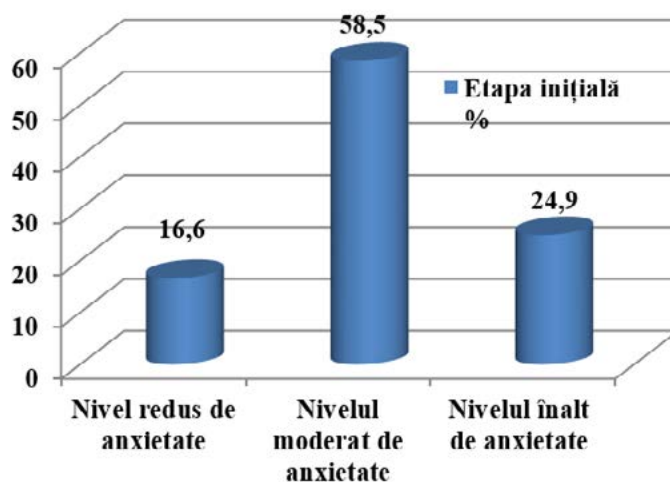
La **scala anxietății de personalitate la etapa inițială**, rezultatele sunt următoare: 16,6% din numărul total de studenți sunt la nivel redus de anxietate, la nivelul moderat de anxietate sunt 58,5% și la nivelul înalt de anxietate 24,9 % din vocaliști. (**Tabelul 2** și **Diagrama 2**).

Tabelul 2. Analiza nivelului inițial al anxietății de personalitate

Scala anxietății de personalitate	Rezultatul %
Nivel redus de anxietate	16,6
Nivelul moderat de anxietate	58,5
Nivelul înalt de anxietate	24,9

Sursa: Elaborat de autor în baza aplicării testului Spielberger-Khanin.

În rezultatul introducerii în antrenamentul vocaliștilor a exercițiilor de Pregătire Fizică Profesională Aplicativă și training mintal, starea psihologică a vocaliștilor s-a îmbunătățit esențial, ceea ce ne demonstrează rezultatele de mai jos.

Diagrama 2. Reprezentarea grafică a nivelului inițial al anxietății de personalitate

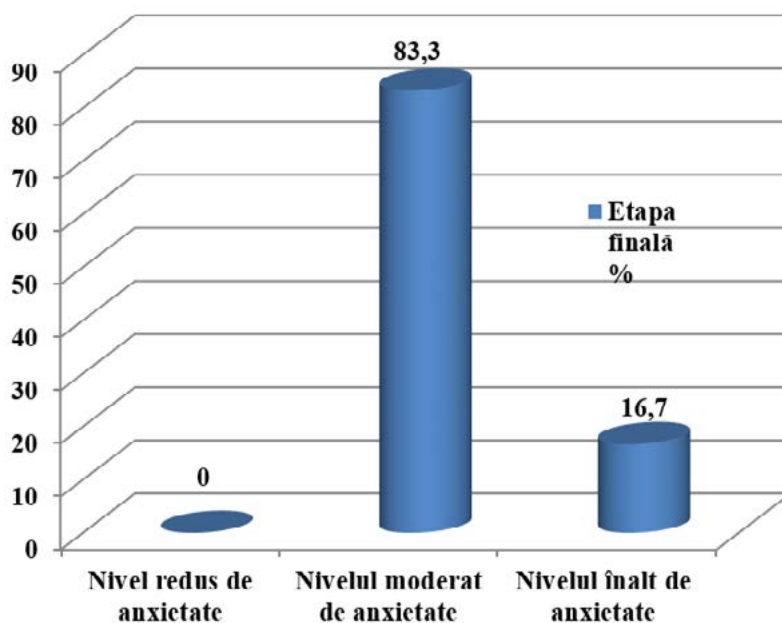
Sursa: Elaborată de autor în baza aplicării testului Spielberger-Khanin.

La **etapa finală** la **scala anxietății situaționale** nivelul redus de anxietate a scăzut la studenții vocaliști de la 16,7% la 0,0%, nivelul moderat de anxietate s-a mărit de la 49,8% la 83,3% și nivelul înalt de anxietate a scăzut de la 33,5% la 16,7% (**Tabelul 3** și **Diagrama 3**).

Tabelul 3 Analiza nivelului anxietății situaționale la etapa finală

Scala anxietății situaționale	Rezultatul %
Nivel redus de anxietate	0,0
Nivelul moderat de anxietate	83,3
Nivelul înalt de anxietate	16,7

Sursa: Elaborat de autor în baza aplicării testului Spielberger-Khanin.

Diagrama 3. Reprezentarea grafică a anxietății situaționale la etapa finală

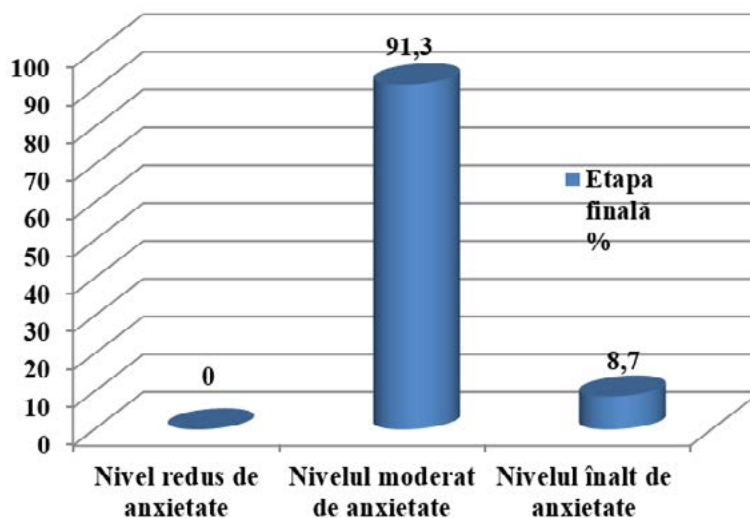
Sursa: Elaborată de autor în baza aplicării testului Spielberger-Khanin.

La scala **anxietății de personalitate** la **etapa finală** rezultatele sunt următoarele: la nivelul redus de anxietate, a scăzut de la 16,6% la 0,0%, la nivelul moderat de anxietate constatăm o creștere semnificativă de la 58,5% la 91,3% și nivelul înalt de anxietate a scăzut de la 24,9% la 8,7% (**Tabelul 4** și **Diagrama 4**).

Tabelul 4. Analiza anxietății de personalitate la etapa finală

Scala anxietății de personalitate	Rezultatul %
Nivel redus de anxietate	0,0
Nivelul moderat de anxietate	91,3
Nivelul înalt de anxietate	8,7

Sursa: Elaborat de autor în baza aplicării testului Spielberger-Khanin.

Diagrama 4. Reprezentarea grafică a anxietății de personalitate la etapa finală

Sursa: Elaborată de autor în baza aplicării testului Spielberger-Khanin.

Exerciții de atenuare a anxietății situaționale și de personalitate la vocaliști

În cadrul *metodologiei complexe de pregătire fizică și training mintal* sunt incluse:

- Exerciții fizice cu menirea de a asigura condiția fizică necesară activității,
- Exerciții de dezvoltare a mușchilor implicați în emisia sunetului,
- Exerciții de respirație, cu scopul de a dezvolta o stăpânire conștientă asupra aparatului respirator,
- Exerciții de mărirea forței mușchilor expiratori,
- Exerciții pentru relaxarea mușchilor,
- Exerciții de încălzire a aparatului fonoarticular, în care sunt incluse exerciții de miogimnastică, exerciții a maxilarelor, limbii etc.,
- Exerciții pentru normalizarea respirației și echilibrarea stării psiho-emoționale care sunt recomandate înainte de ieșirea în scenă,
- Exerciții fizice care pot fi executate cu câteva minute înainte de a ieși în scenă, care relaxează acele părți ale corpului care sunt crispate: mușchii feței, gâtului, umerilor, mâinilor etc.,
- Exerciții de mindfulness (conștientizarea prezentului și echilibrare mintală),
- Exerciții și metode de recuperare după spectacol.

Tot complexul de exerciții este expus de autor în ghidul nou elaborat *Repere metodologice pentru vocaliști. Pregătirea fizică profesional-aplicativă și training mintal* [5].

Concluzii

Analizând rezultatele obținute, putem conchide că starea psiho-emoțională echilibrată depinde de nivelul de pregătire psihologică și fizică. Datorită metodologiei complexe de pregătire fizică profesional-aplicativă (PFPA) și a trainingului mintal, la vocaliști s-au produs schimbări psiho-emoționale și metodele au influențat benefic asupra indicatorilor anxietății situaționale și de personalitate.

Datorită exercițiilor de training mintal în corelare cu mijloace de PFPA s-a depășit criza asociată cu alegerea profesiei și s-a majorat încrederea în desfășurarea activităților profesionale.

Referințe bibliografice

1. CRISTESCU, O. *Cântul, probleme de tehnică și interpretare vocală*. București: Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor din RPR, 1963, p. 98.
2. HUSSON, R. *Vocea cântată*. București: Editura Muzicală, 1968, p. 213.
3. ПОЛШКОВА, Т.А. Проблема ситуативной тревожности в психолого-педагогических исследований. [online]. В: *Актуальные вопросы современной психологии (II)*: междунар. науч. конф. Челябинск, февр. 2013. Челябинск: Два комсомольца, 2013 [accesat 19 febr. 2021], c. 107–110. Disponibil: <https://moluch.ru/conf/psy/archive/81/3495/>.
4. АХМЕДЖАНОВ, Э.Р. *Психологические тесты*. Москва: Светотон, 1995. ISBN 5-74190012-7.
5. BLÎNDU, A. *Repere metodologice pentru vocaliști. Pregătirea fizică profesional-aplicativă și training mintal*: Ghid metod-ic. Chișinău: Valinex, 2021, pp.103–137. ISBN 978-9975-68-437-8.

СОНАТА ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО ВЛАДИМИРА РОТАРУ: ОСОБЕННОСТИ МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА, КОМПОЗИЦИИ И ДРАМАТУРГИИ

SONATA PENTRU VIOARĂ ȘI PIAN DE VLADIMIR ROTARU: PARTICULARITĂȚILE LIMBAJULUI MUZICAL, COMPOZIȚIEI ȘI DRAMATURGIEI

SONATA FOR VIOLIN AND PIANO BY VLADIMIR ROTARU: PECULIARITIES OF THE MUSICAL LANGUAGE, COMPOSITION AND DRAMATURGY

INESSA SAULOVA¹,

doctorand, asistent universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice
<https://orcid.org/0000-0002-1069-921X>

CZU [780.8:780.614.332.082.2]:781.61

DOI: <https://doi.org/10.55383/amtap.2022.1.10>

Соната для скрипки и фортепиано Владимира Ротару давно вошла в педагогический репертуар класса камерного ансамбля Академии музыки, театра и изобразительных искусств, поскольку отличается оригинальностью замысла и яркой образностью. Соната показательна также с точки зрения преломления в ней типичных черт стиля автора, связанных с опорой на национальный фольклор. В настоящей статье предлагается анализ музыкального языка, композиции и драматургии этого произведения, поскольку понимание особенностей образного развития и структурного оформления музыки необходимы музыкантам для выработки адекватной исполнительской версии. Делается вывод, что двухчастная структура сонаты отражает типичное для молдавского фольклора сочетание доины и танца, а сложная интонационно-ритмическая организация придает произведению современный характер.

Ключевые слова: Владимир Ротару, соната для скрипки и фортепиано, музыкальная форма, фольклорный элемент, интерпретация, педагогический репертуар, камерный ансамбль

Sonata pentru vioară și pian de Vladimir Rotaru a fost inclusă de mult timp în repertoriul pedagogic al clasei ansamblului cameral a Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice, deoarece se distinge prin originalitatea concepției componistice și a conținutului ideatic. Sonata este, de asemenea, reprezentativă din punct de vedere a trăsăturilor stilistice ale autorului asociate cu influența folclorului național. În articol este efectuată analiza limbajului muzical, a compoziției și a dramaturgiei acestei creații, deoarece o percepere mai aprofundată a principiilor dezvoltării muzicale și a particularităților structurale ale lucrării este necesară pentru ca muzicienii să realizeze o versiune interpretativă corespunzătoare. În concluzie se menționează că structura din două părți a Sonatei reflectă combinarea doinei cu dansul, ceea ce este tipic pentru folclorul moldovenesc, iar organizarea complexă intonativă și ritmică conferă opusului un caracter contemporan.

Cuvinte-cheie: Vladimir Rotaru, sonata pentru vioară și pian, forma muzicală, element folcloric, interpretare, repertoriu didactic, ansamblu cameral

The Sonata for violin and piano by Vladimir Rotaru has long been included in the pedagogical repertoire of the class of the chamber ensemble of the Academy of Music, Theater and Fine Arts, as it is distinguished by the originality of the compositional idea and vivid images. The Sonata is also representative from the point of view of the typical features of the author's style associated with the influence of national folklore. This article provides an analysis of the musical language, composition and dramaturgy of this work, since the perception of the peculiarities of the figurative development and structural design of music is necessary for musicians to develop an appropriate performance version. It is concluded that the two-part structure of the Sonata reflects the combination of Doina and dance, typical of Moldovan folklore and the complex intonational and rhythmic organization gives the work a contemporary character.

Keywords: Vladimir Rotaru, Sonata for violin and piano, musical form, folk element, interpretation, didactic repertoire, chamber ensemble

¹ E-mail: saulovainna@gmail.com

Введение

2021 год стал пересечением нескольких юбилейных дат, напоминающих о выдающемся деятеле музыкальной культуры Республики Молдова – композиторе, дирижере, педагоге, профессоре Владимире Александровиче Ротару. В октябре этого года исполнилось 90 лет со дня его рождения. Этот же год ознаменован 50-летием с начала его педагогической деятельности в Академии музыки, театра и изобразительных искусств.

Владимир Александрович Ротару (1931-2007) родился в с. Скулень, Унгенского района Молдовы. В 1951 г. с отличием закончил Кишиневское музыкальное училище по классу флейты, в 1956 г. – по той же специальности Кишиневскую государственную консерваторию (класс Ф.И. Ефтодиенко). Параллельно занимался композицией под руководством С.М. Лобеля и Л.С. Гурова, класс дирижирования проходил у Т.И. Гуртового. В 1955-1961 гг. был солистом оркестра Молдавского музыкально-драматического театра им. А. С. Пушкина и Молдавского государственного театра оперы и балета, в 1961-1962 гг. работал ассистентом дирижера симфонического оркестра Молдавской государственной филармонии.

В период с 1962 по 1971 г. В.А. Ротару являлся музыкальным руководителем и дирижером государственного ансамбля народного танца *Жок*, где в 1967 г. получил звание Заслуженного деятеля искусств МССР. В 1974-1976 гг. был художественным руководителем и главным дирижером эстрадно-симфонического оркестра Гостелерадио МССР. С 1971 г. В.А. Ротару работал в Кишиневском государственном институте искусств им. Г. Музическу: сначала старшим преподавателем, а с 1976 г. – заведующим кафедрой камерных ансамблей. В 1979 г. он был удостоен звания доцента, в 1989 – профессора. В 1975 г. стал членом Союза композиторов Молдовы, а с 1979 г. – членом правления этой творческой организации [1 с. 78].

Для развития академического камерного исполнительства в Республике Молдова деятельность Владимира Александровича сыграла важную роль. Н. Козлова и С. Циркунова справедливо указывают: «В течение многих лет В. Ротару возглавлял кафедру камерных ансамблей, был в курсе всех проблем организации учебного процесса, а потому оценивал возможности ансамблевого искусства не только в связи с его спецификой, но и в плане исполнительской деятельности преподавателей кафедры» [2 с. 54]. На кафедре работали видные деятели культуры – выдающийся скрипач Оскар Миронович Дайн, пианистка Ревекка Иосифовна Гройсзун, Иосиф Львович (скрипка) и Александр Иосифович (фортепиано) Дайлисы, а позже появилась плеяда молодых педагогов: Юрий Насушкин, Ольга Цинкобурова, Надежда Козлова, Надежда Фоменко, Борис Дубоссарский и ряд других интересных исполнителей.

В многообразной деятельности В. Ротару (исполнитель, дирижер, педагог, администратор) ведущее место принадлежит композиции. Творческое наследие этого незаурядного музыканта всегда вызывает к себе симпатию и любовь слушателей. Его произведения притягивают внимание своей неиссякаемой энергией и жизнерадостным настроением. Привлекает также прочная национальная основа его творчества, проявляющаяся в интонационно-ритмических связях его музыкального тематизма с молдавским народным творчеством.

Композитор старался расширить репертуар для камерных инструментальных составов. Для них он написал *Сюиту* для квартета деревянных духовых инструментов, *Квинтет* для деревянных духовых и фортепиано, *Восемь дуэтов* для деревянных духовых, *Восемь дуэтов* на молдавские народные темы для скрипки и виолончели, три фортепианных *Трио* (для скрипки, виолончели и фортепиано) и многое другое.

Важное место в камерно-инструментальном наследии В.А. Ротару занимает сонатный жанр, который рассматривался им как возможность воплощения серьезного, глубокого концептуального содержания. В 1975 г. композитор написал *Сонатину* для фортепиано, в 1991 – фортепианную *Сонату-импровизацию*, в 1993 г. – *Сонату* для скрипки и фортепиано, в 2003 – *Сонату-диалог* для фагота и фортепиано. Каждый из названных опусов несет на себе яркие

приметы авторского стиля В. Ротару. Продемонстрируем их на примере *Сонаты* для скрипки и фортепиано.

Общая характеристика сонаты

Соната для скрипки и фортепиано вышла в свет в 1993 г. с посвящением дочери композитора Елизавете Ротару¹. Почти сразу же она была исполнена в рамках фестиваля современной музыки *Zilele muzicii noi* в Органном зале Кишинева. Партию скрипки исполнила Инесса Саулова, партию фортепиано – Ольга Жигалова. В фонотеке АМТИИ имеется запись этой сонаты, сделанная в 2021 г. и приуроченная к названным юбилейным датам композитора. Исполнителями явились скрипачка Инесса Саулова и пианистка Елена Туря.

При создании исполнительской концепции *Сонаты* для скрипки и фортепиано В.А. Ротару перед музыкантами возникают следующие вопросы: каковы те средства музыкального языка, которые использует автор для реализации своей творческой концепции, и какие он находит композиционно-драматургические приемы для адекватного воплощения замысла. Учитывая ярко выраженную национальную специфику музыки, без понимания которой невозможно воссоздать подлинную сущность художественного содержания *Сонаты*, важно также иметь хорошее представление о музыкальном языке молдавского фольклора, так как глубинная идея *Сонаты* для скрипки и фортепиано В.А. Ротару кроется в воплощении музыкальных традиций народа сквозь призму неповторимой личности композитора.

В решении этого вопроса большим подспорьем могут оказаться работы отечественных этномузыковедов П.Ф. Стоянова и Э.П. Флори. Работа П.Ф. Стоянова *О ритмике молдавской дойны* раскрывает особенности формообразования в дойне, исследование Э.П. Флори *Музыка народных танцев Молдавии* представляет детальную характеристику функциональных и структурных разновидностей основных танцевальных типов Молдавии [3; 4]. Эти книги дают возможность познакомиться с особенностями тех двух основных жанров, которые воплощает В. Ротару в своей скрипичной *Сонате*.

Соната для скрипки и фортепиано В.А. Ротару написана в двух частях. Первая часть имеет подзаголовок *Recitativ*. Темповое указание, сопровождающее начало части, гласит: *Lento molto rubato*. Вторая часть сонаты не имеет заголовка и следует за первой по принципу *attacca*. Темповая ремарка *Allegro scherzando* дает импульс к пониманию образного строя этой музыки. Две части сонаты представлены автором как две стороны национального характера молдавского народа: первая часть – это сфера образов глубинных раздумий о смысле жизни и творчества, во второй части предстает жизнерадостный и искрометный характер шутивного коллективного танца, особый задор которого помогает преодолевать все беды.

Первая часть. *Recitativ. Lento molto rubato*

Сам автор говорил об образной сфере первой части, что это – плач, бочет. Примерно так же характеризует ее и музыковед Е. Мироненко в монографии о В. Ротару. Она пишет так: «Суровое, медленно разворачивающееся повествование напоминает горестные первые разделы фольклорного жанра дойны со своей атрибутикой стиля *parlandorubato*. Свободное мотивно-вариантное развертывание, не скованное метроритмом и обогащенное мелизматикой, укладывается, однако, в стройную драматургическую конструкцию волны с кульминационной зоной на *ff*» [5 с. 42].

Особенностью оформления музыкальной мысли *Сонаты* является бестактовая организация музыкальной ткани. Этот прием автор использует и в первой, и во второй частях сочинения. Такая специфика записи помогает подчеркнуть импровизационный характер материала, столь свойственный лэутарской традиции. Музыкальное изложение развивается как бы на

1 Нотный текст Сонаты готовится к изданию.

одном дыхании, оно объединено единым посылом, пронизывающим всю музыкальную конструкцию. Автор будто не ставит логической точки, не дает слушателю удовлетворенно остановиться, а, захватив внимание, ведет его за собой до конца части: начиная с глухих «стонов» секундовых нисходящих интонаций, через предельно-экспрессивную кульминацию к напряженной тишине неизбывной боли.

Е. Мироненко свидетельствует: «Композиторская изобразительность особенно проявилась в конструировании мотивов из одного центрального интонационного элемента – интервала секунды. Он используется в мелодическом и гармоническом виде, в разнообразных ритмических группировках, в восходящем и нисходящем движении, включая форшлаги с различной артикуляцией» [5 с. 42]. Таким образом, в логике подъема, кульминации и спуска выстраивается единая драматургическая линия.

Вторая часть

Вторая часть *Сонаты* написана в свободно трактованной сонатной форме и, как было сказано, начинается *attaca*. Секундовые ходы, составляющие интонационную основу первой части, пронизывают также главную и побочную темы второй части. Контраст тем достигается благодаря противоположным полюсам в палитре звукоизвлечения. Так, акцентированная, пронизанная синкопами ритмика главной темы противопоставляется певучей побочной теме с текучей сквозной фразировочной линией и плавным звукоизвлечением. Синкопированная ткань насыщена характерной мелизматикой «на коротком смычке» – это излюбленный прием лэутаров, который умело используется композитором.

Образная сфера финальной части сонаты включает целый ряд ярких «персонажей», каждый из которых, как прекрасный цветок, вплетается в узорчатый орнамент «ковра» народного танца. Первый из них – главная тема – это острый, синкопированный, веселый и легкий мотив-наигрыш с причудливым переменным ритмом. Секундовые интонации образуют тематический каркас. В отличие от первой части, здесь разрабатываются нисходящие интонации. Чередуются штрихи *arco* и *pizzicato*, аккордовые реплики и переклички фортепиано, автор как бы старается исчерпать все возможности секундового движения в заданных ритмических параметрах. Скрипачка О. Влайку, характеризуя музыку *Сонаты* В. Ротару, пишет: «Основной образ II части – подчеркнуто оптимистичный – гимн динамике деятельного движения. Поэтому ритмическая концепция выступает здесь как основополагающая. Ритмика, по словам автора, близка к быстрым болгарским танцам в переменном-смешанном размере 2/8 и 3/8, со сложным чередованием разнообразных и причудливых ритмических формул, насыщенных пунктирами и акцентами» [6 с. 137].

Следующий образ – побочная тема, величественная, в характере *Maestoso*, которая исполняется скрипкой. Она подготавливается и сопровождается колокольными мощными аккордами у рояля. Композитор предпосылает данному разделу указание *Pesante*. Примечательно, что мелодия скрипки основана на теме первой части, которая здесь дана в расширении и проводится в верхнем регистре, звуча напряженно и пронзительно.

Далее развитие строится как трехголосная имитация тематического материала главной темы второй части сонаты. Динамические волны, каждая из которых интенсивнее предыдущей, завершаются кульминациями. Они приводят к главному кульминационному пику всей Сонаты – *Adagio molto espressivo*, где проводится главная тема первой части с предельной силой напряжения. Тема обрывается на *ff* почти на грани вопля. И после генеральной паузы звучит, как эпилог, дарующий надежду, первая шутивная легкая тема-наигрыш пастушеской дудочки, основная тема финала сонаты.

Таким образом, композиция сонаты основана на первоначальном экспонировании тематического материала, поэтапной его разработке и трансформации, приводящей к кульминации, и завершающем разделе, выполняющем функцию репризы-коды. Для исполнителей важ-

но преодолеть возможную дробность, сегментарность формы. Для этого необходимо, помимо решения чисто технических проблем, распределить уровень динамической насыщенности каждого эпизода и не терять смысловое единство формы сонаты в целом. В итоге окажется возможным передача целостного замысла автора.

Выводы

Суммируя сказанное, подчеркнем те особенности, которые характеризуют специфику музыкального языка, композиции и драматургии *Сонаты* В. Ротару для скрипки и фортепиано. К ним относится следующее:

- двухчастность структуры коррелируется с народной музыкальной традицией объединения контрастных жанров – дойны и танца;
- применение бестактовой записи метроритма способствует подчеркиванию импровизационной природы музыки.

Все это способствует тому, что музыка *Сонаты*, отличающаяся прочной национальной основой, опорой на жанры народной музыки, становится как бы автопортретом В. Ротару, поскольку воплощает черты его характера – искренность, эмоциональную открытость, бескомпромиссность и нравственную чистоту.

Библиографические ссылки

1. *Compozitori și muzicologi din Moldova = Композиторы и музыковеды Молдавии* : lexicon bibliogr. Alcăt.: Gleb Ciaicovschi-Mereșanu. Chișinău: Universitat, 1992.
2. КОЗЛОВА, Н., ЦИРКУНОВА, С. *Камерно-ансамблевая музыка в Республике Молдова: вопросы теории, истории и методики преподавания*. Chișinău: Pontos, 2014. ISBN 978-9975-51-529-0.
3. СТОЯНОВ, П. *Ритмика молдавской дойны*. Кишинев: Штиинца, 1980.
4. ФЛОРЕА, Э. *Музыка народных танцев Молдавии*. Кишинев: Штиинца, 1983.
5. МИРОНЕНКО, Е. *Композитор Владимир Ротару*. Кишинев, 2000. ISBN 9975-78-061-10.
6. ВЛАЙКУ, О. *Произведения для скрипки и фортепиано композиторов Республики Молдова (вторая половина XX века)*. Chișinău: Grafema Libris, 2011. ISBN 978-9975-52-099-7.

CONTRABASUL: ISTORIE ȘI CONTEMPORANEITATE

THE DOUBLEBASS: HISTORY AND CONTEMPORANEITY

IGOR SOCICAN¹,

doctorand, asistent universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice
<https://orcid.org/0000-0001-8498-8674>

CZU 780.614.335.03

DOI: <https://doi.org/10.55383/amtap.2022.1.11>

Autorul își propune să contureze un tablou larg al evoluției istorice a contrabasului, instrument cu rădăcini adânci în bogata tradiție europeană medievală de construire a instrumentelor cu corzi. Sunt prezentate formele timpurii ale contrabasului, terminologia și acordajele, este specificat rolul instrumentului în cadrul formațiilor instrumentale și poziția sa în orchestra simfonică. Autorul a trecut în revistă un important repertoriu pentru contrabas, compozitorii care au studiat sonoritatea instrumentului, precum și un șir de interpreți renumiți, reprezentanți ai diferitor școli și tradiții de interpretare. De asemenea, se menționează importanța cunoașterii tuturor acestor aspecte pentru cercetarea și evaluarea rolului contrabasului în muzica contemporană.

Cuvinte-cheie: contrabas, organologie, istoria contrabasului, construcția instrumentelor muzicale

¹ E-mail: socicani@gmail.com

The author aims to outline a broad picture of the historical developments of the double bass, an instrument rooted in the rich medieval European tradition of building stringed instruments. The early forms of the double bass, the terminology, the tunings are presented, the role of the instrument in the instrumental formations and the establishment of its place in the classical symphony orchestra are appreciated. An important repertoire for double bass is reviewed, the composers who approached its sonority, are presented the most famous performers, representatives of different schools and directions of interpretation. The author talks about the importance of knowing all these aspects for research and evaluation of the role of this instrument in contemporary music.

Keywords: double-bass, organology, the history of the double-bass, the construction structure of musical instruments

Introducere

Conform mai multor surse enciclopedice, *contrabasul* – *contrab(b)asso* (ital.), *Kontrabass* (germ.), *contrebasse* (fr.), *double bass* (eng.) este cel mai mare după dimensiuni și cel mai jos ca registru instrument din familia cordofonelor cu arcuș contemporane [1, 2 p. 457]. După cum menționează contrabasistul și cercetătorul rus L. Rakov în culegerea sa de prelegeri *История контрабасового инструмента*, „doar contrabasul are posibilitatea de a cuprinde diapazonul tubelor din cele mai grave registre ale orgii, sunete din contraoctavă și subcontraoctavă” [3 p. 5].

Repere evolutive ale formelor contrabasului

Mai multe cercetări ale organologiei muzicale demonstrează prezența unor instrumente cu coarde de dimensiuni impunătoare încă în sec. al XV-lea. Contrabasul contemporan a fost precedat de o mulțime de instrumente de diferite forme, dimensiuni, denumiri, cu un număr divers de corzi și acordaj, mai ales dacă e să comparăm evoluția sa cu cea a altor instrumente cu coarde. Instrumentele „strămoșești” ale contrabasului sunt considerate trumscheitul și violonul mare (sec. XV-XVIII), data exactă de apariție a cărora nu se cunoaște până în prezent

Figura 1. „Violon” sau „Viola bas mare”.



Sursa: Sir Peter Lely, pictor de origine olandeză, apr. anul 1640, pictură care reprezintă un instrument de bas mare, de formă da braccio corpus, dar cu o tastieră foarte largă, cu folosirea arcușului.

Figura 2. Interpreți pe trumscheit.

Sursa: <http://www.dodedans.com/Full/musik-tromba.jpg> [4]

Violonele de bas și contrabasurile au fost construite și perfecționate de numeroși *lutieri* din diferite țări, în special, de italienii Gasparo da Salo, familia Amati (Andrea, Antonio, Girolama, Nicolo), Carlo Bergonzi, Nicolo Gagliano, familia Guarneri (Andrea, Pietro Giovanni, Giuseppe Giovanni Battista, Pietro, Bartolomeo Giuseppe, Giovanni Battista Grancino, Giovanni Paolo Maggini ș.a. În producerea și confecționarea instrumentelor cu coarde și arcuș, inclusiv contrabasuri, s-au remarcat mai mulți lutieri talentați din Austria, Franța, Anglia, Rusia și din alte țări. Procesul de stabilire a trăsăturilor caracteristice ale contrabasului modern includea, de fapt, prefacerea instrumentelor vechi, violonele: se eliminau tastele, se îngusta limba pentru folosirea a patru corzi, se schimba forma găurilor de rezonanță etc.

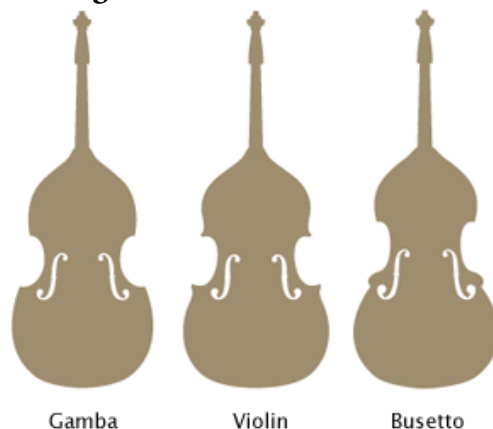
Forma contemporană a contrabasului s-a stabilit doar la începutul sec. XIX, însă și în zilele noastre acest instrument uriaș nu și-a căpătat definitiv formele, dimensiunile, tehnicile și procedeele de interpretare, tipurile de arcuș și acordajul. Acest fenomen neobișnuit se explică prin necesitatea rezolvării unei contradicții obiective, și anume – posibilitățile fizice reale ale interpretului aflate în „contrapunere” cu dimensiunile mari ale instrumentului, condiționate, la rândul lor, de diapazonul grav. La fel, în contradicție se află efortul fizic depus la interpretare și cerințele artistice și expresive continue ce sunt puse în fața interpretului.

Un loc aparte în istoria interpretativă la contrabas în a doua jumătate a sec. XVIII îl ocupă instrumentul numit *vinezul cu cinci corzi*, acordajul căruia era $F1 - A1 - D - Fis - A$. Anume pentru acest instrument au fost scrise circa 30 de concerte și piese de muzică camerală de către compozitorii școlii clasice vieneze, printre care J. Haydn și W. Mozart.

În istoria dezvoltării contrabasului există și „*instrumente-monștri*”. Unul dintre aceste instrumente de proveniență italiană din colecția londoneză *Dragonetti*, supranumit *gigantul*, are o înălțime totală de 247 cm, înălțimea corpului este de 173 cm, iar lățimea este de 106 cm. Acest contrabas are trăsături de vioară, unghiurile sunt ascuțite, iar spatele este plat. Un alt gigant cu trei corzi se consideră *octobasul*, care a fost construit în 1850 de lutierul francez Jean-Baptiste Vuillaume (1798-1875), la inițiativa lui H. Berlioz. Octobasul are patru metri înălțime (**Anexa. Figura 6**) și se păstrează la Muzeul de Muzică din Paris (Musée de la Musique). De „cântat” pe aceste strune ($C2 - G2 - C1$) este posibil doar prin intermediul unor manete instalate pe tastiere și controlate de interpret, care stă așezat pe un suport lângă instrument. În linii generale, construcția contrabasului modern coincide cu cea a altor instrumente din familia sa, deosebindu-se doar prin dimensiunile mai mari ale părților componente: înălțimea totală – 185-190 cm, înălțimea corpului – 110-120 cm, lățimea ecliselor – 18-20 cm, lungimea corzilor de la șuruburile (chei) de acordare până la cordar – aproximativ 132 cm, lungimea corzilor – 105(±3) cm. Trăsăturile caracteristice ale contrabasului sunt niște detalii de corp: umerii

semicercului de sus sunt aplecați, semicercul de jos este mai lat în raport cu cel de sus, iar spatele este plat. La contrabasurile în formă de violă spatele poate fi de formă ovală. Există contrabasuri confecționate după formele viorii, care au umerii ridicați, semicercul de sus este lat, egal, practic, cu cel de jos, iar spatele este oval (**Figura 3**).

Figura 3. Forme de contrabas



Sursa: <https://doublebassguide.com/wp/wp-content/uploads/2007/10/bassformen.gif> [5]

La confecționarea diferitor părți ale instrumentului se folosește lemn de diferite specii. Spatele (placa de rezonanță din spate), gâtul și capul (melc), călușul și eclisele se execută din paltin (specie de arțar); fața (placa de rezonanță din față) – din brad; limba, cordarul, bumbul – din lemn negru. Pe față sunt găuri de emisie în forma literei *f* (numite *efe*) (**Figura 4**).

De-a lungul feței, din partea interioară, este montată o grindă din lemn cu formă specială – *placa elastică din față*. Această placă are funcții acustice, dar și de fermitate pentru față. Înăuntrul corpului, între față și spate, se montează un băț rotund – *popicul*, îndeplinind funcții importante acustice și rezonante. Pe *melc* se montează mecanismul *șuruburilor (cheilor) de acordare* a corzilor (**Figura 5**).

Acest detaliu al instrumentului face o diferență semnificativă dintre contrabas și alte instrumente din familia viorilor. Mecanismul a fost inventat în anul 1778 de lutierul berlinez Carl Ludwig Bachmann. Șuruburile mari din partea exterioară a melcului rotesc mecanismele cilindrice mici din metal de care se agață strunele, care permit acordarea acestora cu o precizie înaltă. Această invenție a înlocuit sistemul precedent din lemn.

Figura 4. Efa.



Sursa: <https://uptonbass.com/shop/smith-double-bass-late-19th-century-united-kingdom/> [6]

Figura 5. Mecanisme de acordare.



Sursa: https://www.gollihurmusic.com/product-images/singlekeys_smaller.jpg [7]

La contrabas se cântă ori în picioare, ori șezând pe un scaun înalt, din această cauză instrumentele au *picioare* – metalic sau din lemn, retractabil cu lungime reglabilă ce se intercalează în gaura bumbului în partea de jos a corpului.

Dezvoltarea tehnologiilor în a doua jumătate a sec. XX și a secolului curent a adus inovații nu numai în formele și siluetele contrabasurilor, dar și în materialele din care ele sunt produse. Astfel, găsim contrabasuri cu spatele din placaj special, limba și cordarul din plastic, pentru cutie se folosește carton special. Sunt fabricate contrabasuri electrice și fără cutie. În scopuri didactice se construiesc instrumente de dimensiuni mici – 2/4, 3/4, 7/8.

Contrabasurile contemporane sunt fabricate conform unor metode și șabloane anumite. Mulți lutieri contemporani construiesc contrabasuri folosind ca model instrumente vechi (spre exemplu, modelul *Amati*).

Corzile pentru contrabas, ca și ale altor instrumente cu arcuș, până la mijlocul sec. XX se confecționau din intestine. Grosimea lor excesivă nu permitea producerea tonului clar, iar interacțiunea cu arcușul era nesatisfăcătoare. De la mijlocul sec. XVII, pentru îmbunătățirea calității sunetului și micșorarea grosimii, corzile de jos ale contrabasului au început să fie învelite cu sârmă de cupru. Au existat încercări de fabricare a corzilor din materiale sintetice. De la mijlocul sec. XX au apărut corzi metalice, care au produs schimbări revoluționare în posibilitățile interpretative ale instrumentului. Mult mai fine, ele produceau un ton clar, curat și permiteau să atingă virtuozitatea necesară pe acest instrument enorm. În prezent se fabrică corzi pentru contrabas de mai multe branduri, de calitate excelentă, unele fiind recomandate pentru anumite creații sau stiluri muzicale (ex., *Thomastik*, *Pirastro*, *Savarez*, *Corelli Savarez*, *D'Addario* etc.)

Contrabasul contemporan standard are patru strune care sunt acordate în cvarte: *mi* (E1) – *la* (A1) – *re* (D) – *sol* (G). În orchestrele simfonice europene, care includ un număr de la șase până la zece contrabasiști, sunt disponibile instrumente cu cinci corzi cu struna de jos *Si* (H1) sau *Do* (C1). În orchestrele americane și engleze pe contrabasuri de tip standard se montează un mecanism extensiv special, cu ajutorul căruia coarda *Mi* poate fi reacordată în jos, concomitent, pe semitonuri până la sunetul *C1*. Pe unele contrabasuri cu patru corzi se montează o extensie pentru coarda *Mi* (E1), care permite, prin intermediul unei clame speciale, să reproducă sunete mai joase decât *Mi* (E1).

În interpretarea solistică, dar și în practica pedagogică, contrabasul se utilizează frecvent ca instrument transpozitor; acesta se acordează cu un ton mai sus decât unul standard, și anume: *Fis1* – *H1* – *E* – *A*, însă partida contrabasului se notează și se citește de către interpret ca pentru instrument standard.

Pentru comoditate, în literatura orchestrală partida contrabasului, camerală și solistică, se notează cu o octavă mai sus decât sună instrumentul, în trei chei: *Fa*, *Do*, *Sol*. Diapazonul complet al contrabasului contemporan conține patru octave: de la *E1* al contraoctavei (sau *H1* al subcontraoctavei) până la *g2* (luând în considerare sunetele flageoletelor).

Actualmente există contrabasuri cu cinci corzi, având coarda de sus *C* și celelalte acordate în mod standard. Acest tip de instrumente este utilizat frecvent de contrabasiștii soliști (e.g. Gary Karr, Renaud Garcia Fois, Adam Ben Ezra).

Arcușul contrabasului modern are două modele – „francez” și „german”. Diferența între aceste modele constă în dimensiunile talonului: modelul francez are talonul mai îngust decât modelul german. Proporția dintre lungimea arcușului și dimensiunea instrumentului este diferită comparativ cu aceeași proporție de la alte instrumente cu arcuș, greutatea arcușului este semnificativ mai mare, bagheta este mult mai masivă, la fel ca și talonul. Bagheta arcușului se confecționează din lemn elastic și greu – pernambuc. La producerea în masă a arcușurilor se folosesc și alte soiuri de lemn. Taloanele arcușurilor se fac din lemn de abanos și din diferite substitute (de ex., plastic). Pentru arcuș se folosește păr de cal și șuruburi metalice pentru tensionarea acestuia.

Evoluția arcușului cu talon a fost una treptată, prin schimbarea formei și proporțiilor părților componente ale arcușurilor din familia viorilor. Meșterul francez Francois Tourte a finalizat acest proces spre sfârșitul sec. XVIII. Arcușul „francez” pentru contrabas diferă de cel pentru violoncel doar prin dimensiuni și greutate, maniera ținutei fiind aceeași. Ținuta arcușului cu talonul înalt este asemănătoare cu ținuta arcușurilor timpurii pentru viola da gamba [1].

Contrabasul în orchestra simfonică

Istoria dezvoltării și perfecționării contrabasului este strâns legată de istoria dezvoltării orchestrei simfonice. Din momentul când compozitorul italian Claudio Monteverdi (1567-1643) a utilizat pentru prima dată viola da gamba în orchestra operei sale *L'Orfeo* (1607) și până în sec. XVIII acest instrument a parcurs un drum lung și complicat.

Un rol important în dezvoltarea orchestrelor clasice și camerale și, concomitent, în dezvoltarea funcțiilor instrumentelor orchestrale, în particularitate – contrabasul, aparține școlii de la Mannheim, care, la mijlocul sec. XVIII, era condusă de eminentul muzician ceh Jan Václav Antonín Stamic (1717-1757). Dezvoltarea artei interpretative la contrabas a continuat pe parcursul sec. XVIII. Practica interpretativă și componistică puneau noi sarcini care aduceau rezultate calitative. Aceste schimbări au contribuit la editarea manualelor, la perfecționarea repertoriilor pedagogice și concertistice. La *Grand Opéra* din Paris, grupul bașilor orchestrali, care includea în 1757 doar un interpret contrabasist, s-a mărit până la un număr de cinci. Începând cu anul 1832, conducerea acesteia a luat o decizie istorică: a început să înlocuiască orchestrații interpreți, care cântau pe instrumente cu trei corzi cu acordaj de tip violoncel, cu absolvenți ai conservatorului, care posedau arta de interpretare la contrabasul acordat în cvarte.

Creația simfonică a clasicilor vienezi, în primul rând, a lui J. Haydn și W. Mozart este o nouă și importantă etapă în dezvoltarea orchestrei simfonice și, respectiv, în domeniul interpretării la contrabas. Sarcini complicate, de un diapazon enorm, au fost puse în fața contrabasiștilor orchestrei, în partiturile creațiilor lui L. Beethoven (în partiturile timpurii partidele contrabasurilor nu erau fixate pe o linie separată, dar erau notate ca bas „comun” cu violoncelul).

Operele și creațiile simfonice ale compozitorilor din sec. XIX (H. Berlioz, R. Wagner, P. Ceaikovski, G. Verdi, J. Brahms, N. Rimski-Korsakov) și, ulterior, ale personalităților muzicale din sec. XX (R. Strauss, G. Mahler, A. Schönberg, B. Bartók), ale compozitorilor francezi, germani, americani, ruși etc. au înaintat contrabasiștilor sarcini noi, complicate, neobișnuite, din punct de vedere tehnic, artistic și expresiv [1].

Acest proces creativ și extrem de intens a dezvăluit potențialul enorm atât al instrumentului cât și al interpreților. S-a dovedit că grupul de contrabasuri, dar și contrabasul solo, sunt capabili să redea imagini pe o largă diversitate – de la cele tragice, de exemplu, în *Otello* de G. Verdi, la cele hazlii, de exemplu, *Elefantul în Carnavalul Animalelor* de C. Saint-Saëns. Sunt figurative și originale solo-urile contrabasului în operele *Mlada* de N. Rimski-Korsakov sau în *L'Enfant et les Sortilèges* (*Copilul și vrăjitoriile*) de M. Ravel.

Invenții tematice strălucite și timbrale găsim în partidele poemelor simfonice ale lui R. Strauss, în concertele pentru orchestră ale lui B. Bartók etc. Sunt diverse și foarte complicate sarcinile tehnice și expresive ale contrabasurilor în muzica simfonică și de operă compusă de I. Stravinsky, S. Prokofiev, D. Șostakovici.

Repertoriul muzicii de cameră

Dacă în sec. XIX numărul pieselor pentru ansambluri cu contrabas era limitat la un volum modest (*Septetul* de L. Beethoven, *Cvintetul* și *Octetul* de F. Schubert, *Sextetul* de M. Glinka, *sextetele* lui F. Mendelson Bartholdy și C. Saint-Saëns), apoi, sec. XX a oferit o cantitate enormă de muzică instrumentală de cameră cu participarea contrabasului. Vom aduce doar câteva exemple: *Povestea soldatului*

(septet) de I. Stravinski, *Cvintetul* lui S. Prokofiev, muzica baletului lui D. Milhaud *La Creation du Monde*, ansamblul din opera lui B. Britten *Albert Herring*, *Povești rusești* de N. Sidelnikov, *Serenada* (cvintet) de A. Schnittke [1 p. 12] ș.a. În creațiile camerale pentru contrabas din sec. XX un loc important îl ocupă sonatele pentru contrabas și pian. Printre autorii sonatelor întâlnim compozitori eminenți ai muzicii contemporane – P. Hindemith și S. Gubaidulina.

Tot în această perioadă a apărut un gen nou și foarte original – piese pentru ansamblu de contrabasuri: duete, trio, cvartete, ba chiar și „orchestre” de contrabasuri. De la sfârșitul sec. XIX și până în prezent contrabasul este participant nelipsit al formațiilor jazzistice, iar arta interpreților contrabasiști de jazz s-a ridicat la un nivel foarte înalt. De multe ori, renumiți artiști de jazz interpretează cu virtuozitate piese pentru contrabas din repertoriul muzicii academice.

Interpreți celebri la contrabas

Un rol important în dezvoltarea artei contrabasului revine reprezentanților școlilor naționale europene din sec. XIX: L. Rossi, L. Negri, A. Mengolli (Italia), W. Hause, A. Slama, J. Hrabia, F. Gregor, F. Simandl, G. Laska, F. Cerbi (Cehia), A. Müller, E. Storch, F. Warnecke (Germania), A. Guffe, S. Labrout, F. Verrimst, E. Nanni (Franța), precum și interpreților care au pus baza dezvoltării metodelor de instruire la contrabas, creând un suport solid de literatură și culegeri metodice remarcabile cu destinație concertistică și didactică pentru acest instrument. În acest sens, este semnificativ aportul contrabasiștilor eminenți, a interpreților soliști, autori de compoziții pentru contrabas, care și-au păstrat actualitatea până în zilele noastre: J.M. Sperger (1750-1812), D. Dragonetti (1763-1846), D. Bottesini (1821-1889), S. Koussevitzky (1874-1951).

În prezent contrabasiștii sunt capabili să interpreteze piese de orice nivel de complexitate, printre care putem menționa creații semnate de L. Boccherini, C. Saint-Saëns, L. Beethoven, J. Brahms, F. Schubert, R. Schumann, P. Ceaikovski și alții.

Concluzii

Prelucrarea surselor istorice de specialitate deschide noi orizonturi spre înțelegerea importanței diferitor etape în dezvoltarea istorică a contrabasului, oferă diverse posibilități în experiența interpretativă și dezvăluie multe secrete ale artei de interpretare la acest instrument. La momentul actual, tehnologiile moderne ne impun să căutăm și să găsim soluții corespunzătoare de adaptare a contrabasului la noile cerințe. Astfel, putem atesta întrebuițarea unor materiale performante pentru confecționarea corzilor, folosirea dispozitivelor electronice, implementarea unor tehnici de interpretare inovative, inclusiv mânuirea cu dibăcie a diferitor părți ale instrumentului, care, în mod obișnuit, nu pot fi utilizate în scop muzical etc. Toate aceste oportunități oferă o gamă diversă de noi experiențe și posibilități în domeniul studierii artei de interpretare la contrabas.

Referințe bibliografice

1. Контрабас. В: *Музыкальная энциклопедия (1973–1982)* [online]. Москва: Советская энциклопедия. [accesat 04 dec. 2021]. ISBN 5-94865-152-5. Disponibil: <https://www.musenc.ru/html/k/kontrabas.html>
2. Double bass. In: *A Dictionary of Music and Musicians*. Edited by George Grove. Oxford: the Oxford University, 1890, vol. 2.
3. РАКОВ, Л. *История контрабасового искусства*. Москва: Композитор, 2004. ISBN 5-85285-503-0.
4. *Tromba Marina* [image digitală]. [accesat 01 dec. 2021]. Disponibil: <http://www.dodedans.com/Full/musik-tromba.jpg>
5. [Forme de contrabas] [image digitală]. In: *Double Bass Guide: site. By Jonas Lohse*. [accesat 01 dec. 2021]. Disponibil: <https://doublebassguide.com/wp/wp-content/uploads/2007/10/bassformen.gif>
6. Smith double bass [image digitală]. In: *Upton Bass: String Instrument Company*: [site]. [accesat 01 dec. 2021]. Disponibil: <https://uptonbass.com/shop/smith-double-bass-late-19th-century-united-kingdom/>
7. Singlekeys [image digitală]. In: *Gollihur Music*: [site]. [accesat 01 dec. 2021]. Disponibil: https://www.gollihurmusic.com/product/images/singlekeys_smaller.jpg

АРХИВНЫЕ ДОКУМЕНТЫ ГОСУДАРСТВЕННЫХ СПЕЦИАЛЬНЫХ ХРАНИЛИЩ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА КАК ИНФОРМАЦИОННЫЙ ИСТОЧНИК ДЛЯ ВОССОЗДАНИЯ НАЧАЛЬНОГО ЭТАПА РАЗВИТИЯ ХОРОВОЙ КАПЕЛЛЫ ДОЙНА

DOCUMENTE DE ARHIVĂ DIN DEPOZITELE SPECIALE ALE REPUBLICII
MOLDOVA CA SURSĂ DE INFORMARE PENTRU RECONSTITUIREA ETAPEI
INIȚIALE DE DEZVOLTARE A CAPELEI CORALE DOINA

ARCHIVAL DOCUMENTS OF THE STATE SPECIAL REPOSITORIES OF
THE REPUBLIC OF MOLDOVA AS AN INFORMATION SOURCE FOR
THE RECONSTITUTION OF THE INITIAL STAGE OF THE DOINA CHOIR
CHAPEL'S DEVELOPMENT

NATALIA BLÎNDU¹,

doctorand,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0002-4943-1587>

CZU 784.087.68:061.231(478)

DOI: <https://doi.org/10.55383/amtap.2022.1.12>

В статье характеризуются основные места хранения архивных материалов по истории развития хоровой капеллы «Дойна»: Национальный архив Республики Молдова, архивы дирекции Moldova-Concert и Национальной библиотеки Республики Молдова. Их осмысление и использование с целью воссоздания объективной панорамы начального этапа развития хоровой капеллы «Дойна» требует применения многомерной классификации названных материалов, которая предлагается в настоящей публикации. Делается вывод, что данная классификация позволяет достоверно воспроизвести историю ведущего хорового коллектива страны.

Ключевые слова: Национальная филармония, хоровая капелла «Дойна», исполнительский коллектив, хоровая музыка, архивные документы, нормативные акты, история, искусство

Articolul prezentat descrie principalele locații de depozitare a materialelor de arhivă privind istoria dezvoltării capelei corale Doina: Arhiva Națională a Republicii Moldova, arhivele Direcției Moldova-Concert și Biblioteca Națională a Republicii Moldova. Conceperea unui număr vast de documente eterogene și utilizarea acestora în scopul recreării unei panorame obiective a stadiului inițial de dezvoltare a capelei corale Doina necesită o clasificare diversificată a materialelor denumite, care este propusă în această publicație. În concluzie se menționează că susținerea clasificării multidimensionale propuse va contribui la reproducerea istoriei celui mai renumit colectiv coral din republică cu un grad înalt de fiabilitate.

Cuvinte-cheie: Filarmonica Națională, capela corală Doina, colectiv concertistic, muzica corală, documente de arhivă, acte normative, istorie, artă

The article describes the main storage locations of archival materials on the history of the Doina choir chapel's development: the National Archive of the Republic of Moldova, the archives of the Moldova-Concert Directorate and the National Library of the Republic of Moldova. The comprehension of a large number of different documents and their use in order to recreate a complete and objective panorama of the initial stage of development of the Doina choir chapel requires a multidimensional classification of the named materials, which is proposed in this publication. The conclusion is that the proposed multidimensional classification makes it possible to reproduce the history of the country's leading choral chapel with a high degree of reliability.

Keywords: National Philharmonic, Doina choir chapel, performing collective, choral music, archival documents, normative acts, history, art

1 E-mail: nataliacons1290@mail.ru

Введение

Хоровое исполнительство представляет собой одну из основных ветвей академического искусства в Республике Молдова. Его развитие в полной мере отражается в истории главного представителя национального хорового искусства – хоровой капеллы Дойна. Основанная в 1928 г. как *Молдавская музыкальная капелла* (г. Балта), реорганизованная в 1930 г. в *Хоровую студию* г. Тирасполя и переименованная в 1935 г. в молдавскую государственную хоровую капеллу *Дойна*, она прошла большой и сложный путь развития. Начальным его этапом принято считать время от основания коллектива (1928) до появления В. А. Гаршти в качестве хормейстера (1957), впоследствии художественного руководителя и главного дирижера.

Данный этап, направляемый и корректируемый государственными инструкциями и приказами, партийными постановлениями и идеологическими установками, озаглавлен трансформацией структуры коллектива: в годы Второй мировой войны (1942–1945) был образован ансамбль песни и пляски *Дойна*, объединивший музыкантов, певцов и танцоров филармонических коллективов, в 1944 г. при данном ансамбле образована хоровая студия (с контингентом учащихся 20 человек), в 1945 г. «в целях обеспечения творческого роста» ансамбль разделился на два коллектива: академическую капеллу Дойна и ансамбль народного танца. В соответствии с этим изменялся исполнительский и руководящий состав.

Основным источником информации для воссоздания начального этапа развития хоровой капеллы Дойна являются архивные документы, хранящиеся в главных хранилищах Республики Молдова – Национальном архиве Республики Молдова (НАРМ), архиве *Moldova-Concert и др.* В брошюре Дойна, написанной И. Милютиной, начальный период деятельности этого хорового коллектива освещен без документальной опоры [1]. Эти материалы характеризуются разной мерой сохранности и отражают очень разные стороны деятельности коллектива. Достаточно подробно можно составить представление о периоде начиная с 1942 г., поскольку в документах о материальной отчетности отражен практически каждый день жизни этой творческой организации.

Стремление осмыслить и систематизировать разнообразный спектр архивных документов (об организации быта музыкантов, о решении творческих вопросов, о выполнении партийно-правительственных постановлений и т.д.) требует от исследователя использования адекватной методологии, которая гарантирует правильную обработку доступных архивных сведений и введение в научный обиход найденных фактов. В настоящей статье предпринимается попытка предложить многомерную классификацию архивных документов хоровой капеллы Дойна, которая позволит системно представить историю ее развития.

Места хранения архивных документов хоровой капеллы Дойна

Приоритетными источниками изучения архивных материалов по истории ведущего хорового исполнительского коллектива Молдовы стал весь комплекс документов, все наличные архивные фонды страны в их взаимодополняемости. Как известно, работа государственных архивов в советский период определялась правилами, установленными в централизованном порядке [2]. Предварительный мониторинг ресурсов Республики Молдова позволил определить основные учреждения, имеющие в своем распоряжении интересующие нас документы. Приведем их перечень:

В Национальном архиве Республики Молдова сосредоточены документальные материалы Управления по делам искусств при Совете Министров Молдавской ССР, документы Государственной филармонии по личному составу, приказы, инструкции, директивные письма Управления, годовые отчеты. Немаловажными источниками для раскрытия творческой деятельности и развития Дойны как исполнительского коллектива являются также хранящиеся в НАРМ афиши и концертные программы Молдавской государственной филармонии; деловая

переписка с разными лицами о творческой деятельности филармонии (телеграммы, договоры с композиторами); материалы о репертуаре и гастрольно-концертной работе творческих коллективов и др.

Архив дирекции Moldova-Concert располагает книгами приказов по коллективу Дойна (в доступе материалы за период 1943–1990), инструкциями, регламентирующими инвентаризацию имущества, организационные и административные вопросы, учет военнообязанных работников, организацию гастролей, требования к перевозке артистов и имущества (информация о поездках, распределении артистов по вагонам, транспортировке имущества), утверждение штатных расписаний, установление категорий оплаты для творческих работников, штатные оклады, назначения и увольнения, отпуска и командировки, административные предупреждения, выговоры за нарушения трудовой и творческой дисциплины, установление системы подчинения – назначения ответственных по творческим и административным вопросам, ведомости заработной платы работников коллектива, лицевые счета рабочих, личные дела уволенных, списки работников коллектива, их характеристики, автобиографии и заявления артистов.

Национальная библиотека Республики Молдова хранит подшивки советской столичной и республиканской прессы (газеты *Советская Молдавия*, *Вечерний Кишинев*, *Молодежь Молдавии*, *Cultura Moldovei*, *Moldova suverană*, *Literatura și arta*), в которой широко освещена концертная деятельность хоровой капеллы Дойна: отзывы, рецензии, репортажи, интервью.

Задачи и перспективы исследования на основе архивных документов

Осознание ценности архивных материалов и выявление их взаимосвязи в реконструкции истории начального периода развития хоровой капеллы Дойна позволяет решать разнообразные задачи, важнейшими из которых являются следующие:

- Воссоздание хронологической летописи начального периода развития капеллы, в которой помимо фактологической достоверности должна быть отражена также непрерывность и преемственность событий. К этой задаче примыкает исследование механизмов системы управления, типа руководства и администрирования, описание социально-политического и общекультурного контекста, представление «географии» концертной деятельности коллектива и т. д.
- Выделение исторических этапов развития коллектива и их характеристика, выявление их особенностей и отличий их друг от друга, установление хронологических рамок каждого этапа.
- Тщательное и доказательное изучение стадий творческого пути коллектива на основе анализа афиш, концертных программ, формирования репертуарной политики.
- Идентификация статуса коллектива, его состава, структуры, внутреннего механизма функционирования, административной принадлежности работников, продвижение их по служебной лестнице в определенный исторический момент.
- Изучение влияния смены политических, социальных и культурных условий жизни страны на трансформацию исполнительской практики и профессиональной подготовки артистов капеллы на основе сравнительного анализа репертуара и гастрольной деятельности.

Первичное схематическое описание истории капеллы можно обнаружить в предисловии к описи документальных материалов Молдавской государственной филармонии (Фонд № 3241). В указанном документе зафиксирована хронология событий, связанных с капеллой Дойна за определенный период времени, а также осуществлено сегментирование этого этапа на более мелкие отрезки времени, обусловленное канонами советского формального делопроизводства. Обобщение текста документа и «перевод» его с канцелярского стиля на язык историче-

ского исследования позволяет обнаружить фактические государственные рычаги формирования и регулирования деятельности исполнительского коллектива, начиная с момента его учреждения, решений о внутренней структуре и кадровом составе и заканчивая жанровой спецификой творческой деятельности и выбором репертуара.

Однако необходимо отметить, что одной вертикали для объективной реконструкции любого реального исторического процесса явно недостаточно. Очевидно, что любая работающая структура, в том числе и творческий коллектив, олицетворяет собой, во-первых, иерархию социальных ступеней этой вертикали, во-вторых, «горизонтальные поля» взаимодействий между равно-статусными партнёрами и контрагентами на каждой из этих ступеней и, в-третьих, плотную сферу повседневных жизненных, социальных и профессиональных практик, реализуемых конкретными людьми, действующих в рамках этой структуры. В связи с этим, естественно предположить, что для объективной реконструкции истории исследуемого коллектива, архивные материалы и иные документальные источники должны быть систематизированы согласно многомерной классификации, существенно отличающейся от той, которая обнаруживается в сохраненных архивах и которая соответствует принципу формального советского делопроизводства.

Многомерная классификация архивных документов

Исходя из представления о структуре творческого коллектива, разворачивающего свою деятельность во времени и в конкретно-историческом социально-культурном контексте, а также руководствуясь вышеизложенными исследовательскими задачами, предлагаем следующие критерии для многомерной классификации архивных документов, отражающих историю хоровой капеллы Дойна, независимо от места их хранения:

- **Критерий «вертикального» регламентирования**, отражающий иерархическую структуру функционирования коллектива в рамках государственной системы и административного подчинения на всех уровнях.
- **Критерий «горизонтального», отраслевого (сфера культуры) взаимодействия**, что сопряжено с сетевой структурой горизонтальных связей на различных уровнях профессиональных, административных и хозяйственных решений и взаимодействий, обеспечивающая непосредственно творческую деятельность коллектива.
- **Критерий «внутреннего» (локального) значения, учитывающий** все виды документации **текущего пользования** в их эмпирической конкретике.

Документация вертикального регламентирования носит исключительно иерархический характер взаимоотношений. Это сфера производства культуры, регулирующая культурные процессы на государственном уровне. Нормативные акты, которые иницируются вышестоящими инстанциями и «спускаются» на места, выражают четко сформулированную государственную волю относительно всех сфер деятельности исполнительского коллектива: сам факт его существования, инициирование его учреждения, определение его творческой направленности, планирование, репертуарную политику, социальные, просветительские и культурные задачи. Художественный руководитель любого творческого коллектива является, строго говоря, наемным исполнителем, отвечающим за осуществление культурной политики государства. Он принимает непосредственные административные, кадровые, хозяйственные решения. Директивные документы, полученные «сверху», он использует в качестве основания для непосредственных решений и приказов на уровне своей компетенции. В обратном направлении («снизу вверх») коммуникация носит отчетный характер. Администрацией исполнительских коллективов и культурных учреждений представляются отчеты по выполнению, докладные записки, рапорты.

Второй тип документации отражает отраслевые взаимодействия творческих коллективов на уровне их художественных руководителей с иными субъектами творческого процесса (руководители других творческих коллективов и культурных организаций, композиторы, поэты), которые сопоставимы между собой по статусу. Такого рода взаимодействие осуществляется «по горизонтали». Сюда относятся документы совещательного или полемического характера, деловая переписка, договоренности о совместных проектах и предоставляемых услугах в творческой сфере. Этот тип документации отличают элементы личного взаимодействия. Многочисленные примеры демонстрируют, что художественным руководителям и администраторам капеллы приходилось вести довольно сложную переписку со всевозможными учреждениями и ведомствами.

Основной корпус материалов, представляющих взаимодействия и взаимоотношения руководства хоровой капеллы *Дойна* со своим культурным окружением представлен в описях фонда № 3241, из Отдела личных фондов Центрального Государственного архива МССР. Документальные материалы Молдавской государственной филармонии сохранились частично с 1942 г., но более полно с 1944 г. Первая опись содержит материалы делопроизводства, имеющие научно-историческую ценность; вторая опись – материалы по личному составу (приказы, ведомости по зарплате, списки работников); третья опись – личные дела.

Особый научно-исторический интерес представляют собой следующие документы, хранящиеся в первой части описи 1 фонда 3241: договоры с композиторами и писателями и Всесоюзным Гастрольным концертным объединением (1942); переписка о творческой деятельности филармонии (1944); материалы (договоры, акты, отчеты и др.) концертной деятельности ансамбля *Дойны* (1944) и др. [3]. Анализ такого рода документов выявляет частоту заказов нового репертуара, эволюцию репертуарной тематики и, как следствие, уровень подготовки, профессиональный рост и повышение квалификации и качества исполнения артистов хоровой капеллы *Дойна*.

В то же время ясно, что ни один художественный руководитель не может реализовать свои творческие идеи в одиночку. Для того, чтоб воссоздать летопись, нужна **документация текущего внутреннего пользования**: списки работников, автобиографии и характеристика, материалы по личному составу (приказы, ведомости по зарплате, списки работников), в которой непосредственно отражена живая повседневная жизнь исполнителей.

Сопоставление документов разного рода и уровня воздействия обнаруживаются практически на каждый день, интенсивность документирования варьирует в разные периоды в зависимости от социально-культурной повестки дня.

Выводы

Таким образом, систематизация архивных материалов согласно предложенной многомерной классификации позволит создать «архив идентичности», обеспечивающий фактологический ресурс реконструкции начального этапа развития хоровой капеллы *Дойна*, соответствующий ее истории в онтологической полноте.

Библиографические ссылки

1. МИЛЮТИНА, И. *Дойна: Государственная академическая хоровая капелла, заслуженный художественный коллектив ССР Молдова*. Кишинев: Hyperion, 1990.
2. *Основные правила работы государственных архивов СССР*. Москва, 1984.
3. *Предисловие к описи № 1 документальных материалов Молдавской государственной филармонии*. НАРМ. Ф. 3241. Оп. 1. Л. 1–25.

**КАМЕРНО-ВОКАЛЬНАЯ МУЗЫКА ШУБЕРТА В МУЗЫКОВЕДЧЕСКОЙ
ИНТЕРПРЕТАЦИИ****MUZICA VOCALĂ DE CAMERĂ A LUI SCHUBERT ÎN VIZIUNEA
MUZICOLOGICĂ****SCHUBERT'S CHAMBER-VOCAL MUSIC IN THE INTERPRETATION OF
MUSICAL SCIENCE****ELENA TUREA¹,**doctorandă, asistent universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice
<https://orcid.org/0000-0001-7315-2505>

CZU 784.3:001.891(048.8)

DOI: <https://doi.org/10.55383/amtap.2022.1.13>

В статье характеризуются основные музыковедческие публикации, существующие в настоящее время по проблематике шубертовского творчества. Речь идет об изданиях на немецком, английском, французском, румынском и русском языках. Здесь анализируются книги В. Дамса, Ф. Брауна, О.Э. Дойча, Г. Опри, работы Ю. Хохлова, В. Васиной-Гроссман, П. Вульфуса, И. Лаврентьевой и др. Делается вывод, что представленные исследования дают основание для создания целостной панорамы развития австро-немецких музыкальных традиций в творчестве Шуберта, а также для показа новаторских черт его произведений разных жанров.

Ключевые слова: вокальный цикл, камерно-вокальная музыка, музыковедение, Франц Шуберт, Lied

Articolul descrie principalele publicații muzicologice care există în prezent referitor la problemele creației schubertiene. Este vorba despre ediții în limbile germană, engleză, franceză, română și rusă, în care sunt analizate cărțile scrise de V. Dams, F. Brown, O.E. Deutsch, G. Oprea, lucrările semnate de Y. Hohlov, V. Vasina-Grossman, P. Wulfius, I. Lavrentieva ș.a. În concluzie se menționează că studiile prezentate oferă o bază solidă pentru crearea unei panorame holistice a dezvoltării tradițiilor muzicale austro-germane în creația lui Schubert, precum și pentru a prezenta trăsături inovatoare ale operelor sale de diferite genuri.

Cuvinte-cheie: ciclul vocal, Franz Schubert, Lied, muzica vocală de cameră, muzicologie

The article describes the main musicological publications that exist at present on the problems of Schubert's creation. We are talking about editions in German, English, French, Romanian and Russian. Here are analyzed the books by V. Dams, F. Brown, O.E. Deutsch, G. Oprea, the works of Y. Khokhlov, V. Vasina-Grossman, P. Wulfius, I. Lavrentieva and others. It is concluded that the presented studies provide a sound basis for creating an integral panorama of the development of the Austro-German musical traditions in Schubert's creations, as well as for showing the innovative features of his works of different genres.

Keywords: chamber-vocal music, Franz Schubert, Lied, musicology, vocal cycle

Введение

Вокальная музыка привлекает внимание композиторов и исполнителей, поскольку ее демократичность позволяет выявлять самые разные образы и идеи и находить отклик в душе слушателей. В особенности это касается камерно-вокальной музыки Ф. Шуберта, которая поражает тонкой взаимосвязью музыки и слова, прекрасными, легко запоминающимися мелодиями, выразительной фортепианной партией. Огромную часть наследия Ф. Шуберта, по праву считающегося основоположником австро-немецкой камерно-вокальной лирики, образуют песни (Lied) – их свыше 600. Кульминацией же всего музыкального наследия композитора в этой области стали вокальные циклы *Прекрасная мельничиха* и *Зимний путь*, а также сборник

¹ E-mail: le-ana@mail.ru

Лебединая песня. В них Ф. Шуберт гениально предвосхитил находки следующих за ним композиторов-романтиков: Р. Шумана, И. Брамса, Р. Вагнера, Г. Малера, Г. Вольфа.

Поэтому естественен большой интерес исследователей к камерно-вокальному творчеству этого мастера. В настоящей статье предпринимается попытка проследить формирование музыкаловедческой «шубертианы», сакцентировать внимание на тех трудах, которые оказываются особенно полезными при изучении вокальной музыки Ф. Шуберта. На разных европейских языках имеется большое число публикаций такого рода. Охарактеризуем наиболее существенные из них, расположив в хронологическом порядке.

Литература о Шуберте в первой половине XX века

Среди изданий о Шуберте, появившихся в первой половине XX века, особое значение имеют работы, в которых раскрываются биография и творческая деятельность композитора. Это труды В. Дамса, Ф. Брауна, П. Ландорми, Р. Питру, В. Феттера и некоторых других авторов.

В 1913 г. немецкий музыковед Вальтер Дамс опубликовал монографию о Ф. Шуберте, послужившую основой для многих более поздних изданий. Переведенная на русский язык В. Ферманом и дополненная М. Ивановым-Борецким, она достаточно полно раскрывает личность композитора [1]. В. Дамс показал художественную жизнь Вены первой четверти XIX века, в которую был погружен Ф. Шуберт, приложил полный перечень его произведений с указанием времени их написания; большое место уделит характеристике камерно-вокальной лирики композитора.

После этого, в 20-е годы XX века стали появляться публикации, детализирующие и комментирующие факты биографии Ф. Шуберта. Австрийский писатель Феликс Браун в 1925 г. из воспоминаний, писем и дневниковых записей друзей Ф. Шуберта составил книгу *Schubert im Freundeskreis* (*Шуберт в кругу друзей*), где «в лицах» воссоздал многие факты жизни великого музыканта. В 1928 г. музыкальный критик Поль Ландорми в монографии *La vie de Schubert* (*Жизнь Шуберта*) познакомил французских читателей с личностью и творчеством композитора. Тогда же французский германист Роберт Питру в брошюре *Franz Schubert. Vie intime* (*Франц Шуберт. Личная жизнь*) [2] изложил свое видение художественного кредо венского гения¹. Названные работы ставили своей целью популяризацию музыкального наследия Ф. Шуберта и носили просветительский характер.

Постепенно в западноевропейском музыковедении стали появляться работы, в которых обнародование фактов биографии стало подчиняться рассмотрению идейно-философских проблем творчества Ф. Шуберта. Уже в 1934 г. лейпцигское издательство *Peters* выпустило двухтомник музыковеда Вальтера Феттера (переиздан в 1953 г.) под названием *Der Klassiker Schubert* (*Классик Шуберт*); в нем наследие композитора подверглось философско-аналитическому осмыслению и трактовалось с позиции преломления классических музыкальных традиций. В 1948 г. на французском языке появилось исследование Андре Кёруа *Les Lieder de Schubert* (*Песни Шуберта*) [3], примечательное с позиции исследовательского внимания к вокальному творчеству композитора и к выявлению роли в нем песенной мелодии и инструментального сопровождения.

Музыкаловедческая «шубертиана» середины и второй половины XX века

1950-е годы ознаменовались целым «шквалом» работ о Ф. Шуберте на разных европейских языках: это были научно-популярные биографические очерки и исследовательские эссе, публицистические заметки и учебные пособия по курсу западноевропейской музыки. В названном потоке заметно выделялось монографическое исследование Альфреда Эйнштейна *Schubert: a musical portrait* (*Шуберт: музыкальный портрет*) [4], созданное в 1951 г. на англий-

¹ Эта книга имеется также в переводе на румынский язык.

ском и вскоре переведенное на французский и итальянский. Выполненное одним из крупнейших музыковедов XX века, автором монографий (наиболее известная посвящена Моцарту) и многочисленных статей о немецкой и итальянской музыке XVI-XVIII веков, оно отличалось широтой охвата материала и, вместе с тем, тщательной проработкой деталей. В силу своей обстоятельности, книга А. Эйнштейна приобрела значение обязательного атрибута библиографических источников по творчеству Ф. Шуберта.

Вслед за этим капитальным трудом в 1952 г. вышла публикация немецкого автора Ганса Рутца *Franz Schubert, Dokumente seines Lebens und Schaffens* (Франц Шуберт: документы жизни и творчества) [5], которая была построена как собрание документов о жизни и творчестве гения песни. В 1953 г. увидело свет богато иллюстрированное альбомное издание Франц Шуберт немецкого критика Рихарда Петцольда. Все иллюстрации в нем снабжены комментариями, раскрывающими детали общественной жизни Вены и ее окрестностей, политической обстановки того времени и интересные факты из жизни самого Ф. Шуберта, его родственников и друзей¹.

Большой труд под названием *Schubert's Songs* (Песни Шуберта) [6] написал в 1957 г. англичанин Ричард Кэпелл, рассмотревший мелодии и поэтические тексты отдельных песен и вокальных циклов венского романтика в контексте музыкальной культуры Вены начала XIX века. Почти тогда же (1958) была опубликована и *Schubert, a Critical Biography* (Шуберт: критическая биография) Мориса Брауна [7], в которой раскрывается внутренний мир одинокого «классика романтизма», опиравшегося на австрийские народные традиции, развивавшего достижения своих современников и предвидевшего многие находки будущего.

Среди всего обилия материалов о Ф. Шуберте, вышедших в свет в середине XX века, особое значение принадлежит публикациям двух ученых – О. Дойча и Г. Гольдшмидта. Роль музыковедческой деятельности австрийца Отто Эриха Дойча определяется не только тем, что он составил и издал несколько книг о жизни Ф. Шуберта, написанных по материалам писем и воспоминаний его друзей. Этот ученый, прежде всего, известен как автор первого полного каталога сочинений Ф. Шуберта (впервые опубликован в 1951 г. на английском языке, переиздан в 1978 г. на немецком), используемого в наши дни как источник для идентификации произведений композитора: именно из этого каталога берутся номера с литерой D. Издание литературного наследия Ф. Шуберта, предпринятое О.Э. Дойчем, включает письма композитора, его дневниковые записи, стихотворения, заметки на полях сочинений, записи в альбомах и др.².

Большую роль в пропаганде музыки Ф. Шуберта сыграл швейцарец Гарри Гольдшмидт, автор многочисленных научных докладов, рефератов и статей в журналах *Musik und Gesellschaft* (Музыка и общество), *Beiträge zur Musikwissenschaft* (Вопросы музыкознания), *Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft* (Немецкий музыковедческий ежегодник). Он писал о периодизации творчества Ф. Шуберта, о последнем периоде его деятельности, о симфоническом наследии композитора и т.д. Самая важная работа Г. Гольдшмидта – биография *Schubert – ein Lebensbild* (Шуберт – жизненный путь), которая выдержала 6 изданий, в 1959 г. была защищена в Берлинском университете имени Гумбольдта в качестве диссертации на соискание ученой степени доктора философии³.

1 В 1962 эта книга была опубликована и в переводе на румынский язык.

2 Осознание ценности этих материалов побудило российского музыковеда Ю. Хохлова перевести их на русский язык и опубликовать в виде двух отдельных работ. В первую вошли письма разных лиц к Ф. Шуберту, дневниковые записи близких знавших его людей, официальные документы о жизни композитора, объявления об исполнении его сочинений и др. Содержанием второй книги стали известные в настоящее время воспоминания о Ф. Шуберте. В целом, в данных трудах представлен на русском языке весь основной документальный материал, относящийся к жизненному и творческому пути композитора.

3 Названная монография существует также в переводе на русский язык.

Особую ценность для исследователей и исполнителей камерно-вокального творчества Шуберта представляют написанные в 1953 г. очерки британского пианиста Дж. Мура *Singer and Accompanist* (Певец и аккомпаниатор), в которых анализируются вокальные циклы Ф. Шуберта дополняются практическими советами исполнителям. Доктор музыки Кембриджского университета и почётный доктор литературы Сассекского университета, почётный член Королевской музыкальной академии, он обобщил свой богатейший опыт концертмейстерской работы над шедеврами шубертовской камерно-вокальной музыки, что является ценнейшим источником знаний для молодых исполнителей.

С позиции ансамблиста-вокалиста о работе над песнями Ф. Шуберта рассказывает и английский тенор И. Бостридж в воспоминаниях *Schubert's Winter Journey: Anatomy of an Obsession* («Зимний путь» Шуберта: анатомия одержимости). Он делится с читателем своими впечатлениями от бесчисленных выступлений с исполнением данного цикла с разными пианистами.

В числе **румыноязычных** работ о Ф. Шуберте, опубликованных во второй половине XX века, специально отметим третий том учебника по истории мировой музыки И. Штефэнеску (*O istorie a muzicii universale*), где анализируются события музыкальной жизни Западной Европы от Ф. Шуберта до И. Брамса, и монографию Д. Спатару [8], которая выдержана в научно-популярной стилистике.

Музыковедческая литература о творчестве Ф. Шуберта на **русском** языке является наиболее обширной. Информацию общего характера можно обнаружить в разного рода учебных пособиях по истории зарубежной музыки. Имеются также две монографии о жизни и творчестве Ф. Шуберта: их авторы В. Конен и П. Вульфius. В них, помимо биографических сведений, содержится разбор некоторых сочинений Ф. Шуберта, прослеживается их связь с бытовым музицированием и народными истоками, не без внимания остается и проблема стиля [9; 10].

Среди специальных русскоязычных публикаций о Ф. Шуберте, появившихся в середине и второй половине XX века, важное значение принадлежит трудам В. Васиной-Гроссман, П. Вульфiusа, Г. Ковриги, Г. Крауклиса, И. Лаврентьевой и Ю. Хохлова. Одним из самых известных российских шубертианцев, инициатором создания русского шубертовского общества является Юрий Хохлов, большинство работ которого посвящено именно Ф. Шуберту. В частности, в монографии *Песни Шуберта музыковед характеризует* творческий метод композитора, дает общую оценку песенного творчества венского мастера, рассматривает отдельные песни [11]. В другой книге – «Зимний путь» *Франца Шуберта* – Ю. Хохлов подробно анализирует цикл в разных его аспектах. Труд «Прекрасная мельничиха» *Франца Шуберта*, будучи первым в России фундаментальным исследованием данного произведения, раскрывает не только образ прекрасной мельничихи в народном и профессиональном искусстве Австрии и Германии, но и характеризует творчество поэта В. Мюллера. В работе О последнем периоде творчества Шуберта Ю. Хохлов представляет сочинения, предшествующие циклу Зимний путь, и определяет влияние данного сборника песен на сочинения, написанные после него, увидевшие свет после смерти композитора и вошедшие в отдельный сборник, озаглавленный как Лебединая песня.

В. Васина-Гроссман, признанный авторитет в области изучения проблем вокальной музыки, тоже обращается к рассмотрению песенного творчества великого Ф. Шуберта. В работе *Романтическая песня XIX века* [12] она поднимает вопрос о предпосылках шубертовских *Lied*, о причинах выбора композитором того или иного поэтического текста, характеризует его лирического героя. Вопросы формообразования в песнях Ф. Шуберта рассматривают Г. Коврига и И. Лаврентьева [13; 14].

Исследования о творчестве Ф. Шуберта рубежа XX-XXI веков

По мере увеличения временной дистанции от того периода, когда жил и творил Ф. Шуберт, в музыковедческих работах о его личности, о творческом наследии и о его вкладе в развитие искусства стал усиливаться аналитический аспект. Возможность оценить роль композитора в историческом процессе не только с точки зрения созданной им музыки, но и с позиции ее влияния на всю последующую эволюцию европейского искусства, делает достижения Ф. Шуберта особенно рельефными и выражается в стремлении музыковедов научно обосновать данный тезис.

Важным явлением в становлении современной музыковедческой шубертианы стал выпущенный в 2009 году силами ведущих российских музыковедов и музыкантов-исполнителей (под общей редакцией Ю. Хохлова) сборник статей Франц Шуберт и русская музыкальная культура. В нем с возможной полнотой представлена картина бытования наследия Ф. Шуберта в России. Самостоятельную ценность имеет приложение *Франц Шуберт: русская библиография*, отражающее практически всю русскоязычную литературу о композиторе с 1830-х годов до наших дней.

Ряд интересных выводов о песенном творчестве Ф. Шуберта делают в последние годы российские авторы диссертационных трудов. Так, музыковед Э. Стручалина создала исследование на тему *Взаимоотношение гармонии и формообразования в песнях Шуберта*, в котором выявила связь между приемами гармонического варьирования и принципами куплетно-вариантной формы в камерно-вокальном творчестве Ф. Шуберта. С. Богомолов в работе *Песни Франца Шуберта как высокий жанр* сравнил песни мастера *Lied* с его же фортепианными миниатюрами и отметил в них сходные процессы. Т. Русанова в своей диссертации проанализировала последние фортепианные сонаты Ф. Шуберта, выявив их стилистические связи с сочинениями Л. Бетховена. Н. Пилипенко глубоко исследовал проблему романтического и романтических мотивов в песнях Ф. Шуберта, преемственности традиций «бури и натиска».

В Румынии примечательным явлением рубежа веков стало исследование Георге Опри *Franz Schubert și Liedul romantic* (Франц Шуберт и романтическая песня) [15]. В четырех главах этой книги музыковед раскрывает путь австро-немецкой *Lied* от зарождения до кульминационной вершины на рубеже XIX–XX вв. Наиболее подробно Г. Опри останавливается на песнях и вокальных циклах Ф. Шуберта: говорит об их образной стороне, характеризует жанровое многообразие и особенности поэтических текстов, анализирует средства музыкального языка и типы фортепианного сопровождения: *аккордовый, характерный и изобразительный*. В последней главе Г. Опри раскрывает исторические перспективы шубертовских *Lied*, говорит о камерно-вокальном творчестве Р. Шумана, Ф. Мендельсона-Бартольди, И. Брамса, Г. Вольфа, о композиторских школах Франции, Италии, России и Норвегии.

Пианистка Брындуша Мирела Тудор в монографии *Sonatele pentru pian de Franz Schubert. Continuitate și înnoire* (Фортепианные сонаты Франца Шуберта. Преемственность и обновление) анализирует все сонаты венского романтика: разбирает музыкальную форму, динамику, ритмику и т.п. Представляет интерес предпринятое автором сравнение исполнений сонат известными пианистами.

В последние годы румынскими музыковедами защищены две диссертации, связанные с творчеством Ф. Шуберта: Т.-Д. Скрипкариу (*Integrala ciclurilor pentru voce și pian de Schubert*, 2020) и В.-Д. Даскэлу (*O perspectivă interpretativă asupra sonatelor schubertiene pentru pian compuse în perioada 1825-1826*, 2021). В первой из них описывается становление *Lied*, указываются поэты, на чьи стихи Ф. Шуберт писал свои песни, отмечается, что Шуберт не боялся «экспериментировать» – обращался к стихам малоизвестных, ныне забытых авторов. Тудор-Дан Скрипкариу подробно характеризует личности некоторых поэтов, современников композито-

ра, рассказывает о содержании поэтических текстов многих песен и каждого из шубертовских циклов отдельно.

Центром внимания диссертации Василе-Даниела Даскэлу явились фортепианные сонаты Ф. Шуберта, созданные в 1825-1826 гг. Автор описывает социокультурный контекст Вены начала XIX века, сравнивает ранний и поздний стили композитора, определяет новые стилистические направления поздних сонат, видя их во влиянии бетховенского симфонического и камерно-вокального мышления. Отдельным параграфом музыковед представляет значение *Lied* в творчестве Ф. Шуберта, которое выразилось, по его мнению, в воздействии песенного формообразования на драматургию фортепианной сонаты.

Выводы

Наблюдения над процессом исторического формирования музыковедческой шубертианы приводит к выводу о том, что панорама музыковедческих исследований о Ф. Шуберте, сложившаяся на протяжении XX – начала XXI веков в разных странах, достаточно объемна и дает целостное представление о развитии австро-немецких музыкальных традиций в творчестве этого композитора, а также о новаторских чертах его произведений разных жанров.

Процесс накопления научных сведений о жизни и творческих достижениях Ф. Шуберта, осмысления его вклада в развитие европейской музыки выражается в постепенном переносе акцента с публикации научно-популярных биографий на разработку аналитических исследований, написание и защиту диссертаций.

Весь корпус разнородной информации, существующей в настоящее время в музыковедении разных стран позволяет развивать и дополнять имеющиеся в нем теоретические положения новыми наблюдениями, связанными с традициями исполнения произведений венского мастера, созданными в разных жанрах.

Библиографические ссылки

1. ДАМС, В. *Франц Шуберт*. Москва: Музгиз, 1928.
2. PITROU, R. *Franz Schubert. Vie intime*. Paris: Editions Emile-Paul Frères, 1928.
3. COEUROY, A. *Les Lieder de Schubert*. Paris: Larousse, 1948.
4. EINSTEIN, A. *Schubert: a musical portrait*. Oxford: Oxford University Press, 1951.
5. RUTZ, H. *Franz Schubert: Dokumente seines Lebens und Schaffens*. München: Verlag C. H. Beck, 1952.
6. CAPELL, R. *Schubert's Songs*. London: Macmillan, 1957.
7. BROWN, M. *Schubert, a Critical Biography*. London: Macmillan, 1958.
8. SPATARU, D. *Franz Schubert*. București: Editura pentru Literatura și Arta, 1957.
9. КОНЕН, В. Д. *Шуберт*. Москва: Музгиз, 1959.
10. ВУЛЬФИУС, П. *Франц Шуберт*. Москва: Музыка, 1983.
11. ХОХЛОВ, Ю. *Песни Шуберта: черты стиля*. Москва: Музыка, 1987.
12. ВАСИНА-ГРОССМАН, В. *Романтическая песня XIX века*. Москва: Музыка, 1966.
13. КОВРИГА, Г. Сквозная форма в песнях Шуберта. В: *Вопросы музыкальной формы*. Москва: Музыка, 1972, вып. 2, с. 139–165.
14. ЛАВРЕНТЬЕВА, И. Вариантность и вариантная форма в песенных циклах Шуберта. В: *От Люлли до наших дней*: сб. ст. Москва: Музыка, 1967, с. 33–70.
15. OPREA, G. *Franz Schubert și liedul romantic*. Constanța: Ex Ponto, 2011. ISBN 978-606-598-106-5.

SCHIȚĂ BIOGRAFICĂ A COMPOZITORULUI A. MULEAR

BIOGRAPHICAL SKETCH OF THE COMPOSER A. MULEAR

DANIELA TROCINEL¹,

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0002-5731-5332>

CZU 78.071.1(478)

DOI: <https://doi.org/10.55383/amtap.2022.1.14>

Compozitorul Alexandr Mulear s-a născut la 18 mai 1922 în orașul ucrainean Savran, regiunea Odessa, și a decedat la 17 iunie 1994 în Chișinău, Republica Moldova. Pe parcursul vieții s-a remarcat ca un talentat compozitor și muzician, un pedagog iscusit, și, nu în ultimul rând, ca un energic activist cultural. A. Mulear a lăsat moștenire lucrări care reușesc să se deosebească prin unicitate și claritate, bazate preponderent pe arta, tezaurul și melosul popular moldovenesc. Activitatea sa componistică poate fi divizată în trei perioade de creație: prima perioadă – anii 1949-1955, a doua perioadă – anii 1956-1970 și a treia, ultima – din 1971 până la sfârșitul vieții.

Cuvinte-cheie: A. Mulear, compozitor, Conservatorul de Stat, compoziție, pedagogie, creație camerală

The composer Alexandr Mulear was born on May 18, 1922 in the Ukrainian city of Savran, Odessa region, and died on June 17, 1994 in Chisinau, Republic of Moldova. Throughout his life he distinguished himself as a talented composer and musician, a skilled pedagogue, and last but not least as an energetic cultural activist. A. Mulear bequeathed works that manage to stand out by their uniqueness and clarity, based mainly on the Moldovan folk art, treasury and folk melodies. His composition activity can be divided into three periods: the first period of musical creativity (1949-1955), the second period (1956-1970), and the third, last period of creativity, from 1971 to the end of his life.

Keywords: A. Mulear, composer, State Conservatoire, composition, pedagogy, chamber creation

Introducere

Compozitorul Alexandr Mulear s-a născut la 18 mai 1922 în orașul ucrainean Savran, regiunea Odessa, și a decedat la 17 iunie 1994 în Chișinău, Republica Moldova. Pe parcursul vieții s-a remarcat ca unul dintre cei mai prolifici reprezentanți ai componisticii muzicale chișinăuiene, un muzician polivalent, compozitor, viorist, pedagog iscusit și, nu în ultimul rând, ca un energic activist cultural. Unele informații de caracter biografic despre viața și creația compozitorului A. Mulear conțin ediții enciclopedice și lexicografice [1-6], însă aceste surse necesită o completare și aprofundare în baza documentară și analitică.

Muzicianul provine din familia unui meșteșugar evreu – Boris Mulear, care a fost zugrav de profesie, dar, în același timp, pe lângă ocupația de bază, cânta la vioară la nenumărate nunți evreiești și diverse serbări locale. Tatăl compozitorului nu a primit studii muzicale pentru a putea cânta la un instrument, fiind mai mult o persoană autodidactă. Despre mama sa nu s-au scris prea multe, doar că aceasta s-a ocupat de educația fiilor și de treburile casnice.

Copilăria și primii pași în muzică

Conform autobiografiei compozitorului semnată la data de 15 decembrie 1959, din dosarul personal [7] găsit în fondul arhivei Uniunii Compozitorilor (RSSM) (în prezent se păstrează la Arhiva Organizațiilor Social-politice a Republicii Moldova), notăm că în anul 1929 Alexandr Mulear se înmatriculează la școala medie din orașul natal. Ulterior, în anii 1935 împreună cu întreaga familie se mută cu traiul în orașul Tiraspol (RASS Moldovenească), unde tatăl său se angajează în taraful lui Gheorghe Murga (1876-1941).

Tatăla transmis dragostea și pasiunea pentru muzică celor doi fii ai săi – Șiko (Alexandr) și Fima, ambii devenind violoniști. Respectiv, din iunie 1937 până în august 1940 Alexandr va activa în calitate de violonist în cadrul Orchestrei Simfonice Moldovenești de Stat din orașul Tiraspol.

¹ E-mail: daniela1994@list.ru

În perioada anilor 1939-1940 A. Mulear a finalizat Școala medie nr. 2 și, concomitent, Școala muzicală din Tiraspol în clasa lui Grigori Isakovici Gherșfeld (1883-1966), muzician, compozitor și pedagog. Menționăm faptul că în clasa profesorului G. Gherșfeld în același an absolvște și Zinovii Stolear (1924-2014), muzicolog, critic muzical și publicist.

Conform relatărilor din cartea *Люди и время: Композиторы-евреи в музыкальной культуре Молдовы (30-80-е годы XX века)*, semnată de Z. Stolear, deducem ideea că cei doi au devenit foarte apropiați în timpul studiilor, având interese și activități comune. „În afară de lecții conform programului academic, noi interpretăm în cadrul unisonului de violoniști Uvertura din opera *Nunta lui Figaro* de Mozart, *Perpetuum Mobile* al lui Bohm și alte lucrări. Profesorul nostru ne-a învățat nu doar să cântăm la vioară, dar și notația muzicală, elemente ale teoriei muzicale, a încurajat în orice mod posibil pasiunea de a cânta la auz, improvizând propriile melodii. Probabil că atunci s-a ivit talentul lui A. Mulear pentru compoziție” (traducerea citatului ne aparține – n.n.) [8 p. 114].

Anii de studenție și începutul carierei muzicale

Tot în autobiografie compozitorul notează că, după perioada de eliberare a Basarabiei, a fost admis la studii în cadrul Conservatorului de Stat din Chișinău, unde urma să învețe în clasa de compoziție și vioară (din septembrie 1940 până în iunie 1941). Însă, odată cu începerea celui de-al Doilea Război Mondial, a fost nevoit să întrerupă cursurile. Acest eveniment l-a marcat pe tânărul student nu doar moral, dar și fizic, fiind grav rănit în urma bombardamentului din 24 iunie, unde a suferit o fractură la clavicula stângă. Urmează o perioadă grea și dificilă, despre care A. Mulear a preferat să nu povestească. Astfel, din toamna anului 1941 până pe 20 martie 1944 compozitorul a fost încarcerat împreună cu familia sa în lagărele de concentrare-ghetou din Savran, Obodivka și Berșad din RSS Ucraineană. Chiar dacă zilnic a fost pus la muncă neagră, unica sa alinare a rămas vioara familiei, grație căreia a reușit să-și mențină flexibilitatea mâinilor și să continue exersarea la instrument.

În anul 1944, când au fost eliberate regiunile sudice din Ucraina, A. Mulear ajunge în orașul Odessa și se angajează pe post de violonist (artist de orchestră) în cadrul Teatrului Național Academic de Operă și Balet. Dar, din cauza unor anumite împrejurări nefavorabile, la 18 august 1945 este nevoit să se reîntoarcă în Tiraspol. Se angajează în funcție de șef al Secției de învățământ și profesor de obiecte teoretice la Școala de muzică pentru copii din oraș, unde activează până în septembrie 1948, lecțiile de compoziție căpătând un caracter amator. În același an este primit în calitate de candidat în cadrul Uniunii Compozitorilor Sovietici din RSSM și tot atunci revine la studiile din cadrul Conservatorului. Tânărul student începe lecțiile de compoziție în clasa compozitorului Ștefan Neaga, iar mai târziu va studia în clasa profesorilor L. Gurov și S. Lobel.

Anii de studenție ai compozitorului la Conservator sunt promotori în sfera componisticii, deoarece apar primele lucrări muzicale profesioniste. Respectiv, aceasta poate fi considerată **prima perioadă de creație** sau de debut (anii 1949-1955).

Această etapă este una de studiu, de cercetare și formare profesională, fiind marcată de apariția primelor opusuri realizate de sine stătător, cât și sub îndrumarea profesorilor săi. Puținele lucrări scrise în perioada incipientă reușesc, totuși, să demonstreze *varietatea largă de genuri* utilizată de compozitor, cât și diversificarea componentelor instrumentale și vocale. Totodată, putem observa tendința compozitorului spre căutarea propriului stil, precum și a genurilor potrivite personalității sale. Printre cele mai semnificative se evidențiază *Rondo moldovenesc* pentru vioară și pian și *Cvartetul de coarde*.

De asemenea, în palmaresul tânărului compozitor apar creații în stil eroico-patriotic. Printre ele se evidențiază *Piesa despre Boris Glavan* pentru bariton și pian, care reflectă într-un mod subtil intonațiile doinei, și *Cântec despre Zoia Kosmodemiaskaya* pentru solist și cor, care se apropie de genul baladei eroice.

Printre lucrările de debut ale lui A. Mulear se enumeră și cele scrise pe versurile poetului și dramaturgului L. Corneanu, remarcându-se *Cântec de pahar* și *Cântecul basarabeanului*, care oglindește sentimentele țaranului moldovean eliberat de subjugarea boierilor devenind ulterior un cetățean sovietic liber.

Lista este continuată de piesa *Măi scripcare, măi cobzare*, care ne profilează imaginea lăutarului de la sat. Linia melodică a lucrării derivă din juxtapunerea a două stări contrare – pe de o parte, sentimentul de tristețe, iar pe de alta – voia bună și bucuria de a trăi, caracterizând astfel diferența dintre ziua grea și anevoioasă de ieri a cobzarului de cea veselă și plină de viață de astăzi. Un alt element distinctiv al acestei piese constă în faptul că melodia este scăldată în intonații populare, iar în partida pianului se pot auzi ușor imitațiile cântecului ciobănesc.

O altă compoziție distinctivă acestei perioade este Poemul pentru cor a cappella *Sub steagul păcii*, versuri de V. Roșca, scris în anul 1951. Prin melodia care sună înălțător și cheamă oamenii să lupte pentru pace compozitorul reamintește de acei oameni-eroi care și-au jertfit viața pentru liniștea poporului.

O altă compoziție care a câștigat un loc proeminent în portofoliul compozitorului A. Mulear este *Rondo-scherzo* pentru vioară și pian scris în anul 1951. Se caracterizează ca o piesă de virtuositate în factura căreia sunt utilizate într-un mod variat posibilitățile tehnice și melodice ale instrumentului solo.

Pe lângă activitatea componistică, la 17 iunie 1952 A. Mulear reușește să adere în calitate de membru la Uniunea Compozitorilor Sovietici din RSSM, confirmând astfel nivelul profesional al creațiilor sale pe care le-a prezentat și anume:

1. *Cvartetul de coarde în 3 părți* (partitura).
2. *Rondo moldovenesc* pentru vioară și pian.
3. *Sub steagul păcii* – poem coral pentru cor mixt a cappella, pe versuri de V. Roșca (partitura).
4. *Măi scripcare, măi cobzare* – piesă pentru voce și pian pe versuri de L. Corneanu (lucrare tipărită).
5. *Marșul luptătorilor pentru pace* – piesă pentru solist, cor și pian pe versuri de A. Luchianov (lucrare tipărită) [7].

În următorul an (1953) A. Mulear compune *Rapsodia pe teme moldovenești* pentru orchestra populară, în care utilizează particularitățile timbrale ale orchestrei moldovenești. Tot în aceeași perioadă scrie și *Humoresca* pentru pian, care se remarcă printr-o construcție melodică originală și plină de prospețime.

Perioada maturității

În anul 1955 A. Mulear finalizează Conservatorul de Stat din Chișinău „G. Musicescu”, în clasa profesorului L. Gurov, iar pentru examenul de absolvire prezintă una dintre cele mai semnificative lucrări ale sale – Poemul simfonic *Haiducii*. La baza subiectului acestei lucrări stau evenimentele istorice din trecut și anume: lupta eroică a haiducilor – fii curajoși și neînfricați ai poporului moldav – împotriva ocupanților turci și a boierilor-feudali.

Următorii ani (1956-1970) constituie **a doua perioadă de creație** în biografia compozitorului. În această perioadă A. Mulear se dedică în mare parte pedagogiei, angajându-se în calitate de profesor de obiecte muzical-teoretice la Școala muzicală Nr.1 din Chișinău (în prezent Școala de Arte „Valeriu Poileakov”), dar, în același timp, se aprofundează în perfecționarea educației muzicale proprii. De altfel, fiind o personalitate multilateral dezvoltată, se delectează și cu literatură variată, începând de la reviste până la cărți evreiești, istorice și filosofice.

Această etapă se evidențiază prin manifestarea interesului față de experimentul componistic și prin atingerea unui înalt nivel de măiestrie. În aceeași ordine de idei constatăm faptul că opusurile compuse în perioada nominalizată demonstrează predilecția compozitorului spre genul muzicii vocale și corale trasat de tematica biruinței binelui asupra răului, a poporului asuprit și a eroilor poporului moldav. Cu toate acestea, autorul se adresează și muzicii instrumentale.

Respectiv, în perioada anilor 1956-1970 în portofoliul de creație a compozitorului apar noi lucrări, care descriu talentul, profesionalismul, dar și experiența componistică acumulată de-a lungul timpului. Interesul maestrului A. Mulear se axează spre compunerea unor lucrări de formă mai amplă, unde va putea aborda unele idei și viziuni de ordin creativ, dar și tehnic. Printre acestea se remarcă *Uvertura Festivă* pentru orchestra simfonică, *Rapsodia* pentru orchestra de estradă, ciclul de Șase miniaturi pentru vioară și pian și alte compoziții instrumentale și vocale.

Una dintre cele mai revelatoare creații ale perioadei nominalizate este Baletul pentru copii *Făt-Frumos* (numele eroului principal), după libretul semnat de A. Smolin. Asupra acestei lucrări compozitorul Mulear a lucrat asiduu în perioada anilor 1958-1959. Ideea principală a lucrării descrie fapta eroică săvârșită de către erou în numele triumfului binelui.

Muzica baletului este expresivă, emoțională și plăcută, dublată în mare parte de paleta coloritului melodiilor naționale moldovenești. Compozitorul folosește cu iscusință laitmotivele care definesc personajele principale și dau un ritm viu și trepidant dezvoltării dramatice. Spre exemplu, tema muzicală a eroului Făt-Frumos este eroică și plină de strălucire, iar tema eroinei Ileana-Cosânzeana este lirică și se prezintă ca un motiv muzical de doliu al celor care tânjesc după casă și locurile natale.

În vara anului 1959 Baletul *Făt-Frumos* a fost pus în scenă în parteneriat cu Departamentul de coregrafie al Colegiului de Muzică „Șt. Neagă” și cu ajutorul Cercului coregrafic de la Casa pionerilor din Chișinău. Spectacolul a avut un mare succes și ulterior a fost introdus în programul Decadei artei și literaturii moldovenești de la Moscova. Tot atunci Compania Moldova-Film a realizat filmul-poveste *Făt-Frumos* după scenariul semnat de A. Smolin și muzica de A. Mulear.

Începând cu anul 1960, A. Mulear lucrează asupra unei alte compoziții de o valoare notabilă și importantă atât pentru portofoliul componistic personal cât și pentru promovarea și dezvoltarea muzicii naționale – Poemul simfonic *Codrii*. Subiectul abordat în această lucrare povestește despre lupta fiilor iubitori de libertate ai poporului moldovenesc împotriva robitorilor. Asupra acestei teme compozitorul a mai apelat și anterior, ea fiind întruchipată în Poemul simfonic *Haiducii*, dar și în muzica dramei *Fiii codrului*, montată pe scena Teatrului Muzical-Dramatic de Stat.

Ultimii ani de activitate

Întrucât interesul compozitorului tinde să se dezvolte și să se remarce în aria genurilor mai ample, A. Mulear își planifică să compună două lucrări monumentale – o operă cu caracter eroico-istoric și un balet pe temă contemporană.

Activitatea creativă prodigioasă pe care o desfășoară îi aduce compozitorului în palmares două *Diplome de onoare* oferite de către Prezidiul Sovietului Suprem al RSS Moldovenești la 11 august 1960 și 1 noiembrie 1967 [7].

Începând cu anul 1971 până la sfârșitul vieții, se remarcă **a treia perioadă de creație** în portofoliul compozitorului. A. Mulear părăsește tărâmul pedagogic și își îndreaptă interesul spre domeniul compoziției și al creativității, devenind autorul unui număr impresionant de lucrări muzicale de diferite forme și genuri, de la piese vocal-instrumentale până la lucrări de forme ample. Printre cele mai reprezentative opusuri se enumeră: *Poemul despre Partidul lui Lenin, Suite №1, №2 și №3* pentru cvartetul de coarde, Poemul simfonic *Tatarbunar* pentru orchestra simfonică mare, *Sonata* pentru pian și altele.

Pentru măiestrie componistică înaltă, merite deosebite și activitate rodnică în domeniul compoziției autohtone la 21 mai 1982 compozitorului A. Mulear s-a conferit titlul onorific *Lucrător emerit al culturii din RSSM*. Ulterior, la 13 aprilie 1990, Uniunea Compozitorilor (RSSM) înaintează o cerere prin care solicită pentru compozitor un alt titlu onorific – *Om (Artist) emerit în artă al RSSM*, însă la 25 iunie 1990 primește răspuns negativ, deoarece în regulamentul privind acordarea titlurilor onorifice din RSSM se stipulează faptul că nu se poate oferi același titlu de două ori [7].

Concluzii

În concluzie, menționăm faptul că A. Mulear a fost un compozitor care s-a implicat integral în activitățile și manifestațiile muzicale publice. Ocupând în repetate rânduri posturi semnificative în cadrul instituțiilor de învățământ artistic, și-a demonstrat simpatia și atașamentul față de cultura muzicală autohtonă, în special, dar și față de viața culturală moldovenească, în general, întreaga sa viață dedicând-o creării unor lucrări destoinice și unice.

Creația compozitorului A. Mulear oferă motive pentru a afirma că muzica sa este caracterizată de trăsăturile unui stil individual ce se deosebește prin unicitatea și claritatea limbajului muzical, bazat pe tezaurul, arta și melosul popular moldovenesc. Aspirația către utilizarea tehnicilor polifonice, căutarea conținutului ideologic, abilitățile de compunere înalte și simțul spiritului modern sunt calitățile cele mai esențiale ale muzicii lui A. Mulear. Opera sa este inseparabilă de Moldova, de istoria, obiceiurile și ritualurile poporului moldav. Acum, probabil, a venit timpul de a oferi creației muzicale a compozitorului, care a obținut înalte aprecieri din partea colegilor de breaslă, și o atenție spoită din partea muzicologilor, inițiind o cercetare profundă în domeniu.

Referințe bibliografice

1. Alexandr (Șico) Mulear. In: *Compozitori și muzicologi din Moldova: lexicon biobibliografic*. Alcăt. G. Ceaicovschi-Mereșanu. Chișinău: Universitas, 1992, pp. 60–63.
2. CEAICOVSCHI-MEREȘANU, G. Mulear Aleksandr. In: *Literatura și arta Moldovei: encicl. în 2 vol.* Chișinău, 1986, vol. 2, p. 67.
3. МУЛЯР А. Б. В: *Композиторы Молдавской ССР*. Кишинев, 1956.
4. *Композиторы Молдавской ССР*. Москва: Сов. композитор, 1960.
5. МУЛЯР Александр. В: *Композиторы Советской Молдавии*. Кишинев: Картя молдовеняскэ, 1967.
6. *Композиторы и музыковеды Молдавии: библиогр. справ.* [Сост. В.М. Дегтярев]. Кишинев: Тимпул, 1979.
7. *Личное дело Муляра Александра Борисовича*, СК МССР, 1952. АOSP a RM. F. 2941. Nr. 3.
8. СТОЛЯР, З. *Люди и время: Композиторы-евреи в музыкальной культуре Молдовы (30–80-е годы XX века)*. Chișinău: s. n., 2003. ISBN 9975-932-33-9.

ПРОБЛЕМЫ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Ф. ШОПЕНА НА ПРИМЕРЕ БАЛЛАДЫ №1, ОР.23

PROBLEMELE TRATĂRII INTERPRETATIVE A OPERELOR LUI F. CHOPIN PE BAZA EXEMPLULUI BALADEI NR.1, OP.23

PROBLEMS OF THE INTERPRETATIVE TREATMENT OF F. SHOPIN'S WORKS ON THE EXAMPLE OF BALLAD NO.1, OP. 23

ALEXEI USACIOV¹,

doctorand,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0002-4842-0165>

CZU [780.8:780.616.433.083.52]:781.68

DOI: <https://doi.org/10.55383/amtap.2022.1.15>

В данной статье на основе метода сравнительного анализа автор изучает феномен фортепианной интерпретации, затрагивая вопросы исполнительской трактовки на примерах прочтения Баллады №1 Ф. Шопена тремя величайшими пианистами современности – А. Рубинштейном, К. Цимерманом и С. Нейгаузом. Вариантность осмысления данного произведения в их интерпретациях в очередной раз поднимает проблему объективности и субъективности исполнения, степени свободы исполнителя. Представленный в работе исполнительски-стилевой контраст трактовок позволяет рассмотреть некоторые особенности эволюции фортепианных традиций в XX веке.

Ключевые слова: интерпретация, романтизм, баллада, исполнительская традиция, звук, интонация

¹ E-mail: usaciov@yandex.ru

În acest articol, utilizând metoda analizei comparative, autorul studiază fenomenul interpretării la pian, atingând problemele tratării interpretative a Baladei nr. 1 de F. Chopin, bazându-se pe tratarea a trei dintre cei mai mari pianiști ai contemporaneității – A. Rubinstein, K. Zimerman și S. Neuhaus. Variabilitatea percepției lucrării date în interpretarea acestora ridică încă o dată problema obiectivității și subiectivității interpretării, a gradului de libertate a interpretului. Contrastul interpretativ-stilistic prezentat în lucrare ne permite să luăm în considerare unele dintre trăsăturile evoluției tradițiilor pianistice din secolul XX.

Cuvinte-cheie: interpretare, romantism, baladă, tradiție interpretativă, sunet, intonație

In this article, on the basis of the method of comparative analysis, the author examines the phenomenon of piano interpretation, touching upon the issues of performing interpretation using examples of the treatment of F. Chopin's Ballad No.1 by three of the greatest contemporary pianists – A. Rubinstein, K. Zimerman and S. Neuhaus. The variability of perception of this work in their interpretations once again raises the problem of objectivity and subjectivity of performance, the degree of freedom of the performer. The interpretative and stylistic contrast of interpretation presented in the work allows us to consider some of the features of the evolution of piano traditions in the 20th century.

Keywords: interpretation, romanticism, ballad, performing tradition, sound, intonation

Введение

В современном исполнительстве трудно найти пианиста, в репертуар которого не входили бы сочинения Фридерика Шопена – величественные, трагедийные опусы или поэтические зарисовки, проникновенные лирико-элегические произведения или стремительные скерцо. Творчество польского композитора является одним из наиболее выдающихся явлений мировой фортепианной классики.

Жанр инструментальной фортепианной баллады, создателем которой является Ф. Шопен¹, занимает особое место в наследии композитора. Для поэтов и музыкантов эпохи романтизма этот род искусства обладал особой притягательностью, так как произвольное сочетание эпического, мистического, драматического и лирического открывало бесконечный простор творческой фантазии. Данная сложность, многогранность, многоплановость содержания обусловили и новаторство формы; в её выборе Шопен ощущал себя здесь более свободно, чем, например, в скерцо, полонезах или сонатах, конструкция которых была подчинена традиции. Драматургия каждой из его четырех баллад разворачивается в собственной неповторимой музыкальной форме, обусловленной природой, существующих в её пространстве образов и, возможным скрытым программным замыслом.

Баллада *g-moll* (op.23, №1) была написана Ф. Шопеном в 1831 году под непосредственным впечатлением революционного восстания в Польше. Весть о падении Варшавы потрясла композитора, и глубина этого душевного потрясения была настолько велика, что изменился сам характер творчества; теперь в его музыке «все более настойчиво пробивается драматическая струя мрачного и трагического характера» [1 с. 477]. Ярчайший драматизм музыкальных образов, остроконфликтный процесс их развития, его интенсивность, емкость тематизма, многозначность жанровых связей привели к появлению нового инструментального жанра и позволили композитору «вместить целую эпопею в сжатую одночастную форму баллады» [2 с. 541].

По своей структуре, как отмечают исследователи, Первая баллада (из четырех) наиболее приближена к форме сонатного *allegro*. Это проявляется в ряде признаков: четкие контуры экспозиции, разработки и репризы; тональные соотношения (*g-moll-Es-dur*), обычные для романтической сонаты; тематизм, близкий сонатному (главная, связующая, побочная партии и т.д.). При этом, «сочетая элементы сонатности, рондообразности, вариационности и трехчастности, Шопен создал новый тип свободной «балладной» композиции...» [1 с. 503].

1 В музыкальном искусстве баллада как самостоятельный жанр появилась в творчестве Ф. Шуберта в вокальном произведении Лесной царь; впоследствии фортепианные баллады появились у Ф. Листа, Э. Грига, И. Брамса, композиторов XX века.

Мы сравним интерпретации по нескольким критериям, позволяющим, в какой-то мере, объяснить контраст между трактовками; следует учесть также сочетание композиторских и исполнительских средств выразительности, диалектичность их взаимодействия, изменение «взаимоотношений» композитора и интерпретатора, границ исполнительской свободы в различные временные периоды и в данном жанре и т.д. Последовательно будут проанализированы **темп, динамика, штрихи, туше, педаль, артикуляция и другие качества, отличающие одну интерпретацию от другой.**

При сравнительном анализе необходимо также учитывать то, что музыкальное произведение представляет собой некое «вариантное множество» (термин И. Рыжкина [3]), реализующееся в конкретной единичной исполнительской интерпретации, которая, в свою очередь, «отражает общее состояние музыкальной культуры, исполнительско-эстетические тенденции времени её создания, творческую индивидуальность, черты личности исполнителя» [3]. Таким образом, нам кажется целесообразным обобщить некоторые краткие сведения о пианистах, чьи трактовки сегодня будут рассмотрены, так как индивидуальность музыканта, его исполнительские интересы являются немаловажными факторами в формировании той или иной интерпретации.

Кристиан Цимерман

Кристиан Цимерман (1956) – польский пианист, один из крупнейших исполнителей современности, выдающийся интерпретатор музыки Ф. Шопена. К. Цимерман получил мировую известность, став самым молодым победителем одного из крупнейших фортепианных соревнований современности – Конкурса пианистов имени Ф. Шопена (1975 год, IX конкурс). Ни для кого не секрет, что глубинное, подлинное погружение в музыку Шопена чаще удается пианистам-полякам, так как ощущение «*polskosci*» (польского духа, польского начала) у них в крови. «Невозможно играть Шопена техничнее и красивее... Его пианистическое мастерство безошибочно – тончайшее чувство звука, прозрачность полифонии, пробивающейся сквозь целую гамму тончайших деталей, ...блеск, пафос, благородство» [4 с. 435] – отмечала пресса того времени.

В 1980 году, прекратив на некоторое время свою концертную деятельность, Цимерман поселился в Лондоне, где продолжал усиленно работать над качеством техники и звука, пополняя репертуар произведениями классики, сочинениями композиторов XX века. Первый концерт после перерыва имел огромный успех, критики отмечали свежесть и жизненность его исполнения. В настоящее время К. Цимерман ведёт достаточно скромную концертную деятельность (не более 50 концертов в год), отдавая предпочтение записям; с 1996 года преподаёт в *Musik-Akademie der Stadt Basel* (Базельская музыкальная академия), Швейцария.

Если говорить о реализации авторского замысла в шопеновской Балладе *g-moll*, то, на наш взгляд, К. Цимерман наиболее ярко воплощает именно концертное качество данного произведения, его экспрессивность и пафосность. Пианисту удается не только передать целостность драматургии, формы и стиля, но и отразить звуковые контрасты шопеновской мелодики, тонко объединив при этом основные разделы формы.

Драматургическая концепция шопеновской Баллады имеет много общих черт с балладой поэтической; уже в эпически-величавом вступительном разделе прослеживаются черты повествовательности, связанной с образом рассказчика, народного сказителя. Вступление состоит из двух коротких фраз, основанных на выразительных декламационных интонациях. Первая – медленно и тяжело поднимающаяся по аккордовым звукам волна, заполняющая широкий звуковой горизонт (3 октавы). Вторая фраза с интонациями «вздоха», ритмически свободным течением мелодии, мягкой лиричностью противостоит величавому складу первой (Пр. 1). Так, уже в коротком восьмитактовом вступительном построении контрастно сочетаются эпические и лирические элементы. Ясно разграничивая, подчёркивая особенность каждого данного мини-образа, К. Цимерман гармонично соединяет их, добивается выразительного звукового эффекта:

Пример 1. Ф. Шопен. Баллада №1, оп.23.



Темповой контраст вступления (*Largo*) и основного раздела (*Moderato*) усиливает значимость повествовательного начала в Балладе, раскрывая драматургический замысел произведения, скрытый в контрастных переходах от лирики к героике и трагедии, от эпического повествования к активному драматическому «действию». При этом героическое и трагическое сокрыто в самих лирико-эпических темах, и данное противоречие обнаруживается в остро конфликтном процессе развития.

Отметим в этом контексте исполнение в репризе К. Цимерманом связующей партии: исчезает плавность мелодического рисунка, он становится более острым и угловатым, движение неровным и порывистым; активнее акцентируются слабые доли такта, образуя звенья синкопированных фраз. Пианист применяет различные ритмические исполнительские средства – так называемые ритмические акценты, «оттяжки» взятия звука относительно его метрического места, цезуры. Именно посредством таких исполнительских приемов достигается дыхание, столь необходимое для придания выразительности, естественности и непосредственности музыкальной речи, свойственной музыке Ф. Шопена.

Своеобразие музыкально-исполнительских средств выразительности К. Цимермана связано, в первую очередь, со **звукоизвлечением**, характером, окраской туше. Во время интерпретации того или иного произведения «реальным» звуком является лишь звук исполнительский. Безусловно, высотная, ритмическая и динамическая стороны звука в той или иной мере определены композитором, но в качественном отношении звук зависит только от исполнителя, и критерием красоты здесь является соответствие типа звучания сущности создаваемого художественного образа. В шопеновской Балладе К. Цимерман открывает слушателю это многогранное качество звука, зависящее от конкретного приема звукоизвлечения и контекста интонации.

Артур Рубинштейн

Артур Рубинштейн (1887-1982), польский американский пианист, один из величайших исполнителей XX века, творческая деятельность которого продолжалась около 80 лет. До последних лет жизни он сохранял поразительную виртуозность и пианистическую красочность игры, свежесть интерпретации. Его становление как пианиста началось в Варшаве в классе профессора Александра Ружицкого, продолжилось в Берлинской *Hochschule für Musik* у Карла Генриха Барта, в традициях школы которого, в первую очередь, было изучение фортепианного репертуара эпохи Барокко и венских классиков. Суть музыкального романтизма будущий пианист постигал, общаясь с Йозефом Иоахимом¹, который, как известно, в разные годы жизни был дружен с Ф. Листом, К. и Р. Шуманами и Й. Брамсом.

В шестнадцать лет, закончив обучение у К. Барта, А. Рубинштейн начинает активно гастролировать в Европе и Америке. Но окончательное становление как музыканта происходит по возвращению в Польшу, где он знакомится с композитором и пианистом Каролем Шима-

1 Йозеф Иоахим (1831-1907) – австро-венгерский композитор, дирижер, педагог, один из крупнейших скрипачей XIX века, наследник французской и венской классических школ. В 1866-1907 гг. – профессор и ректор *Hochschule für Musik* (Высшей музыкальной школы) в Берлине.

новским, учеником Г. Нейгауза, что также не могло не оказать влияние на духовное формирование его индивидуальности.

Несмотря на то, что исполнительский репертуар А. Рубинштейна был крайне широк, предпочтение всегда отдавалось творчеству Ф. Шопена; доказательство тому – бесчисленное количество записей. Пожалуй, Рубинштейн является одним из немногих пианистов, несколько раз записавших все опусы польского композитора. И это не случайно – его всегда глубоко волновала проблема интерпретации Шопена. Следуя еще заветам К. Шимановского, он стремился постичь в его музыке нерасторжимое единство национальных и общеевропейских элементов музыкального искусства. По утверждению Владимира Троппа, «искусство А. Рубинштейна вообрало в себя лучшие мировые пианистические традиции. Музыканта отличают замечательное техническое совершенство, объемное кантиленное звучание рояля, владение всей богатейшей палитрой фортепианной красочности, гибкость и пластика ритма. Его исполнительский стиль представляет собой удивительно гармоничное сочетание эпичности и уравновешенности, глубокой продуманности и целостности замысла со страстной увлеченностью, импульсивностью, импровизационностью» [5].

Неповторимость, узнаваемость исполнительской интонации любого музыканта создается двумя элементами – звуком и временем. Звук А. Рубинштейна был глубокий, ясный, рельефный, тембровое разнообразие звуковой палитры – огромно; временем он также владел необыкновенно тонко – темп, который он выбирал, всегда был *tempogiusto* («сообразный характеру пьесы»).

Творческое использование А. Рубинштейном различной степени громкости как выразительного средства проявляется прежде всего в воспроизведении эмоциональной и убедительной динамической линии развития произведения, что, в свою очередь, способствует наиболее полной передаче образного содержания. В Балладе он использует два динамических уровня – контраст *f* и *p* между главной и побочной партиями в разработке наряду с общим динамическим единством этих тем в экспозиции.

В стремлении добиться блестящей виртуозности пассажей, в разработке пианист использует облегченное туше, что создает ощущение легкости, «полетности». Вместе с тем, в коде пианист уплотняет звук, придавая ему некоторую «весомость» благодаря использованию прямой крупной педали, которая, собирая звуковые пласты, делает звучность обертоновой, приближенной к оркестровой. Часть раздела разработки исполняется без педали вовсе, что подчеркивает танцевальность образа. Тонко продуманная агогика не нарушает у слушателя ощущения целостности и связанности – темповые изменения внутри тактов минимизированы. Среди штриховых предпочтений пианиста отметим *staccato* и *nonlegato*, что также вносит ощущение легкости.

Ключом к постижению особенностей интерпретации А. Рубинштейна служат собственные слова музыканта: «Чтобы понять Шопена, нужно знать, что композитор был учеником Баха и Моцарта, учеником точности и гармонии» [6 с. 298]. По его мнению, в первой половине XX столетия большинство пианистов гипертрофировали естественный лиризм Ф. Шопена, утрировали пластичность и красоту мелодии, вместо того, чтобы исполнять произведение чисто, просто, с прямоотой и внутренним чувством. А. Рубинштейн был первым, кто начал бороться за «моцартовски точного, чистого Шопена», он всячески противостоял традиции преувеличенной чувствительности, сентиментальности, созданной шопеновскими учениками. Интерпретация Баллады *g-moll* тому подтверждение; из трех представленных трактовок она наиболее приближена к классическим традициям исполнительства.

Станислав Нейгауз

Станислав Нейгауз (1927-1980), сын и ученик выдающегося советского музыканта Генриха Нейгауза, был горячо и преданно любим публикой. Есть немало пианистов, умеющих играть быстрее, точнее, внешне эффектнее, чем это делал С. Нейгауз, но в отношении богатства психоло-

гической нюансировки, утонченности музыкального переживания он находил немного равных себе; как-то о нем удачно сказали, что его игра – это образец «эмоциональной виртуозности».

Со слов Генриха Нейгауза-младшего (сына Станислава Нейгауза), Ф. Шопен был его любимым автором. В своих воспоминаниях он описывал ощущения от исполнения Нейгаузом-отцом произведений композитора: «Трудно представить себе более гармоничное сочетание хрупкости и мужества, выразительности и сдержанности, красоты, безупречного вкуса, подлинного аристократизма, скромности, тончайшей педализации, покоряющего звука, почти неуловимого *rubato* – с высочайшим чувством формы и абсолютной преданностью авторскому тексту, которые так редки даже среди признанных шопенистов» [7]. И далее: «Его романтизм подчеркнуто современен, его трактовка начисто лишена малейших элементов неумеренного пафоса, некоторой напыщенности и помпезности, свойственным даже самой возвышенной европейской поэзии первой половины девятнадцатого века. Создается впечатление: именно так играл бы свои сочинения Шопен, живи он в начале нашего века...» [7].

С. Нейгауз, несомненно, является ярким представителем романтического пианизма, получившего развитие в российско-советской фортепианной школе. «Искусство С. Нейгауза насковозь романтично; в этом плане он, вероятно, самый «нейгаузовский» из учеников Генриха Густавовича» [4 с. 272], отмечали рецензенты. Его интерпретации свободны от надуманной, искусственной, эгоцентричной «романтизации» самого себя, нередко встречающейся на концертной эстраде.

В трактовке С. Нейгауза Баллада *g-moll* звучит более выразительно, эмоционально, образно-интонационный вариант ее исполнения уникален и отличен от других. Примером тому являются темпо-временные изменения, цель которых – «...напряженность экспрессии, достигаемая торможением. Он как бы «тормозит» движение, словно не хочет, не может перейти к следующему созвучию раньше, чем до конца не переживет «данное»» [4 с. 273].

Главное, что отличает исполнение С. Нейгауза, это удивительная пластичность, гибкость, естественность течения музыки, иначе говоря, особенности *rubato*. Интонация живой речи, со многими присущими ей характерными выразительными особенностями пленяет в его интерпретациях; форма его фраз была вокальна, слушатель словно ощущает живое дыхание музыкальной линии. Так, например, лирическая по своему складу главная партия Баллады, с ярко выраженной ноктюрновой фактурой и типом мелодизма, у Нейгауза приобретает черты декламационного монолога.

Выводы

- Творчество Ф. Шопена, в частности его фортепианные Баллады, ознаменовали появление нового качества пианизма, самобытного «романтического» исполнителя, способного передать всю эмоциональность, звуковую мощь и многокрасочность тембровой палитры, обладающего особым родом виртуозностью.
- Представленные в статье пианисты мирового уровня К. Цимерман, А. Рубинштейн, С. Нейгауз по праву считаются представителями романтического пианизма; более того – у них общие исторические корни.
- Сравнительный анализ интерпретаций Баллады *g-moll* продемонстрировал, тем не менее, отличительные черты не только трех различных исполнительских школ, но и выявил стилистические особенности трактовок данного произведения каждого пианиста:
 - звуковое «колорирование» К. Цимермана, основанное на тончайшем ощущении клавиатуры, особые ритмические «оттяжки» взятия звука, позволяющие передать живое выразительное дыхание шопеновской фразировки;
 - сдержанное использование выразительных средств у А. Рубинштейна, темповая ровность, часто используемые штрихи *staccato* и *nonlegato*, облегченное туше;
 - особая выразительность и пластичность *rubato* в интерпретации С. Нейгауза.

Библиографические ссылки

1. КОНЕН, В. *История зарубежной музыки*. Вып. 3. Москва: Музыка, 1981.
2. ГАЛАЦКАЯ, В. *Музыкальная литература зарубежных стран*. Вып. 3. Москва: Музыка, 1983.
3. ШЕКАЛОВ, В. *Сравнительный анализ различных исполнительских интерпретаций как метод музыкального воспитания* [online]. [accesat 09 noiem. 2021]. Disponibil: <http://art-education.narod.ru/Interpet.htm>
4. ГРИГОРЬЕВ, Л., ПЛАТЕК, Я. *Современные пианисты*. Москва: Советский композитор, 1985.
5. ТРОПП, В. К юбилею А. Рубинштейна [online]. В: *Образовательная социальная сеть nsportal.ru*. [accesat 13 noiem. 2021]. Disponibil: <https://nsportal.ru/vuz/pedagogicheskie-nauki/library/2015/05/04/referat-na-temu-sravnitelnyy-analiz-intepretatsiy>
6. ХЕНТОВА, С. *Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве*. Ленинград: Музыка, 1966.
7. НЕЙГАУЗ, Г. *Концерты Станислава Нейгауза. Воспоминания сына. Шопен* [online]. In: *Classical Music News.ru* : site. 2016 [accesat 12 noiem. 2021]. Disponibil: <https://www.classicalmusicnews.ru/articles/stanislav-neihaus-chopin/>

**ОСОБЕННОСТИ МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА И КОМПОЗИЦИИ В
СОЧИНЕНИИ СНЕЖАНЫ ПЫСЛАРЬ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО ТРИ
МУЗЫКАЛЬНЫХ ПОРТРЕТА: ШОПЕН, СКРЯБИН, РАХМАНИНОВ**

**PARTICULARITĂȚILE LIMBAJULUI MUZICAL ȘI COMPOZIȚIEI ÎN
LUCRAREA PENTRU PIAN TREI PORȚRETE MUZICALE:
CHOPIN, SKRIABIN, RACHMANINOV DE SNEJANA PÎSLARI**

**PECULIARITIES OF THE MUSICAL LANGUAGE AND COMPOSITION IN
SNEJANA PÎSLARI'S COMPOSITION FOR PIANO TREI PORȚRETE MUZICALE:
CHOPIN, SKRIABIN, RACHMANINOV**

ДМИТРИЙ КАБАКОВ¹,

докторант,

Академия музыки, театра и изобразительных искусств,
старший преподаватель, Приднестровский государственный
институт искусств им. А.Г. Рубинштейна
<https://orcid.org/0000-0002-7911-5905>

CZU [780.8:780.616.433.083.1]:781.61

DOI: <https://doi.org/10.55383/amtap.2022.1.16>

В статье анализируется фортепианное сочинение Снежаны Пысларь «Три музыкальных портрета», рассмотренное с точки зрения его содержания и формы. Делается вывод о том, что музыкальный язык и композиционно-драматургическая специфика данного произведения обусловлены его художественным замыслом и индивидуальностью композиторского стиля, связанного с претворением стиливой парадигмы позднего романтизма.

Ключевые слова: произведение для фортепиано, форма, жанр, стиль, романтизм, Снежана Пысларь

În articol este analizată lucrarea pentru pian *Trei portrete muzicale* de Snejana Pîslari, caracterizată din punct de vedere a conținutului artistic și formei de realizare a acesteia. Se ajunge la concluzia că specificul limbajului muzical și compozițional-dramaturgic al lucrării date este determinat de originalitatea ideii artistice și individualitatea stilului componistic, care sunt legate de realizarea paradigmei stilistice a romantismului târziu.

Cuvinte-cheie: lucrare pentru pian, formă, gen, stil, romantism, Snejana Pîslari

¹ E-mail: cabacov.dmitrii@mail.ru

The author of the given article analyzes the piano composition by Snejana Pâslari „Trei portrete musicale” examined in terms of its content and form. The conclusion is made that the musical language and the specifics of composition and dramaturgy of this composition are determined by its artistic idea and the composer's individual style related to the implementation of the late romanticism stylistic paradigm.

Keywords: composition for piano, form, genre, style, romanticism, Snejana Pislari

Введение

Произведение С. Пысларь *Три музыкальных портрета для фортепиано: Шопен, Скрябин, Рахманинов* по жанровой принадлежности сочетает в себе признаки цикла миниатюр и программной романтической сюиты. Оно было написано в 1992 г. и представлено на экзамене по композиции в конце первого курса консерваторского обучения под названием Прелюдии. В 2012 г. С. Пысларь выполнила вторую редакцию цикла, изменив название и сделав более удобной фактуру первой части (Шопен). В этом виде цикл миниатюр был опубликован в сборнике *Fantezie: album de piese și ansambluri pentru pian* [1], а 3 марта 2013 г. исполнен в концерте, организованном при содействии Союза композиторов и музыковедов Молдовы и прошедшем в Республиканском музыкальном лицее им. Ч. Порумбеску под девизом Отечественные композиторы – молодому поколению. Сочинение прозвучало в исполнении Л. Баликовой и было с интересом воспринято слушателями. Такой успех был обусловлен высоким профессиональным уровнем опуса и его доступностью для восприятия молодыми пианистами – лицеистами и студентами, охотно включающими произведение в педагогический и концертный репертуар.

Общая характеристика цикла

В выборе «портретируемых» проявились тогдашние композиторские фортепианные пристрастия С. Пысларь. Все избранные музыканты – славянские композиторы-романтики, сочетающие в себе талант творца и пианиста, блестяще владеющие фортепианной фактурой и имеющие индивидуальный почерк. Показательно, что С. Пысларь сознательно не обратилась к еще одному ярчайшему представителю фортепианного романтизма – Ф. Листу. Она посчитала, что портрет Листа в этом цикле был бы излишне блестящим и нарушил бы лирическую концепцию. Последовательность музыкальных образов выстроена в хронологическом порядке: первым представлен облик классика польской музыки, после него даны характеристики русских мастеров рубежа XIX-XX вв. Чередование пьес подчинено принципу контраста, который проявляется в темповой, метроритмической, ладотональной и других сторонах музыкальной ткани (таблица 1).

Таблица 1. Структура цикла Три музыкальных портрета.

Пьеса	Шопен	Скрябин	Рахманинов
Темп / Характер исполнения	<i>Moderato</i>	<i>Andante sognando</i>	<i>Agitato</i>
Метр	6/8	6/8	5/8
Тональность	<i>D-dur</i>	атональность, центральный элемент	<i>c-moll</i>
Количество тактов	30	30	39
Динамика	<i>p</i>	<i>p</i>	<i>mp</i>
Форма	Смешанная: период из 3-х предложений, на втором плане — простая трехчастная	Смешанная: период из 3-х предложений, на втором плане — простая трехчастная	Сквозная одночастная

Шопен

Пьеса Шопен выражает чувство взволнованности, порывистости, устремленности, с оттенком ораторской декламационности. На протяжении миниатюры напряжение возрастает, достигая кульминации во второй половине формы. По строению сочинение представляет со-

бой смешанную форму, где на первом плане выявлены черты периода из трех предложений (8 т. + 16 т. + 6 т.), на втором – простой трехчастной формы. Все три предложения начинаются сходно, начальное, экспонирующее интонационно-тематический материал, ориентировано на квадратность, второе (по протяженности оно занимает больше половины всей пьесы) максимально интенсивно реализует функцию развития, третье является репризным.

Парадоксален выбор тональности *D-dur*, которую Ф. Шопен использует крайне редко, она встречается лишь в мазурке ор. 33, № 2, в Экосезе № 1 и в Вариациях на тему Мура для фортепиано в четыре руки. Правда, имеется у польского классика в тональности *D-dur* и фортепианная прелюдия – ор. 28, № 5. По фактуре она близка миниатюре С. Пысларь. Исследователь творчества Шопена М. Томашевский относит ее к типу «этюдных» прелюдий композитора. Он пишет: «Этюдные прелюдии – *G-dur* (3), *D-dur* (5) и *Es-dur* (19) – достаточно явно проявляют свой характер. Они исполняются в быстром темпе (*vivace* или *moltoallegro*), с легкостью и подвижностью, свойственным *motoperpetuo*, эволюционно, поэтапно развивая одну фактурную идею, и вносят игровой элемент. Их соответствия можно найти среди Этюдов ор. 10 и 25» [2 с. 396]. Ю. Кремлев в характеристике данной прелюдии видит «образ живого и взволнованного созерцания природы. Весьма выражены мнимая полифония и фактура широких расстояний. Приметны: свобода голосоведения, полиритмия, звонкий (почти „григовский”) доминантноаккорд в первых тактах» [3 с. 447]. Нечто подобное усматривает и И. Бэлза: «Ре-мажорная прелюдия так же кратка и стремительна, как первая, но гармонически сложнее. Нарастание звучности приводит к внезапному взлету в третью октаву, куда не достигали еще фигуры, затем тоника сменяется доминантой, которая вновь переходит в тоническое трезвучие в положении терции» [4 с. 251].

Возможно, для С. Пысларь данная тональность показалась соответствующей музыкальному образу ее пьесы – эмоционально наполненному, патетически декламационному. Не случайно, согласно символикетональностей Н. Римского-Корсакова, *D-dur*, с точки зрения эмоциональных возможностей, характеризуется как властная, по образным возможностям определяется как дневная, солнечная, царственная, а по цветовой гамме оказывается желтовато-золотистой [5]. По свидетельству исследователей, А. Скрябин также наделял *D-dur* оттенками ярко желтого цвета, а Б. Асафьев высказывался по поводу данной тональности поэтичным сравнением: «Солнечные лучи, блеск именно как интенсивное излучение света (если в жаркий день смотреть с горы Давида на Тифлис!)» [цит. по: 6]¹.

Фактура пьесы С. Пысларь очень прозрачна, практически одноголосна, это мелодическая фигурация, выдержанная от начала до конца сочинения и основанная на оstinatном повторе начальной интонационно-тематической ячейки. В ней улавливается сходство с решением музыкальной ткани Кантилены II композитора. В выразительности основной темы важное значение принадлежит охвату широкого звуковысотного диапазона (две-три октавы), ритмической четкости ровных шестнадцатых и изобретательной игре акцентов, которые попадают то на первую, то на вторую шестнадцатую такта. Особо выделяются завершающие двузвучные мотивы восходящего характера, которые воспринимаются как возгласы-зовы, возникающие на гребнях мелодических волн. Основное направление интонационного развития реализуется главным образом в гармоническом «срезе» фактуры, где выявляются сочетания различных созвучий как терцовой структуры, так и сложных гармонических комплексов нетерцовой природы, а на опорных долях тактов происходят смены ладовых функций: *T* – *VI* – *Si* т.д. Первые два предложения завершаются автентическими полукадансами, третье приводит к тонике.

1 Как свидетельствуют исследователи, в творчестве Ф. Шопена бемольные тональности преобладают над диезными и беззнаковыми. М. Томашевский указывает, что 52% сочинений польского классика имеют при ключе бемоли, 35% – диезы и 13% – без знаков. По мнению музыковеда, это свидетельствует о «склонности к «темным» тональностям, их преобладанию над «светлыми»» [2 с. 210].

Говоря о «портретном» сходстве с Ф. Шопеном, благодаря чему узнается манера письма польского композитора, можно указать на фактурное подобие данной пьесы не только упомянутой выше прелюдии – ор. 28, № 5, но и ряду других произведений Ф. Шопена. Так, прелюдия *C-dur*, ор. 28, № 10 пирается на гармоническое развертывание двухслойной мелодико-гармонической фигуры. По словам С. Пысларь, именно эта миниатюра бралась за модель ее творческой работы.

Аналогичный тип фактуры наблюдается и в прелюдии ор. 28, № 8 (*fis-moll*). Фактурное сходство с этюдом ор. 25, № 1, *As-dur* проявляется в остинатности исходной гармонической фигуры, занимающей значительный звуковысотный диапазон, из верхних звуков которой формируется мелодия. Естественно, что прямых интонационных аналогий между названными опусами нет, С. Пысларь оперирует лишь отдельными элементами музыкального языка Ф. Шопена.

Скрябин

По образному строю и характеру музыки пьеса Скрябин очень близка предыдущей. Она тоже наполнена ощущением трепетного волнения, смятения, некоторой взвинченности. Мечтательно, как бы во сне (авторская ремарка *sognando*) проносятся воспоминания о давно минувших переживаниях, о воскрешаемых сознанием образах. Благодаря остинатной повторности яркого интонационно-ритмического оборота в ней ощущается стремление выразить некую навязчивую идею. В основе названной фактурной формулы находится единовременный контраст двух противоположных элементов: партию левой руки пронизывают устремленные широкими интервальными ходами к высотам второй октавы равнодольные трехзвучные реплики, а партия правой базируется на нисходящем движении в среднем регистре по звукам тесно расположенных аккордов в причудливом ритме, сочетающем пунктир с синкопой.

Образное сходство двух пьес цикла подтверждается общностью их структуры: миниатюра Скрябин также написана в смешанной форме, сочетающей признаки периода из трех предложений с элементами простой трехчастности. Ее разделы, как и в пьесе Шопен, соотносятся следующим образом: 8 т. + 16 т. + 6 т. В обеих пьесах экспозиционное построение создает установку на квадратность, а кульминация приходится на момент подготовки репризы. Таким образом, вторая пьеса, будучи самостоятельной по содержанию, воспринимается как логическое продолжение первой: их роднят типы фактуры и формы.

Индивидуализация каждой пьесы касается, прежде всего, ладотональной сферы, которая в пьесе Скрябин значительно усложняется: вместо ясного *D-dur* возникает атональность с центральным элементом *h*. Гармоническое развитие сочетает в себе тяготение к эллиптическим оборотам, ленточному голосоведению при соединении аккордов диссонантной структуры с альтерированными заменными и добавочными тонами. В итоге образуется сложный комплекс нетерцовых звуковых образований, в котором ладовые тяготения завуалированы, а доминирует фоническая, красочная сторона.

Сходство данной миниатюры С. Пысларь с фортепианной музыкой А. Скрябина доказывается некоторыми ее аналогиями с фактурой и тематизмом ряда прелюдий русского романтика. Так, в его прелюдии ор. 11, № 1 (*C-dur*), несмотря на ее более спокойный характер, основу тематического материала тоже составляет контраст двух фактурных элементов, порученных партиям двух рук пианиста, причем их звуковысотный рисунок разнонаправлен, как и в пьесе Скрябин. Свойственная пьесе С. Пысларь двухэлементность фактуры характерна и для прелюдии А. Скрябина ор. 11, № 3 (*G-dur*), рафинированная изысканность и самостоятельность фактурных линий – для прелюдий ор. 11, № 7 (*A-dur*), ор. 13, № 2 (*a-moll*), ор. 13, № 4 (*e-moll*), такое качество музыкальной ткани как ее диалогичность, отмеченная в пьесе Скрябин, встречается в прелюдиях ор. 11 № 12 (*gis-moll*) и ор. 11 № 21 (*B-dur*), а ритмически разнообразная, богатая мелодия на фоне ровного рисунка аккомпанемента использована – в прелюдиях ор. 11, № 19 (*Es-dur*), ор. 16, № 5 (*Fis-dur*) и ор. 17, № 3 (*Des-dur*).

Рахманинов

После утонченной атмосферы второй пьесы цикла третья миниатюра Рахманинова погружает слушателя в сферу волевых образов, бурных эмоциональных переживаний. Здесь утверждается тональность *c-moll*, нечастая для русского композитора, но запоминающаяся по таким его опусам как Второй фортепианный концерт, прелюдия ор. 23, № 7, Этюды-картины ор. 33, № 3, ор. 39, № 1 и № 7, романсы Судьба (на стихи А. Апухтина) и Два прощанья (на слова А. Кольцова). Пьеса написана в сквозной одночастной форме и базируется на чередовании двух контрастных элементов.

Первый элемент основан на «звончатых» созвучиях, построенных по принципу чередования партий правой и левой рук. В нем автор как бы имитирует перезвоны колоколов, претворяя традиционную для С. Рахманинова колокольность. Второй элемент – это нисходящее хроматическое движение, «отталкивающееся» от исходной б.3. Примечательно, что именно этим мотивом заканчивается пьеса (а, вместе с ней, и цикл), как бы оставляя в воздухе ауру вопроса, оставшегося без ответа.

Приводя аналогии с произведениями С. Рахманинова, можно отметить, что колокольность, а также связанная с ней яркая звончатость, отмеченные в миниатюре С. Пысларь, ощутимы во многих сочинениях русского композитора. Они чувствуются в таких разных по характеру его прелюдиях как: монументальная ор. 3, № 2 (*cis-moll*), празднично-ликующая ор. 23, № 2 (*B-dur*) героически маршевая ор. 23, № 5 (*g-moll*), стихийно-мятежная ор. 23, № 7 (*c-moll*), тревожная ор. 23, № 9 (*es-moll*), мрачно-трагедийная ор. 32, № 10 (*h-moll*). Прослушиваются колокольные интонации также в беспокойно-бунтарском Музыкальном моменте ор. 16, № 4 (*e-moll*).

В. Брянцева в монографии о С. Рахманинове описывает прелюдию ор. 23, № 2 следующим образом: «Целое море ликующих фанфар и праздничных звонов, радостно «выпевающих» песенные трихорды, бушует в Прелюдии си-бемоль мажор» [7 с. 341]. В характеристике прелюдии ор. 23, № 5 исследователь отмечает маршево-повелительные интонации, а пронизывающее прелюдию ор. 23, № 7 «фигурационное движение насыщено тревожно мятущимися и мужественными напевными интонациями, находящимися в непрерывном процессе становления. При этом постепенно утверждается волевое начало, смело заявляющее о себе в мощных призывах» [7 с. 341].

Выводы

Цикл фортепианных миниатюр Три музыкальных портрета, будучи ранним сочинением С. Пысларь, демонстрирует юношеские приоритеты автора, связанные с интересом к сфере фортепианной музыки эпохи романтизма. Используя характерные для творчества А. Скрябина, Ф. Шопена и С. Рахманинова средства музыкального языка, композитор создает оригинальное произведение, которое может с успехом использоваться в концертно-педагогической практике пианистов.

Библиографические ссылки

1. PÎSLARI, S. Trei portrete muzicale. In: *Fantezie: album de piese și ansambluri pentru pian*. Chișinău: Pontos, 2012, pp. 32–41. ISMN 979-0-3480-0155-5. ISBN 978-9975-51-403-3.
2. ТОМАШЕВСКИЙ, М. Шопен: человек, творчество, резонанс. Москва: Музыка, 2011. ISBN 978-5-1740-1208-2.
3. КРЕМЛЕВ, Ю. Фридерик Шопен. Москва: Музыка, 1971.
4. БЭЛЗА, И. Шопен. Москва: Наука, 1968.
5. ВАНЕЧКИНА, И. Система образно-цветовой символики тоналностей Н. А. Римского-Корсакова. В: *Всесоюзная школа молодых ученых и специалистов Свет и музыка* [online]: тез. докладов, 24.06.–04.07.1979. Казань: КАИ, 1979 [accesat 12 mar. 2017], с. 96–98. Disponibil: http://synesthesia.prometheus.kai.ru/obr-zvet_r.htm.
6. ЛУПЕНКО Е. Цветной слух – реальность или миф? В: *Экспериментальная психология* [online]. Москва: МГППУ, 2012, Т. 5, № 3 [accesat 12 mar. 2017], с. 32–43. Disponibil: http://psyjournals.ru/exp/2012/n3/53991_full.shtml.
7. БРЯНЦЕВА, В. С. В. Рахманинов. Москва: Советский композитор, 1976.

**ФАКТУРА СОНАТЫ-ВОСПОМИНАНИЕ (ОП. 38, № 1) НИКОЛАЯ МЕТНЕРА
СКВОЗЬ ПРИЗМУ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ЗАДАЧ****TEXTURA ÎN SONATA-REMINISCENZA (OP. 38, NR. 1) DE NIKOLAI
MEDTNER PRIN PRIZMA SARCINILOR DE INTERPRETARE****THE TEXTURE OF SONATA-REMINISCENZA (OP. 38, NO.1) BY NIKOLAY
MEDTNER THROUGH THE PRISM OF INTERPRETATIVE TASKS****МАРИЯ ГЕОРГИЕВА¹,**

докторант,

Академия музыки, театра и изобразительных искусств

<https://orcid.org/0000-0002-2709-9448>

CZU [780.8:780.616.433.082.2]:781.6

DOI: <https://doi.org/10.55383/amtap.2022.1.17>

В статье анализируется Соната-воспоминание Николая Метнера с точки зрения использованных в ней видов фортепианной фактуры. Речь идет о таких отличительных качествах музыкальной ткани этого произведения как графичность, сочетание гомофонно-гармонического и полифонического складов, связь между положением в форме и видом фактурного оформления. Отталкиваясь от тезиса о приоритете содержательности музыкального тематизма, автор делает вывод о том, что только пристальный анализ композиционно-драматургических особенностей Сонаты-воспоминание Н. Метнера может стать для исполнителя ключом к созданию адекватной исполнительской концепции сочинения и к постижению его фактурных особенностей.

Ключевые слова: графичность, Николай Метнер, соната, фактура

Articolul analizează Sonata-remniscenza de Nikolai Medtner din punct de vedere a tipurilor de textură pianistică utilizate în aceasta. Este vorba despre astfel de calități distinctive ale texturii muzicale a acestei lucrări, cum ar fi graficitatea, o combinație de factură homofono-armonică și polifonică, relația dintre poziționarea în formă și tipul de textură. Pornind de la teza despre prioritatea conținutului tematismului muzical, autorul concluzionează că doar o analiză atentă a trăsăturilor compoziționale și dramatice ale Sonatei-remniscenza de N. Medtner poate deveni pentru interpret o cheie creativă a unui concept adecvat al compoziției și a înțelegerii caracteristicilor sale texturale.

Cuvinte-cheie: grafică, Nikolai Medtner, sonată, textură

The article analyzes the Sonata-remniscenza of Nikolai Medtner from the point of view of the types of piano texture used in it. It is about such distinctive qualities of the musical texture of this work as graphicity, a combination of homophonic-harmonic and polyphonic structure, the relationship between the position in the form and the type of textural design. Starting from the thesis about the priority of the content of musical thematism, the author concludes that only a close analysis of the compositional and dramatic features of the Sonata-remniscenza of N. Medtner for the performer can become the key to creating an adequate performing concept of the composition and to comprehending its textural features.

Keywords: graphicity, Nikolai Medtner, sonata, texture

Введение

Метнеровская фактура легко узнаваема по целому ряду специфических особенностей – насыщенности ткани, отточенности письма и ритмическому богатству голосов. В этой связи уместно вспомнить слова Г. Нейгауза, который с восхищением писал о безупречном совершенстве фактуры произведений Н. Метнера, о собственном чувстве «чисто „профессионального” <...>, „музыкантского” удовлетворения и удовольствия: так это все хорошо сделано, так умно скомпоновано, так великолепно изложено пианистически» [1 с. 261]. Те же качества метнеров-

¹ E-mail: nika2verter@gmail.com

ской фактуры подчеркивал и музыкальный критик Э. Ньюмен: «В его сочинениях нет ни одного лишнего такта, ни одного лишнего звука в аккорде. Его музыка выразительна, и при всей значительности своего содержания, поразительно гибка, ибо Метнер – мастер комбинированных и контрастных ритмов. Мысль редко оказывается на поверхности. Но если вы проникнетесь ею, то поймете, что она носит такой характер, что полюбишь ее на всю жизнь» [2 с. 300].

Говоря об особенностях метнеровского стиля и призывая исполнителей к постижению его специфики, Ю. Энгель в одной из статей писал: «Самый фортепианный стиль Метнера, впрочем, не из тех, которые легко даются заурядному пианисту, он очень сложен... он требует от исполнителя внимательного проникновения в свои технические особенности, вытекающие из духа метнеровской музыки, – и тогда даже то, что на первый взгляд могло показаться сухим и слишком отвлеченным, оказывается значительным, живым» [3 с. 334].

В настоящей статье раскрываются особенности фактуры в Сонате-воспоминание Н. Метнера, знание которых важно для пианиста, вырабатывающего исполнительскую концепцию.

Фактурное оформление тематического материала в экспозициях сонатной формы

Уже с первых тактов *Сонаты-воспоминание* исполнитель обнаруживает тонкость и сложность метнеровского письма. Фактура темы вступления сонаты ассоциируется с ясной строгостью баховских прелюдий и становится видно то качество стиля Н. Метнера, которое можно определить как графичность. Действительно, композитора не случайно называли мастером музыкального рисунка, а Н. Мяковский сравнивал его творчество с шедеврами А. Дюрера и Рембрандта. В графичности основной темы Сонаты-воспоминание природа метнеровского мелодизма ощущается чрезвычайно полно: при эмоциональной сдержанности и логической выстроенности в ней остро чувствуется биение живого пульса. Н. Метнер как бы намеренно скрывает эмоциональный жар своего искусства, избегая внешних броских эффектов и напыщенности высказывания, а основной целью стремлений делает слияние контрапунктического стиля с гармоническим, высшие образцы которого он находил в творчестве В.А. Моцарта.

Примечательно высказывание И. Зетеля: «Только в душе большого художника, умеющего лелеять мелодические откровения, могла расцвести тема вступления из „Забытых мотивов“ («Соната-воспоминание» открывает цикл «Забытых мотивов» ор. 38-40 – прим. М. Г.)! Ее необъяснимые чудеса, вероятно, в слиянии целомудренности и тончайшей проникновенности с поистине классической простотой выражения. Ничего, кроме тоники и субдоминанты!» [4 с. 65]. Мелодическая линия темы вступления как бы покачивается на волнах сопровождения шестнадцатых, помогая исполнителю найти нужное состояние – создать образ воспоминания. Трудность исполнения здесь вызывает то, что композитор, стремясь преодолеть тактовую черту, маскирует сильные доли лигами, начинающимися на слабых долях. Но перемещение мелодически важных звуков с сильных долей такта не должно затушевывать их весомость, о чем автор напоминает штрихами *tenuto*. Таким образом, при исполнении важно наделить партию левой руки особым дыханием, насыщая ткань полифоническими подголосками.

Н. Метнер считал, что теме как таковой принадлежит ведущая роль в любом сочинении, и что она является своего рода законом для каждого произведения. «Вдохновенная тема таит в себе элементы и смыслы музыкального языка, – писал композитор. – Она требует себе часто в качестве вассалов иные темы. Она сама намечает, вызывает их, часто в цветении своем обнаруживая семена их в себе самой» [5 с. 66]. Хотя Н. Метнер утверждал, что «тема есть прежде всего наитие – она обретается, но не изобретается», но для того, чтобы тема могла стать подлинным «зерном» сочинения, композитор строго отбирал материал [5 с. 64]. Особое внимание при этом он уделял возможности трансформаций, потенции развития, заключенной в теме. Не случайно поэтому среди метнеровских приемов письма одним из важнейших является принцип монотематизма, который непосредственно отражается на фактуре произведения, как бы «цементируя» ее.

Такова главная партия *Сонаты-воспоминание*, содержащая в себе два элемента. В ней уже изначально заложены интонации и мотивы грядущих тем побочной партии и связующего раздела. При всей ее несколько печальной и сосредоточенной сдержанности первый элемент главной партии (тт. 17-24) обладает ярко обозначенной декламационной основой. Это подтверждает аккордовая фактура с элементами дублировки, простой ритм, а также речитативно-выразительные форшлаги, выделяющие основные вехи мелодии. Интересный фактурный прием композитора – удержанная басовая нота в начале первого элемента главной партии перерастает в постепенное движение восходящими секстами, что придает декламационному порыву особую одухотворенность. Реплика композитора *concentrando* указывает на необычайную концентрированность и напряженность проведения темы, не допускающую для исполнителя «безразличных» звуков.

Второй элемент главной партии (тт. 24-40) усиливает накал высказывания. Мелодия проходит в среднем регистре, напоминая тембром звучание валторны. Сопровождающие ее краткие аккорды создают жесткий ритмический каркас. Лишь в завершении этого тематического элемента в мелодическом движении появляется некоторая свобода (тт. 33-40), фактура насыщается гармоническими фигурациями, движение шестнадцатыми становится более равномерным и плавным. Материал главной партии, таким образом, становится подобной живой человеческой речи: в начале монолога выступающий начинает сдержанно, стараясь точно донести свою мысль до слушающих; далее его обращение эмоционально оживляется, а после, достигая определенной кульминации, смягчается и затихает. Темы и отдельные мотивы главной партии пронизывают всю сонату, поэтому исполнителю важно осознавать все особенности ее музыкальной ткани.

С 41 по 60 тт. следует раздел, связывающий главную и побочную партии. И фактурно, и тематически он произрастает из «зерна» первого элемента главной партии, постепенно подготавливая мотивы первой побочной партии. Поначалу музыкальная ткань преимущественно аккордовая, однако в нее вплетены «покачивающиеся» интонации из вступления, которые композитор доверил партии правой руки, оставив проведение мелодии в левой. С т. 52 фактура основывается на свободной имитации, разделяясь на два контрастных, на первый взгляд, голоса, которые все же едины в своем эмоциональном порыве. Отметим, что И. Зетель в книге о Н. Метнере также замечает, что «фактурные противопоставления мелодий песенного склада сугубо аккомпанирующему сопровождению не очень распространены у Метнера» [4 с. 101]. Природе мышления композитора было ближе обращение к диалогической фактуре: этим приемом он пользуется и в связующем разделе. Исполнителю следует обратить особое внимание на соподчинение звуковых планов, на распределение «света» и «тени» в фактуре: аккомпанирующие терции-синкопы должны звучать легче основных голосов.

Первой побочной партии (тт. 61-76) композитор предпосылает ремарку *espressivo meditante* и нюанс *piano* нижнему голосу. Здесь сохраняется фактурное многоголосие: основная тема звучит в партии левой руки, правой поручено мелодизированные гармонические фигурации, где их рисунок должен звучать *pianissimo* и *legatissimo*, оттеняя и гармонически окрашивая основную мелодическую линию. Интересно, что существенной чертой метнеровской фактуры является частое поручение мелодической линии басовым голосам. Выразительность интонируемой в средне-низком фортепианном регистре мелодии вызывает ассоциации с тембром полнозвучного баритона. При отсутствии чрезмерной эмоциональной открытости тема привлекает особой душевной теплотой и производит впечатление тихого раздумья.

Вторая побочная партия возникает после небольшого эмоционального всплеска (повтор связующего раздела и начало второй экспозиции с т. 92), кульминация которого отмечена ремаркой *molto cantabile ed espressivo*. Теперь компоненты фактуры «меняются местами»: если в первой побочной ведущий голос был поручен партии левой руки, то во второй побочной его воплощает правая. Непрерывное фигурационное движение в партии левой руки вначале сдерживает еще

довлеющая мелодия в верхнем регистре, позднее ритм «сжимается»: длительности становятся мельче, темп оживляется, что подчеркнуто авторскими ремарками *a tempo e poco agitato*¹.

Фактура первой и второй побочных партий может быть охарактеризована как смешанный тип фактуры, образованный сочетанием трех слоев. Роль центра принимает на себя ведущий мелодический голос, который содержит в себе основу интонационного комплекса, «рассеянного» по другим пластам звуковой ткани. Базой такой многослойной фактуры у Н. Метнера чаще всего является бас; средние же голоса, интонационно разнообразные, образуют фактурную «периферию».

Эмоциональная область второй побочной партии отождествима с погружением человека «в себя», когда в процессе воспоминаний реальность отступает на второй план: мысли теснят одна другую, и это отражается в характере музыкального материала, приобретающего драматичный характер. Движение постепенно ускоряется от *tranquillo* до *con moto*, воссоздавая смятение чувств, наплыв которых уже трудно остановить. Проведение темы в низком регистре (т. 133, *espressivo marcato*), сопровождаемое аккордами в партии правой руки, характеризуется более напряженным и непреклонным звучанием. Секундное сомнение, отмеченное динамическим спадом, перерастает в драматичную кульминацию *appassionato*, которая тематически связана со вторым элементом главной партии. Постепенно наступает успокоение, и вновь появляется тема вступления в тональности *e-moll*, полностью повторяющая интонационный рисунок начала сонаты. От исполнителя требуется четкое осознание взаимодействия различных фактурных элементов, которыми обильно насыщена музыкальная ткань произведения. Мелодические и гармонические фигуры, сопровождающие основные темы, не являются только аккомпанементом; они поддерживают и обрамляют доминирующий материал произведения, становятся канвой, на фоне которой он ясно проступает.

Музыкальная ткань разработочного раздела

Наступившее долгожданное умиротворение в конце второй экспозиции прерывает разработка, которая сразу вводит слушателя в другой мир образов и чувств. Условно разработку можно поделить на 3 фазы развития: первая ограничена тт. 168-197, вторая – тт. 198-229, третья – тт. 230-276. Широкий разброс элементов фактуры по вертикали, охват диапазона от большой до третьей октавы создают ощущение масштабности и спонтанности движения. На фоне сопровождения, усиливающего выразительность музыки, рельефно высвечивается мелодия волевого и мятежного характера: тема (элемент главной партии) как бы обволакивается гармонией, воплощенной в аккордовых фигурах и исполняемых в партии правой руки. Как противопоставление-ответ звучит материал заключительной партии (тт. 172-175).

Следующую ступень образно-эмоционального развития подготавливают фразы, насыщенные хроматическими интонациями, роднящими их с началом разработки. Их музыкальная ткань представлена в виде постоянно-переменных дублировок с аккордовым удвоением, ведущая мелодическая роль принадлежит партии левой руки. При исполнении первой фазы разработки важно учитывать соотношение фактурных пластов как особого типа творческого мышления композитора. Такого рода подход предполагает смягчением исполнителем функциональных граней между рельефом и фоном, которое, прежде всего, связано с процессом мелодизации гармонического профиля фактуры, присущим Н. Метнеру.

1 Композитор стремился находить наиболее меткие и образные словесные характеристики и видел в них «своеобразный прожектор, освещающий исполнителю путь поисков» [2 с. 128]. В целом произведения Н. Метнера отличаются особой редакторской, нередко скрупулезной, точностью. Г. Нейгауз писал: «Меня восхищает <...> чисто редакторская сторона метнеровских опусов <...>. В симфонической музыке такую предельную точность записи я наблюдал еще только у Малера. И Малер, и Метнер были не только замечательными композиторами, но и вдохновенными исполнителями своих сочинений – вот откуда такая точность и „досказанность“ их текстов» [1 с. 262].

Вторая фаза разработки *tranquillo ed espressivo* наиболее явно демонстрирует характерные черты метнеровской фактуры: речь идет об объединении гармонии и полифонии, что всегда волновало Н. Метнера. Индивидуальность голосов данного типа фактуры, выразившаяся в их интонационной и ритмической самостоятельности, имеет свою специфику: здесь происходит совмещение двух тем – первой побочной и первого элемента главной партии, усложненное аккордовыми фигурациями. Если условно «разложить» музыкальную ткань по голосам, то басу и альту окажется свойственной функция гармонического аккомпанемента, а у сопрано и тенора выявится ведущая мелодическая роль. Иными словами, гомофонный комплекс фактуры (бас и альт) управляется логикой гармонического развития и получает свое выражение в собранной аккордовой конструкции, тогда как совокупность полифонических голосов (тенор и сопрано) заключает в себе мелодический фактор.

Современники и критики всегда единодушно признавали композитора выдающимся контрапунктистом. Но для композитора полифония являлась, прежде всего, музыкой и воспринималась как неотъемлемая сторона содержания. Поручая в этом небольшом отрывке (тт. 198–213) каждой партии одновременное ведение различных звуковых планов, композитор создает определенные трудности для исполнителя. Звучность, затихая в одном голосе, продолжает набирать силу в другом. Важно, чтобы остальные компоненты фактуры были «на отдалении» и не прерывали текучую линию движения обоих голосов. Большое количество кадансов может помешать цельному восприятию этого эпизода, поэтому внимание исполнителя должно быть направлено на объединение фраз в более длинные построения.

Следует упомянуть об отношении Н. Метнера к гармонии, которую он считал «главнейшей дисциплиной нашего искусства» [4 с. 90]. Композитор восхищался гармониями В. Моцарта и Ф. Шопена, но отметал искусство М. Рegera, И. Стравинского, Р. Штрауса, отрицательно высказывался о С. Прокофьеве, так как считал, что нельзя нарушать законы языка и формы, выработанные столетиями. Сам Н. Метнер в своих гармонических поисках бывал очень сложен, при этом он умело переплетал академические традиционные элементы с новыми средствами выразительности.

С авторского указания *poco a poco agitato e piu mosso* (т. 214) после цезуры начинается новый виток развития. Фактура здесь также многослойна, она состоит из нескольких пластов смешанного гомофонно-полифонического склада. Основными мелодическими функциями наделены две темы, которые соединяются между собой в контрапункте и поручены партиям правой и левой руки. Постоянный «обмен» тем между партиями рук производит впечатление медленно закручивающегося водоворота: вначале первый элемент главной партии в уменьшенном виде проходит нижнем регистре, а после переходит в верхний и наоборот. По сравнению с началом второй фазы разработки движение ускоряется, длительности двух ведущих голосов теперь организованы в фигурациях шестнадцатыми, которые придают звучанию некую зыбкость и текучесть. Устойчивость дает им гармоническая основа, выраженная половинными нотами в басу. Развитие строится на основе восходящей секвенции, состоящей из двух крупных звеньев, разделенных цезурой. Интересно, что внутреннее строение звеньев также основано на секвентном принципе, что придает целому построению свойства фрактальности. В кульминации (т. 228) интонации главной партии, усиленные октавными удвоениями, звучат очень насыщенно, и неожиданно сменяются искаженной темой вступления – мрачной и таинственной.

С т. 230 наступает третья фаза разработки, где преобладает секвенционное развитие, движение еще сильнее ускоряется: теперь укорачиваются не длительности, а сама тема. Если ранее, во второй фазе, темы звучали полностью и затем происходило их уменьшение во времени (уменьшение длительностей), то теперь используется лишь характерный мотив, состоящий из четырех начальных звуков первого элемента главной партии. Фактура смешанная и представлена аккордовыми гармоническими фигурациями, на фоне которых можно выделить два голоса в басу и

сопрано: своего рода *quasi ostinato*, они то стоят на месте, то движутся параллельно, то навстречу друг другу. Здесь возникают «трагические образы ночной мглы, вьюг с их завываниями, предчувствия полные тревоги и надежд» [4 с. 81], волновавшие многих русских композиторов, в том числе С. Рахманинова и Н. Метнера. При исполнении этого раздела особенно важно тонкое владение педалью. Вибрирующая полупедаль должна сохранять, нести сквозь музыкальную ткань басы, которые создают напряжение. Колористические задачи педали выступают на первый план, создавая образ вьюги. Автор просит играть *legatissimo*, считая, что, прежде всего, должно быть пальцевое *legato*, поддерживаемое педалью. В метнеровских записных книжках часто встречаются советы по этому поводу, например: «Игра без педали дает возможность пальцам нашим находить нужные оттенки, движения, позиции и в то же время дает отдых ушам и полное спокойствие нутру» [6 с. 23], или: «Работать преимущественно без педали» [6 с. 14].

Постепенное развитие и накопление напряжения приводит к апогею всей разработки, которому композитор предпосылает ремарку *quasi cadenza (accelerando)*, предполагая более свободную агогику. Эта кульминация поднимает исполнителя на иной эмоциональный уровень: проходя в крупном аккордовом изложении, интонации обретают небывалый до сих пор драматизм выражения. Здесь находят выход все накопившиеся эмоции – это итог всему вышесказанному, и, продолжая нести накал страстей, устремленные декламационные пассажи приводят к репризе.

Фактурное решение завершающего раздела формы

В репризе происходит возвращение в прежний мир образов и тем. Фактурно она полностью повторяет экспозицию, за исключением нового эпизода в *G-dur* (тт. 301-322). Проведение в партии левой руки мелодии, а в правой терцово-аккордового аккомпанемента напоминает музыкальную ткань песен без слов Ф. Мендельсона, где все подчинено главной мелодической линии, а сопровождение является аккордово-гармоническим. Безоблачная тема в соль мажоре звучит особенно тепло и проникновенно: торжествует красота, воспаряет дух, дышится легко и свободно. Владение разнообразным туше поможет создать исполнителю нужный колорит, передать «разговор» двух голосов и благоухание гармоний. Мелодической линии композитор предписывает ремарку *cantando*, а всему эпизоду – *poco giocoso ma sempre espressivo*. В конце происходит неожиданная модуляция в *c-moll*, которая вновь возвращает слушателя в состояние тревожного ожидания. Мотив одиночества, пронизывающий связующий раздел между главной и побочной партиями, приводит к экспрессивной теме, щемящие интонации которой проникают глубоко в душу (т. 340). Терцовость в этой теме роднит фактуру Н. Метнера с «глубокой» фактурой Й. Брамса. Вступающие в диалог голоса дополняют друг друга то расходясь, то идя навстречу. Расслоение музыкальной ткани, индивидуальная окраска каждого голоса, богато звучащие басы, певучее *legato* – вот основные требования для создания нужного образа.

Начиная с ремарки *poco affretando e cresc. molto* повествование обретает более устремленный характер, происходит постепенное накопление напряжения, ведущего к наивысшей точке развития сонаты. Значимость интонаций в динамической волне (тт. 354-352) композитор подчеркивает акцентами и предельно выразительными репликами в нижнем голосе. Неожиданный нюанс *subito piano* сгущает атмосферу мрачных образов, но динамика, нарастающая с неумолимой настойчивостью, приводит к огромной кульминации, требующей высокой концентрации чувств. Звучит изменившаяся по состоянию первая побочная тема (тт. 363-380), которая проходит на фоне тонического органного пункта и взволнованных фигураций «говорящих» шестнадцатых. Предписанное автором *maestoso* диктует исполнителю все средства музыкального воплощения этой мелодии. Здесь и «произнесение» пауз, которые являются носителями огромного напряжения, и длительно выдерживаемая педаль, способствующая цельному восприятию темы, и некоторая агогическая свобода. Несмотря на то, что автором

выписана педаль на четыре такта, не следует воспринимать это буквально, так как обилие секундовых интонаций может создать гармоническую «грязь». Н. Метнер часто сам применял и отмечал в своих сочинениях вибрирующую полупедаль, позволяющую не нарушать частыми сменами слитность темы. Прием угасания фортепианной звучности, всегда привлекавший композитора, позволяет исполнителю найти образное решение этого раздела – создание иллюзии колокольного звучания с помощью баса, «всплывающего» сквозь фактуру.

Вторая побочная партия, которая следует сразу за проведением первой, отмечена авторской ремаркой – *meno mosso, ma poco a poco danzando ed a tempo*, что переводится «менее подвижно, но постепенно „растанцовывая” темп». Тема проводится в партии левой руки и сопровождается аккордовым аккомпанементом. В усилении характера танцевальности важную роль играет педаль – вначале скупая, затем неглубокая, полупедаль, позволяющая ощутить дыхание пауз. Последнему яркому эмоциональному всплеску перед заключительной партией придают выразительность скорбные хроматические интонации в партии левой руки. Здесь исполнителю следует обратить особое внимание на выписанную автором аппликатуру – яркий пример самобытного аппликатурного мышления Н. Метнера. Позиционность в данном фрагменте способствует достижению звуковой ровности. Заключительная партия, очень тревожная и порывистая, поднимается в верхний регистр, а возникающий вслед за ней первый элемент главной партии уже воспринимается как прощание, смирение с горькой реальностью. Завершается соната темой вступления, звучащей по-иному: призрачно, вдалеке, где постоянно повторяющийся звук *a*¹ ассоциируется со звоном отдаленного колокола.

Выводы

Предпринятый анализ убедительно показывает, что фактура в Сонате-воспоминание сочетает в себе две полярные характеристики: простоту и сложность. Это объясняется тем, что в вопросах оформления музыкальной ткани, как и в других аспектах композиторской техники, Н. Метнер всегда умело балансировал категориями противоположностей. В этом воззрении, изложенном им в книге *Муза и мода* [5 с. 19], он всегда был верен себе.

В Сонате-воспоминание простота фактуры для исполнителя определяется ее графичностью и исключительно ясным пианистическим изложением материала. Два этих качества обусловлены прекрасным владением и пониманием тембровых возможностей рояля Н. Метнером, т.к. на протяжении жизни он являлся также успешным концертирующим пианистом. К области «сложного» в фактурном анализе данной сонаты относится синтез полифонического и гармонического начал, где гармоническое чаще всего мелодизируется и приобретает черты полифонического многоголосия. Как следствие, это приводит к многослойности, концентрированности и нередко дифференциации пластов фактуры. Будучи художником высочайшего интеллекта и обращая свое искусство к глубоко содержательным исполнителям и вдумчивым слушателям, Н. Метнер как бы предлагал им пристально вникать в стиль своего письма, постигая все сложности гомофонно-полифонического склада. Он был убежден в том, что только на этом пути исполнитель сможет постичь сущность замысла, вжиться в правду чувств, воплощенных в звуках.

Библиографические ссылки

1. НЕЙГАУЗ, Г.Г. Современник Скрябина и Рахманинова. В: НЕЙГАУЗ, Г.Г. *Размышления, воспоминания, дневники. Избранные статьи. Письма к родителям*. Москва: Советский композитор, 1983.
2. МЕТНЕР, Н. *Письма*. Москва: Советский композитор, 1973.
3. ЭНГЕЛЬ, Ю. *Глазами современника: Избранные статьи о русской музыке*. Москва: Советский композитор, 1971.
4. ЗЕТЕЛЬ, И. *Метнер – пианист*. Москва: Музыка, 1981.
5. МЕТНЕР, Н. *Муза и мода*. Paris: YMCA-Press, 1978.
6. МЕТНЕР, Н. *Повседневная работа пианиста и композитора*. Москва: Музыка, 1979.

ARTE PLASTICE, DECORATIVE ȘI DESIGN

FINE, DECORATIVE ARTS AND DESIGN

SALVGARDAREA PANOULUI DIN MOZAIC ARTA (ATRIBUTELE ARTEI), AUTOR MIHAI BUREA: ATRIBUT DE VALORIFICARE A PATRIMONIULUI CULTURAL NAȚIONAL

SAFEGUARDING THE MOSAIC PANEL ART (ART ATTRIBUTES), AUTHOR MIHAI BUREA: ATTRIBUTE FOR THE VALORIZATION OF THE NATIONAL CULTURAL HERITAGE

ION JABINSCHI¹,

master în arte plastice, lector universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice,
doctorand, Universitatea Pedagogică de Stat Ion Creangă
<https://orcid.org/0000-0002-4265-5908>

CZU 738.5:744.8

DOI: <https://doi.org/10.55383/amtap.2022.1.18>

Autorul pune în discuție problema păstrării și reamplasării/remontării unei opere de artă monumentală inclusă în lista valorilor de patrimoniu național – panoul din mozaic „Arta (Atributele artei)”, realizat de artistul plastic Mihai Burea (1972) pe fațada clădirii fostului Palat de Cultură al Sindicatelor, sectorul Râșcani din Chișinău, demontat în 2018, în urma demolării blocului. Importanța panoului din mozaic este potențată de statutul imaginii, ca produs al unei interacțiuni între emițător și receptor și, în același timp, ca loc de trecere către mentalitatea care a generat-o, ca obiect de reprezentare și ca obiect-mijloc de transmitere/comunicare a unui mesaj înscris/implicit genului.

Cuvinte-cheie: mozaic, panou mozaical, mediu urban, operă de artă, patrimoniu cultural

The author discusses the issue of preserving and relocating / reassembling a monumental work of art, included in the list of national heritage values - the mosaic panel „Art (Attributes of Art)”, made by the artist Mihai Burea (1972) on the facade of the former Palace of Culture of Trade Unions, Rascani sector in Chisinau, dismantled in 2018, following the demolition of the block. The importance of the mosaic panel is enhanced by the status of the image, as a product of an interaction between the sender and receiver and, at the same time, as a place of transition to the mentality that generated it, as an object of representation and as an object-means of transmission/communication of a written message/implicit to the genre.

Keywords: mosaic, mosaic panel, urban environment, work of art, cultural heritage

Introducere

Cercetarea noastră² s-a axat pe relațiile între natura imaginilor și percepția spațiului vizual al unei opere de artă, anume a panoului din mozaic *Arta (Atributele artei)*, înregistrat în *Registrul național al monumentelor de for public*, care a fost demontat din cauze obiective, pentru ca mai apoi să fie reamplasat într-un alt loc/spațiu. Investigația pune în discuție stabilirea/determinarea acțiunilor specifice percepției vizuale și argumentează necesitatea valorificării patrimoniului cultural național. Având o im-

¹ E-mail: ionjabnischi78@gmail.com

² Cercetarea întreprinsă este o continuare-completare a lucrării științifice publicată în anul 2018 [1].

portantă valoare în existența umană, datorită formelor, mijloacelor și materialelor folosite pentru durabilitatea artistică în timp, arta *mozaicului* reprezintă o sursă a spiritualității estetice a mediului ambiant.

Conform scopului urmărit, vom analiza descrierea procesului care urmează să fie realizat și care constituie o mostră a unei specii de artă plastică ce se află pe cale de dispariție, dar și a unei epoci ce face parte din trecutul Chișinăului. Natura imaginilor și relațiile lor de reprezentare ne fac să *percepem imaginea* ca un model al realității reprezentat de spațiul compozițional al panoului. Vom interpreta natura imaginilor vizuale din perspectiva modului în care sunt realizate și a acțiunilor ce vor produce procese vizuale asupra contemplatorilor ei.

Prezentând elementele constitutive, vom analiza diferite aspecte ale aceluiași fenomen/proces exprimat în viziunea creatorului. Prin arta de *reamplasare* a imaginii pe perete se presupune o abstractizare a logosului imaginii, o transfigurare plastică a realului, care poate fi realizată prin respectarea tehnicilor și tehnologiilor de executare a mozaicului și limbajului plastic utilizat.

Reamplasarea panoului din mozaic *Arta (Atributele artei)* va fi un indicator concret al unei epoci, exteriorizate prin imagini care poartă elemente spirituale ce aparțin și artistului, și timpului în care acesta a creat. Continuând tradiția neamului nostru, pictorii-monumentaliști dezvăluie o nouă viziune asupra *mozaicului*, într-o nouă epocă.

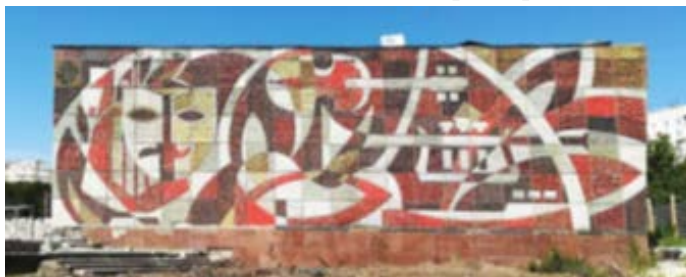
Alături de tematică, personaje și tehnică de lucru, spațiul pictural este un element component al imaginii plastice. El nu este cel real, cel perceput din realitatea înconjurătoare, pictura monumentală având rolul de a crea un spațiu artificial diferit de cel din realitate, construit pe o suprafață plană a peretelui. Acest spațiu artificial poate fi redat cu ajutorul perspectivei lineare sau geometrice, aeriene sau cromatice, al perspectivei combinate (lineare și cromatice), perspectiva devenind instrumentul prin care pictorii construiesc spațiul pictural și redau iluzia vizibilului.

Descrierea dată a procesului de reamplasare a panoului mozaical va servi și drept exemplu practic/ghid metodologic pentru studierea tehnicii și tehnologiei mozaicului, precum și dezvoltării *percepției vizuale*, a reprezentării ideilor receptate în creațiile studioșilor din învățământul artistic universitar.

Soarta panoului din mozaic *Arta (Atributele artei)*

Panoul din mozaic *Arta (Atributele artei)*, a fost realizat de Mihai Burea (1972) (**Figura 1**) pe fațada clădirii din strada Kiev, nr. 7 din Chișinău (fostul Palat de Cultură al Sindicatelor, sectorul Râșcani) (**Figura 2**). Acest edificiu a fost demolat în vara anului 2018, iar panoul a fost demontat și conservat pentru a fi reamplasat în alt spațiu.

Figura 1. Panoul din mozaic *Arta (Atributele artei)*, realizat de Mihai Burea (1972), rămas după demolarea edificiului. Vederea fațadei principale.



Sursa: foto Igor Caprian, 20.08.2018.

Figura 2. Palatul de Cultură al Sindicatelor deschis în anul 1972. Vedere centrală, peretele de est (fragment).



Sursa: revista *Capitala*, 24 aprilie 2018 [2].

Despre soarta mozaicului s-a menționat într-un material în cadrul emisiunii *Механизм действия (Mecanismul acțiunii)* din 6 octombrie 2018, realizat de jurnalista Elena Levițkaia-Pahomova la canalul NTV-Moldova, care a și dat alarma în apărarea monumentului, organizând mai multe acțiuni sociale, în care a fost pusă problema păstrării acestei opere de artă monumentală.

Reprezentanții Ministerului Culturii au condamnat emiterea de către Primăria mun. Chișinău a *Certificatului de Urbanism* pentru proiectarea unei noi clădiri, proiectul nefiind aprobat de instituția de profil [3]. Potrivit relatării făcute de către șeful Cabinetului Ministrului Educației, Culturii și Cercetării (de atunci), Gh. Postică, în timpul negocierilor cu firma de construcții s-a constatat că proiectul elaborat și realizat de investitor avea parametri complet diferiți și nu prevedea un *panou de mozaic* [3]. În urma acestui fapt, organele de resort s-au autosesizat și au constatat că *mozaicul* este inclus, ca obiect de artă, în *Registrul monumentelor de for public ale Republicii Moldova ocrotite de stat*. Anume *mozaicul*, nu clădirea în ansamblu. Drept urmare, demolarea clădirii a fost oprită, luându-se decizia de *demontare și păstrare a panoului mozaical* cu suprafața totală de 230 m². Noii proprietari ai viitorului edificiu (centrul comercial supermarketul *Kaufland*) au acceptat finanțarea lucrărilor de păstrare și reamplasare a monumentului.

Necesitatea executării lucrărilor a fost impusă de următoarele condiții:

- clădirea Palatului de Cultură al Sindicatelor, pe care a fost amplasat *panoul de mozaic*, a fost demolată în vederea edificării unei noi construcții cu o altă destinație;
- *panoul din mozaic* nu a putut fi demolat, deoarece are statut de monument protejat de stat, înregistrat cu nr. 300 – *Mozaic pe fațada centrală și laterală a sălii de cinema a Palatului Republican de Cultură a Sindicatelor din str. Kiev, nr. 7, or. Chișinău*, în *Registrul monumentelor Republicii Moldova*, și aprobat ca atare prin *Hotărârea Parlamentului nr. 1531-XII din 22.06.1993*; *mozaicul* poate fi reamplasat pe noua construcție sau transferat pe un alt edificiu sau alt loc din oraș;
- deși constituie o mostră a unei specii de artă plastică ce se află pe cale de dispariție, dar și a unei epoci ce face parte din trecutul Chișinăului, societatea civilă dorește conservarea acestei *opere de artă*, care de-a lungul anilor a reușit să devină un element de referință culturală, precum și un reper spațial pentru chișinăuieni.

Conform Planului urbanistic general al orașului (aprobat prin decizia Consiliului municipal Chișinău nr. 68/1-2 din 22.03.2007), imobilul era amplasat în nucleul istoric al Chișinăului, inclus cu nr. 308 în *Registrul monumentelor ocrotite de stat, aprobat prin HP nr. 1531/1993*; *mozaicul are statut de Monument de for public (cocl: C-A-md-T17)*, înscris în *Registrul național al monumentelor de for public*, aprobat prin Legea nr. 148/2018. Proiectul de reamplasare a *operei de artă plastică* monumentală, *mozaicul Arta*, preconizează atât modalitatea de amplasare pe fațada construcției auxiliare (02) a Teatrului de Operă și Balet *Maria Bieșu*, situat în Chișinău, sectorul Buiucani, bl. Ștefan cel Mare și Sfânt, nr. 152, cu nr. cadastral 0100519.229.02, cât și amenajarea spațiului adiacent în vederea armonizării lui vizuale, stilistice și cromatice cu *mozaicul* nou instalat. Documentația arhitecturală însoțită de tema-program (întocmită de beneficiar și proiectant, aprobată de administrația publică locală) și avizele Agenției pentru Supraveghere Tehnică, Agenției de Mediu, Consiliului Național al Monumentelor Istorice, Consiliului Național pentru Monumente de For Public, au fost prezentate spre avizare arhitectului-șef al municipiului Chișinău, după examinarea la Consiliul arhitectural-urbanistic al municipiului Chișinău. La faza preliminară a fost prezentat planul general al obiectivului cu amenajarea teritoriului și soluțiile cromatice și, în final, a fost eliberat Certificatul de urbanism pentru proiectare nr. 519/20 din 05.NOV.2020, emis de Primăria mun. Chișinău prin care se permite amplasarea *mozaicului Arta*.

Reamplasarea *mozaicului* se va face ținând cont de rezolvarea spațial-volumetrică a noii construcții, respectând prevederile deciziei nr. 15/16 din 22.12.2017 cu privire la modificarea planului cadastral al terenului privat din str. Kiev, nr. 7, conform căreia nu se va periclita accesul pietonal.

Pentru elaborarea/realizarea proiectului propus (*Proiect de cercetare și fixare pentru reamplasarea și restaurarea panoului din mozaic la clădirea din str. Kiev, nr. 7, or. Chișinău*) a fost invitat unul dintre cei mai experimentați specialiști în domeniul lucrărilor de restaurare din Moldova, arhitectul Serghei

Garconița, care are la activ peste 35 de ani în domeniul lucrărilor de proiectare, construcție și management, dintre care 20 de ani în domeniul restaurărilor. A fost semnat *Contractul prestări servicii nr. 07/18 din 10.05.2018*, conform căruia mozaicul poate fi reamplasat pe noua construcție sau transferat pe un alt edificiu sau loc din oraș.

Astfel de lucrări de demontare, restaurare, reconstituire a picturii monumentale și, în special, a unui mozaic n-au mai fost realizate în țara noastră. La recomandarea reprezentantului Ministerului Culturii, Tudor Zbârnea, director al Muzeului Național de Artă al Moldovei, la realizarea acestui proiect a fost invitat să participe artistul plastic Valeriu Jabinski care, **în urma stagiului postuniversitar la Academia di Belle Arte di Brera din Milano, Italia, a obținut o temeinică pregătire atât practică cât și științifică în domeniul picturii murale**. V. Jabinski a format o echipă din cinci artiști plastici în domeniul artei plastice monumentale, toți cadre didactice la AMTAP: Octavian Romanescu, Igor Caprian, Nicolae Cupcea, Oleg Buga și subsemnatul [1 p. 81].

În urma discuțiilor cu arhitectul Sergiu Garconița, am constatat că lucrările de pregătire a pere-telui auxiliar (construcția unui zid artificial, aflat pe strada Maria Cebotari ce aparține Teatrului Național de Operă și Balet *Maria Bieșu*) vor începe în luna martie 2022, iar lucrările propriu-zise pentru reamplasare/remontare a *panoului din mozaic* vor începe cu finisarea acestora, prin luna iulie 2022, fapt care ne-a bucurat și sperăm că va fi de bun augur.

Procedee tehnice de demontare și montare a mozaicului, etapele de lucru

După lucrările de proiectare pentru restaurarea, conservarea și reabilitarea *panoului din mozaic* [1 p. 81] s-au efectuat lucrările de fixare a mozaicului, ca în continuare să fie posibil de inițiat lucrările de demontare, prelucrare primară, conservare și depozitare a tuturor elementelor lui.

Întrucât este prima dată când s-a executat o astfel de lucrare și nu a existat un precedent, au fost folosite următoarele modalități de demontare:

1. Acoperirea părții exterioare a panourilor mozaicului cu grund de pătrundere adâncă pentru întărirea mortarului existent între elementele componente ale lui.
2. Fixarea exterioară prin fixarea pânzei de in cu clei de gelatină de 15%.
3. Demontarea pe panouri (bucăți) mai mici decât dimensiunea modulului (970x970 mm), din 970x485 mm în 485x485 mm, pentru a ușura procesul de demontare și a diminua pierderile.
4. Curățarea și îndepărtarea reziduurilor de mortar de pe partea din spate a modulelor *mozaicului*.
5. Acoperirea cu grund de pătrundere adâncă pentru întărirea mortarului existent între elementele componente (smalt, tesselle) ale panourilor *mozaicului*.
6. Consolidarea panourilor de mozaic (sau părților lor) prin aplicarea unui strat de clei pentru teracotă (mozaic) cu o grosime de 1,5 cm, armat cu plasă din fibră de sticlă, pe suprafața de 230 m².
7. Așezarea panourilor de mozaic sau a părților lor, demontate, pe paleți și depozitarea pe durata finalizării lucrărilor de demolare și construcție.
8. Montarea și restaurarea elementelor (pieselor) ce lipsesc și sunt deteriorate în procesul asamblării panoului de mozaic pe noul edificiu.

După demontarea *panoului din mozaic*, numărul pieselor (tesselle-lor) lipsă a crescut, astfel schimbându-se și suprafața totală a pierderilor. La data relevării mozaicului au fost înregistrate următoarele pierderi de mozaic:

- latura de est – 1579,50 dm²;
- latura de nord – 9116,37 dm²;
- latura de sud – 2091,70 dm²;
- suprafața totală (S) – 12787,57 dm².

La prima etapă de demontare s-a realizat:

- Montarea schelelor cu înălțimea de 8 m și lungimea de 36 m (21 m – fațada principală (**Figura 3**), 13 m – peretele lateral din dreapta/parte de nord și 2,5 m – partea stânga/parte de sud), în așa fel

ca să se poată lucra nestingherit la toată suprafața panoului de mozaic și pentru a avea spațiu pentru păstrarea panourilor de mozaic demontate, până la evacuarea lor la nivelul solului; din aceste considerente, lățimea schelei a fost făcută de 1,5 m, pavată bine cu scândură, pentru siguranță și confort în lucru.

Figura 3. Aranjarea schelei pentru procesul de lucru la demontarea fațadei principale.



Sursa: foto Valeriu Jabinski, 15.10.2018.

Curățarea suprafeței mozaicului de praf.

- Întărirea patului mozaicului – mortarul, pe care a fost cules/strâns, prin metoda directă, mozaicul (cubulețele – tessalle de smalt, au fost aplicate direct pe perete, ceea ce dă un farmec deosebit vibrației cromatice, prin aranjarea cubulețelor de smalt sub diferite unghiuri și înălțimi, care vibrează diferit în orice perioadă a zilei sau luminii, care cade direct sau indirect, cu grund de pătrundere profundă în mortarul colorat care-l consolidează).

- Încleierea, pe suprafața fiecărui bloc al panoului (98x98 cm, 9604,00 cm²), a pânzei de in, cu adeziv din gelatină de 15%, care, după ce se usucă, menține structura blocului consolidat, iar la montare, prin umezire poate fi ușor înlăturat de pe suprafața mozaicului.

După montarea schelelor, având acces la nivelul de sus, s-a observat că la realizarea inițială a mozaicului nu s-a respectat tehnica de executare la toate nivelurile, ci doar la primele două de jos; peretele de bază n-a fost tencuit ulterior ca să fie uniform pentru aplicarea patului mozaicului, armat cu sârmă sau plasă, cu o grosime a mortarului de aproximativ 2,5 cm; din această cauză, patul mozaicului¹ a fost aplicat pe diferite grosimi, în unele locuri ajungând până la 10 cm, în altele fiind de doar 1,0 cm; respectivele momente tehnice au provocat dificultăți mari și, totodată, efort fizic suplimentar.

La demontare au apărut probleme tehnice: practic, fiecare jumătate de metru a necesitat aplicarea unei metode-tehnici speciale. Era necesar să se improvizeze în permanență, fiind binevenită experiența fiecărui participant în parte pentru soluționarea problemelor apărute.

O altă problemă tehnică și tehnologică a fost cea cu brâiele de beton, ce țineau planșeele edificiului de la nivelul întâi și cel al acoperișului, la înălțimea de 3,0 și, respectiv, 6,0 m, înconjurată cu cărămidă, care a servit drept cofraj la turnarea betonului între niveluri, fapt care a încetinit și mai mult procesul demontării, deoarece mortarul aplicat pe diferite materiale reacționează diferit.

În urma unei decizii comune a echipei și arhitectului, blocul de 98x98 cm a fost tăiat în patru, respectiv 49x49 cm, ca să se păstreze integritatea blocului. Fiecare bloc a fost numerotat conform proiectului (exemplu: nr. 1, respectiv nr. 1.1, 1.2, 1.3; nr. 2 - 2.1, 2.2 etc.).

După tăierea cu *flexul* (mașină de șlefuire unghiulară), în spatele patului mozaical (la fiecare bloc) au fost făcute, cu ajutorul perforatorului, 6-7 găuri cu diametrul de 12-20 mm și adâncimea de 50

1 Patul mozaicului – mortarul, de obicei, colorat cu nuanțe potrivite de culoare, pe care este/sunt aplicat/asamblate piețele mici de smalt, folosite pentru crearea panourilor decorative.

cm, în care se băteau pene de metal până la desprinderea fragmentului panoului (care avea o greutate aproximativă de 25-30 kg), pentru a fi decupat de pe zid.

Demontarea *panoului din mozaic* a început de sus în jos, câte un rând. După decuparea primului rând, de 50 cm, accesul de lucru la nivelul următor a fost limitat. Pentru a lucra liber cu instrumentele și mașinile necesare, dar și pentru a păstra integritatea blocurilor din mozaic, a fost necesar ca suprafața peretelui la nivelurile de mai jos să fie adâncită cu 10-15 cm.

După demontare (a câte cca 10 m²) blocurile au fost coborâte jos pe un trap improvizat din lemn, fiind aranjate într-o lădiță specială (**Figura 3**), după care a urmat etapa de curățare, conservare și păstrare.

Din cauza lucrărilor complexe și periculoase, atât din punct de vedere tehnic cât și fizic, dar și a lipsei de timp, n-am putut angaja mai mulți specialiști și nici studenții de la secția *Pictura Murală*, pentru a acumula experiența respectivă direct pe șantier. Însă la procesul remontării *panoului din mozaicului* îi vom încadra în această activitate.

Curățarea, conservarea și păstrarea mozaicului

Pentru curățarea blocurilor de *mozaic* la sol au fost instalate mese de lucru. Cu ajutorul flexorului a fost înlăturat tot ce era în plus, păstrând grosimea patului mozaicului (2-2,5 cm). După curățare, suprafața a fost suflată de praf cu ajutorul compresorului cu aer comprimat și acoperită cu grund de pătrundere/penetrare adâncă. Pentru întărirea suprafeței și o mai bună aderare se adăuga adeziv pentru exterior de o grosime aproximativă 7-9 mm. Pentru păstrare și o aderență mai bună la montare, adezivul a fost armat cu plasă din fibră de sticlă de 320 gr și gravat (**Figura 4**).

Figura 4. Proces de lucru la consolidare și conservare.



Sursa: foto Ion Jabinschi, 16.09.2018.

Apoi fiecare bloc a fost numerotat, conform proiectului. După uscare panourile au fost aranjate pe păleți din lemn câte șapte rânduri (7 m² fiecare), învelite cu carton și peliculă, pregătiți pentru transportare și depozitare [1 p. 82-83].

Pasul următor se va îndeplini la *remontarea și conservarea* propriu zisă a *panoului din mozaic*, la restaurarea detaliilor ce lipsesc sau care au fost deteriorate în procesul demontării panoului, conform proiectul de reamplasare (**Figura 5**).

Figura 5. Proiect de reamplasare a panoului din mozaic *Arta (Atributele artei)*.

Sursa: arhitect Serghei Garconița, 2020.

Concluzii

Pentru efectuarea unui asemenea proces complex și complicat de păstrare și conservare a operei de artă monumentală este necesar a stăpâni cunoștințe teoretice și abilități practice în domeniul picturii murale.

Procesul de *demontare, conservare și reamplasare* necesită cunoștințe profunde în tehnica *mozaicului*, în mânăuirea cu iscusință a sculelor electrice, foarte necesare pentru demontare și reamplasare, fiind binevenită practica fiecărui participant în parte în găsirea unui numitor comun în soluționarea problemelor ce pot apărea în procesul de demontare sau *reamplasare* a unei opere de artă monumentală.

Procesul de demontare a demonstrat că lucrul în echipă la asemenea lucrări de șantier complexe și complicate este necesar și trebuie educat la viitorii specialiști în domeniul picturii murale pentru *păstrarea și conservarea* patrimoniului cultural, în special, a compozițiilor monumentale executate în *tehnica mozaicului*, durabile în timp. De aici apare și interesul pentru practicarea picturii murale/monumentale și necesitatea de documentare în acest domeniu.

Compoziția *panoului din mozaic Arta (Atributele artei)* a lui M. Burea, unde au fost utilizate imagini ale atributelor artei (masca teatrală, vioara, harpa, frunzele de dafin), tratate într-o manieră decorativ-conceptuală, va redefini un spațiu ce aparține Teatrului de Operă și Balet *Maria Bieșu*. Formatul și modul în care lucrarea se va integra în ambient răspunde într-un mod fericit trebuinței de *estetic* și *artistic* al spațiului, devenind astfel centru de interes și oferind omului posibilitatea unor emoții și încântări estetice.

Arta mozaicului reprezintă o sursă a spiritualității estetice a mediului ambiant. Perspectiva teoretico-metodologică de creare/realizare a panoului, a procesului de salvagardare a acestuia, dezvăluie atât noi valori ale operei cât și acordă valoare științifică metodologiilor și tehnicilor aplicate la demontarea/remontarea panoului din mozaic *Arta (Atributele artei)*, precum și a unor astfel de opere de artă, confirmând necesitatea valorificării patrimoniului cultural național.

Referințe bibliografice

1. JABINSCHI, I., JABINSCHI, V. Conservarea panoului din mozaic „Arta” (Atributele artei) realizat de Mihai Burea. In: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. 2018, nr. 2 (33), pp. 78–84. ISSN 2345-1408.
2. Adio, Palatul de Cultură al Sindicatelor. [online]. In: *NOI.md*: [site]. 24 apr. 2018 [accesat 18 oct. 2018]. Disponibil: <https://noi.md/md/capitala/adio-palatule-de-cultura-al-sindicatelor-foto>.
3. Mozaicul rămâne! Panoul de pe Palatul de Cultură al Sindicatelor, transferat la Teatrul de Operă și Balet [online]. In: *NOI.md*: [site]. 12 oct. 2018 [accesat 18 oct. 2018]. Disponibil: <https://noi.md/md/societate/mozaicul-ramine-panoul-de-pe-palatul-de-cultura-al-sindicatelor-transferat-la-teatrul-de-opera-si-balet>.

VALORIFICAREA PATRIMONIULUI CULTURAL AL NEAMULUI PRIN MONUMENTE DE ARHITECTURĂ DE EXTERIOR ȘI INTERIOR LĂSATE UITĂRII – VILA URBANĂ VLADIMIR HERȚA, „PERLA BAROCĂ” DIN CHIȘINĂU

VALORIZATION OF THE CULTURAL HERITAGE OF THE NATION THROUGH EXTERIOR AND INTERIOR FORGOTTEN ARCHITECTURAL MONUMENTS - THE URBAN VILLA VLADIMIR HERTA, „BAROQUE PEARL” FROM CHISINAU

ANGELA MUNTEANU¹,
doctor, conferențiar universitar,
Universitatea Tehnică a Moldovei
<https://orcid.org/0000-0003-4671-022X>

CZU 725.94(478-21)

DOI: <https://doi.org/10.55383/amtap.2022.1.19>

Articolul conține un studiu teoretic, care reflectă monumentele de arhitectură de exterior și interior, fiind o părticică din patrimoniul cultural și istoric al unui popor și unul dintre elementele fundamentale ale identității naționale care conectează societatea contemporană cu trecutul său valoric și istoric. Păstrarea prin conservarea și restaurarea acestora este datoria specialiștilor din domeniu – arhitecți și designeri de interior, care, adaptând-o la modernitate, trebuie să păstreze, în același timp, măreția, să redea frumusețea clădirii de odinioară pentru a o lăsa moștenire generațiilor viitoare. Autorul vine cu analiza unui astfel de edificiu arhitectonic dat uitării – Vila urbană Vladimir Herța (numită și Casa Herța), o adevărată „perlă arhitectonică barocă”, monument înscris în Registrul monumentelor de importanță națională și municipală, Registrul monumentelor Republicii Moldova ocrotite de stat. Atât conceptul și forma arhitectonică ale edificiului, fațadele, cât și spațiile interioare au atras atenția publicului pentru calitățile sale artistice.

Cuvinte-cheie: patrimoniu cultural și istoric, monumente de arhitectură, baroc, spațiu interior, designer de interior, edificiu, vilă

The article contains a theoretical study, which reflects the monuments of exterior and interior architecture, being a part of the cultural and historical heritage of a people, and one of the fundamental elements of national identity that connects contemporary society with its valuable and historical past. And their preservation and restoration is the duty of specialists in the field, architects and interior designers, who at the same time, adapting it to modernity, must preserve the grandeur and restore the beauty of the old building, a legacy for future generations. The author comes with the analysis of such a forgotten architectural edifice - Vladimir Herța Urban Villa (also called Casa Herța), a true „baroque architectural gem” monument registered in the Register of monuments of national and municipal importance, Register of Monuments of the Republic of Moldova protected by the State. Both the concept and the architectural form of the building, the facade and the interior spaces attracted the public's attention for its artistic qualities.

Keywords: cultural and historical heritage, architectural monuments, baroque, interior space, interior designer, building, villa

„...Arhitectura este istorie pietrificată...”
(Victor Hugo)

Introducere

Monumentele de arhitectură de exterior și interior reprezintă o părticică din patrimoniul cultural și istoric al unui popor, este unul dintre elementele fundamentale ale identității naționale care conectează societatea contemporană cu trecutul său valoric și istoric. Păstrarea prin conservarea și restaurarea acestora este datoria specialiștilor din domeniu – arhitecți și designeri de interior, care, adaptând-o la modernitate, trebuie să păstreze, în același timp, măreția, să redea frumusețea clădirii de odinioară, astfel lăsând moștenire arhitectura trecutului istoric pentru generațiile viitoare.

¹ E-mail: angela.munteanu1357@gmail.com

Atât conceptul și forma arhitectonică ale edificiului, fațadele, cât și spațiile interioare au atras atenția publicului pentru calitățile sale artistice, pentru epoca istorică reprezentativă în care au fost create. „...*Monumentele de arhitectură sunt, de asemenea, o cronică a lumii, care ne vorbește când documentele de arhivă, cântecele și legende sunt tăcute și când nimic nu spune despre oamenii pierduți...*” /N.V. Gogol/ [1 p. 45, 2].

Deci, monumentele arhitecturale, clădiri individuale sau publice, care își mai păstrează semnificația funcțională de-a lungul istoriei sau ruine ale construcțiilor istorice ne amintesc de trecutul neamului nostru, toate reprezintă o parte a valorilor culturale ale patrimoniului țării.

Un astfel de edificiu arhitectonic istoric, purtător de cultură și frumos este Vila urbană Vladimir Herța (numită și Casa Herța), monument înscris în Registrul monumentelor de importanță națională și municipală, Registrul monumentelor Republicii Moldova ocrotite de stat [3, 4].

Scurt istoric – Vila urbană Vladimir Herța

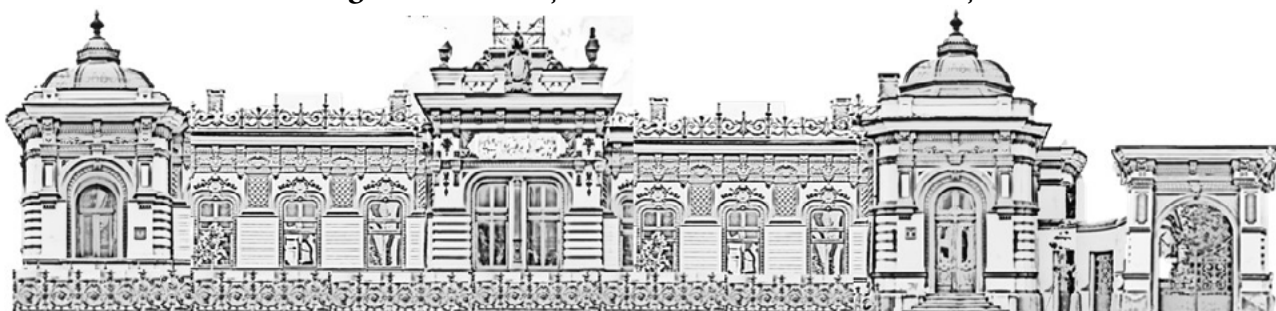
În locul casei de azi, proiectată și construită la 1830 de către arhitectul orașului de atunci, în anii 1826-1836, K. Gasket, este demolată și ridicată Vila urbană Vladimir Herța, construcție de arhitectul austriac Henrik Lonski, la 1903-1905, cu amplasare pe strada Aleksandrovskaya, acum bd. Ștefan cel Mare, nr. 115 A, între străzile Sfatul Țării și Serghei Lazo, în centrul istoric al municipiului Chișinău. Istoricul proprietarilor imobilului atestă că la 1845 este cumpărată de către moșierul Iorgu Balș, care a transferat-o în orfelinat, instituție care îi poartă numele. Prin urmare, la 1905 devine proprietatea juristului, politicianului basarabean și chișinăuianului Vladimir Herța (1868, Chișinău –1924, Chișinău), primul primar al orașului Chișinău în anii 1918-1919, după unirea cu România Mare [5, 6].

Pe parcursul anilor edificiul Vilei urbane Vladimir Herța a găzduit mai multe instituții: la 1907 adăpostește Regimentul de infanterie „Volânia”, apoi este sediul „Teatrului Modern”, în perioada interbelică se află instituția „Ministerul Basarabiei”, iar în 1939 devine încăperea Pinacotecii Municipiului Chișinău. După anexarea Basarabiei la URSS, este reorganizată în Muzeul de Arte al RSSM (1940-1988), la acel timp este cea mai vizitată instituție publică din Chișinău, iar colecțiile muzeale sunt completate cu pictură rusă donată de instituțiile de la Moscova și Sankt-Petersburg [7].

Vila urbană Vladimir Herța, proiectată după principiile eclectice, cu stilistici ale barocului venețian și neoclasicism, este definită de specialiști o bijuterie arhitectonică a orașului Chișinău, de valoare națională și se înscrie în cartea de vizită a culturii înalte a Moldovei, anume atunci în perioada sovietică este valorificat acest edificiu. Conceptul proiectului amplasării clădirii Vila urbană Vladimir Herța pe linia roșie a străzii centrale Ștefan cel Mare și Sfânt din orașul Chișinău are o formă arhitectonică expresivă din trei rezalite cu cupole și abside în interior, având și un portal profilat pe planul dreptunghiular alungit, cu ușă de intrare amplasată pe stânga fațadei în rezalit, lângă poarta de acces în curte. Arhitectura fațadei cu o desfășurare compozițională echilibrată simetric posedă o bogată podoabă ornamentală cu elemente complexe și ritmice, reliefuri sculpturale ce amintesc de barocul matur și târziu venețian, sursă de inspirație pentru arhitectul austriac Henrik Lonski pentru proiectul vilei [8, 9].

Planul fațadei – Vila urbană Vladimir Herța, vedere frontală

Planul fațadei monumentului istoric Vila urbană Vladimir Herța, care a găzduit un timp îndelungat Muzeul de Arte al RSSM și alte instituții cu un nivel, prezintă o simetrie armonioasă din forme clare desfășurate în registre, iar partea superioară atrage prin încărcătură și bogăție decorativă, dar și prin vizitarea expozițiilor și colecțiilor de picturi, instituția devine una foarte cunoscută. Constatăm că această podoabă arhitectonică a Chișinăului întruchipează mai mult decât cele cinci canoane descrise în tratatul *De architectura*, în zece volume de arhitectul antic Marc Vitruvius pentru edificiile construite (*Imaginea 1*) [10, 11].

Imaginea 1. Plan fațadă – Vila urbană Vladimir Herța.

Sursa: schița planului fațadei Vilei urbane Vladimir Herța, autor Munteanu Angela.

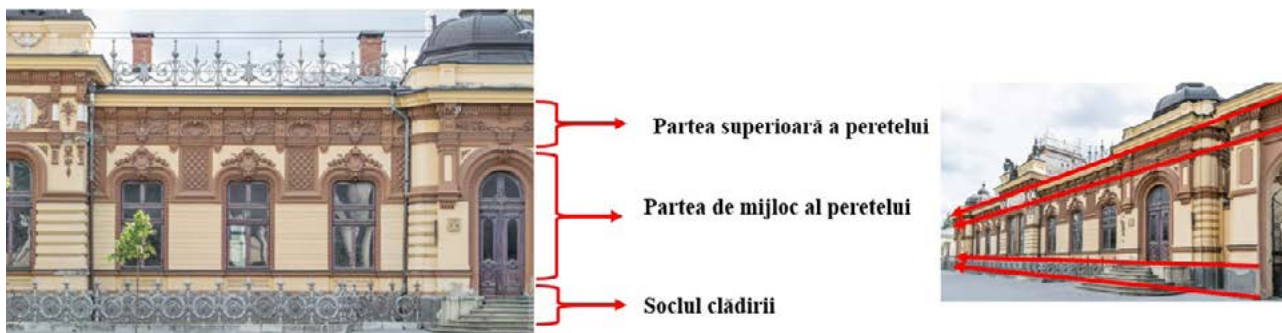
Pereții complexului arhitectonic sunt structurați în registre pe orizontală, astăzi contrastul tonal al fațadei edificiului este format în gamă coloristică nobilă de maro-ciocolată și galben nisipiu, iar în trecut aceasta era zugrăvită toată în nuanțe de galben-pal sau galben rece-gri (**Imaginea 2**).

Imaginea 2. Gamă coloristică fațadă – Vila urbană Vladimir Herța.

Sursa: Vila urbană Vladimir Herța <https://casamare.md/ro/places/arkhitekturnye-pamyatniki/gorodskoi-osobnyak-vladimir-herca>.

Fațada – separare pe suprafețe a peretelui și compoziția ornamentală

Arhitectura fațadei organizată în volume proeminente și concludente conectate în serie se amplifică cu o paletă bogată ornamentală. Fațada vilei este separată în trei registre pe orizontală, unde accentul de relief și cel grafic delimitează fiecare zonă. Partea de jos până la geamuri, soclul clădirii este degajat de detalii, iar paramentul prezintă aspect de zidărie aparentă de piatră cioplită în nuanțe deschise, caracteristică și perioadei renaștentiste. Cele trei părți ale fațadei se separă printr-un brâu cu ornament vegetal în tonuri închise (**Imaginea 3**).

Imaginea 3. Fațadă și grafică separare pe suprafețe ale peretelui – Vila urbană Vladimir Herța.

Sursa: fațadă foto și grafică separare pe suprafețe ale peretelui – Vila urbană V. Herța, autor Munteanu Angela.

Partea de mijloc a peretelui fațadei Vilei urbane Vladimir Herța are cea mai mare suprafață, se completează cu opt ferestre alungite și una largă, din două părți, situate în rezalitul central, pe mijlocul fațadei și a portalului profilat.

Separarea soclului edificiului de centrul peretelui se face cu un brâu de mulaj în nuanțe închise de maroniu. Șirul de geamuri simetric amplasate pe imaginea fațadei se separă cu panouri în zidărie aparentă de piatră, iar sus separarea geamurilor se face prin panouri dreptunghiulare cu elemente stilizate de diamant și perle închise într-un chenar decorativ reliefat, cu accent coloristic (*Imaginea 4*) [7, 12].

Încărcătura arhitectonică și ornamentală prin complexitate se atestă pe partea superioară a peretelui Vilei urbane Vladimir Herța. Plinta peretelui pe partea de sus este compusă din mai multe elemente și formează imaginea cornișei complexe, dintr-un denticul și o friză decorativă intersectată de colonete.

Imaginea 4. Fațadă și grafică organizare perete partea de mijloc – Vila urbană Vladimir Herța.



Sursa: fațadă foto și grafică, organizare perete partea de mijloc – Vila urbană V. Herța, autor Munteanu A.

După cornișa liniară de sub acoperiș, denticulul este format din elemente ornamentale în trei nivele, primul mărunț, înfășurat în panglici, mai jos dreptunghiular și cele cu ornamente de ove și vârfuri de săgeți între ele.

Friza decorativă superioară înfășoară ornamental fațada cu secțiuni proporționate completate cu rocaline baroce și cartușe cu festoane. Denticulul și friza sunt străpunse de scurte coloane plate adaptate, iar la capitel cu o cornișă decorată cu frunză de acant, fusul completat cu ornament de piatră de diamant, soclul se termină la fel în frunză de acant, segmentele colonetelor sunt separate cu brâie (*Imaginea 5*) [9, 12].

Imaginea 5. Element fațadă organizare perete partea de sus – Vila urbană Vladimir Herța.



Denticul:

- ornament înfășurat în panglici;
- ornament dreptunghiular;
- ornament în ove;

Friză decorativă:

- cartuș cu festoane de acant;
- ornament scoică cu volum adânc,
- decorat cu acant;

Sursa: fațadă foto și grafică organizare perete partea de sus – Vila urbană V. Herța, autor Munteanu Angela.

Fereastra – deschidere spre exterior

Silueta splendidă a edificiului arhitectonic Vila urbană Vladimir Herța are la fațada centrală mai multe geamuri, dintre care șase geamuri cu formele alungite cu ancadramente din muluri au colțurile superioare rotunjite, iar sub pervazul geamului este un panou liniar înglobat la nivelul fațadei.

Elementul ornamental al geamului așezat pe mijloc este un cartuș baroc cu mascaron cu gura larg deschisă spre vizitator, flancat de două festoane arcuite de lauri. Toate aceste elemente de decor ce completează armonios geamul sunt zugrăvite în nuanțe saturate de maroniu.

Fereastra de formă alungită cu margine rotundă în trei nivele este separată de două traverse, la fiecare a câte două canate separate cu șipcă de colonete cu capiteluri ionice, iar ancadramentul din ornament complex.

Încă un geam situat în rezalitul din partea dreaptă a fațadei monumentului are același caracter al formei alungite cu terminare în arc rotund (*Imaginea 6*) [7].

Imaginea 6. Element fațadă, fereastră – Vila urbană Vladimir Herța.



Cartușul baroc de formă blazonată străpunsă de mascaron, este flancat de festoane arcuite cu frunză de lauri



Fereastra de formă alungită și margine rotundă; trei nivele separate de 2 traverse, la fiecare a câte 2 canate separate cu șipcă de colonete ionice; ancadramentul din ornament complex

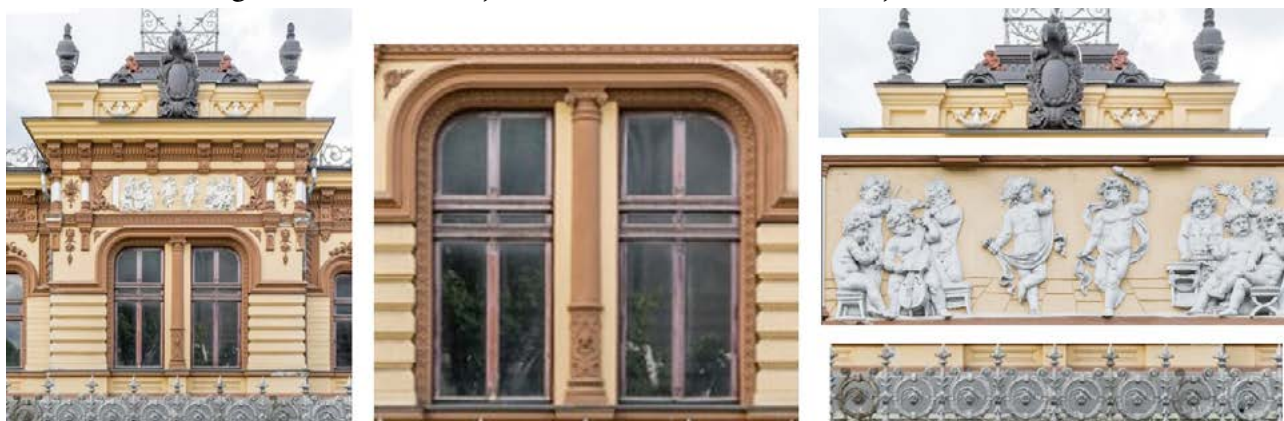


Sursa: foto element fațadă, fereastră – Vila urbană V. Herța, autor Munteanu Angela.

Rezalitul central și două laterale ale fațadei, intrarea

Rezalitul central al monumentului este cel mai bogat ornamentat la fațadă, cu ieșire de la linia planului construcției arhitectonice Vila urbană Vladimir Herța. Partea de acoperiș este încununat de o cupolă cuplată din patru fâșii cilindrice, care susține un parapet din metal forjat și fronton elegant. Frontonul imens al rezalitului cu relief liniar completat la mijloc cu un cartuș enorm alungit din fontă neagră și două vase cu relief sub formă de ornamente vegetale pe suprafață. Cupola imensă completată cu două lucarne de forme rotunde și două mascaroane roșii pe nervura, grilajul din fontă gri, decorat cu ornamente alegorice chineze de dragoni străjuiesc acoperișul.

Dominantă reprezentativă și complexă a rezalitului, suprafața peretelui este decorat pe margine cu bosaj în piatră, o fereastră largă din două părți separată de o coloană rotundă cu una adapsată cu capitel ionic și soclu ornamental cu mascaron pe centru. Mai sus peretele se organizează cu un basorelief teatralizat închis în draperii. Compoziția expusă pe un plan frontal cu podea pavată de plăci, unde grupul de amorași muzicanți este așezat pe scaune, cântând la violoncel și vioară, dansând, asemenea scenelor picturii baroce. Pe margini rezalitul este decorat cu coloane ionice la fus rotund și cartușe alungite cu mascaron. Cornișa și friza superioară este intersectată de coloane plate adapsate la capitel, cornișe mici cu acanturi (*Imaginea 7*) [7, 10].

Imaginea 7. Element fațadă, Vila urbană Vladimir Herța – rezalit central.

Sursa: foto element fațadă, rezalit central – Vila urbană V. Herța, autor Munteanu Angela.

Intrarea în edificiul Vila urbană Vladimir Herța și poarta curții interioare

Intrarea în vilă se face pe scara rotundă în șapte trepte prin ușa de acces, amplasată pe dreapta fațadei, într-un rezalit puțin mai mic față de cel central, care în perioada târzie, până la 2000, avea o copertină deasupra ușii. Intrarea prin ușa dublă din lemn dur este străpunsă de geamul sablat, care pe partea superioară este completată cu două mascaroane de leu în formă robustă, geam completat cu grilaj pe interior.

Tâmplăria istorică extraordinară din lemn a ușii este bogat ornamentată, pe partea de jos cu panourile blazonate, brăzdate de rectilinii cu o friză ce separă geamul ușii delicat cu ornamente pe ambele părți a ușii cu două rozete mari și volute incrustate.

Geamul ușii se termină cu un fronton în formă de arc, împărțit în două secții separate de o coloană ionică și multe detalii incrustate de ornamente fine înfășoară portalul de la intrare în Vila urbană Vladimir Herța (*Imaginea 8*) [1].

Imaginea 8. Element fațadă, Vila urbană Vladimir Herța – intrarea.

Sursa: foto element fațadă, intrarea – Vila urbană V. Herța, autor Munteanu Angela.

Alături de rezalitul cu ușa de intrare este poarta de acces în curtea vilei. Poarta din două uși forjate este o adevărată operă de artă.

Compoziția porții formată din două panouri metalice pe partea de jos, iar partea superioară cu două brațe arcuite se completează cu ornament ajurat, de motive florale și geometrice în compoziție

simetrică ce încorporează volute cu doi dragoni, cu limbi proeminente ca de șarpe, care se privesc reciproc, considerate talismanul casei, protejând astfel proprietarii acesteia.

Toată fațada Vilei urbane Vladimir Herța este împrejmuată cu bordură decorativă din fontă gri cu volute vegetale unite prin stâlpi subțiri pe vârf de crin stilizat, fiind parte componentă a conceptului arhitectonic (*Imaginea 9*) [7].

Imaginea 9. Element fațadă, Vila urbană Vladimir Herța – poarta, bordură forjată.



Sursa: foto element fațadă, poarta, bordură forjată – Vila urbană V. Herța, autor Munteanu Angela.

Arhitectura spațiului interior – Vila urbană Vladimir Herța

Caracteristica arhitecturii spațiului interior se conturează în monumentul arhitectonic – Vila urbană Vladimir Herța de la Chișinău la începutul secolului, care găzduiește Muzeul de Arte al RSSM (*Imaginea 10*).

Imaginea 10. Interior din Vila urbană Vladimir Herța – Muzeul de Arte al RSSM.



Sursa: Vila urbană Vladimir Herța–interior <https://casamare.md/ro/places/arkhitektturnye-pamyatniki/gorodskoi-osobnyak-vladimir-herca>.

Stilistica interioară eclectică combină elemente de la barocul vienez și ArtNouveau, dar și stilul maur. Această clădire, conectată în epoca sovietică printr-o galerie stilizată cu casa mai austeră la fațadă, casa Kligman, cu coloane și pilaștri, elemente împrumutate din neoclasicism, creează o singură clădire.

În perioada de independență a Republicii Moldova, Vila urbană Vladimir Herța face parte din cele trei muzee administrate ale Muzeului Național de Arte Plastice, iar din 1989 edificiul este conservat pentru totdeauna și își închide ușile pentru vizitatori.

Astăzi Muzeului Național de Artă al Moldovei își are sediul în clădirea fostului gimnaziu pentru fete fondat de principesa Natalia Dadiani, monument de arhitectură de însemnătate națională, amplasat pe strada 31 august 1989, nr.155 din Chișinău.

Organizarea spațiului interior al Vilei urbane Vladimir Herța se divizează în încăperi mari, spațioase și funcționale, printr-o bogată podoabă decorativă din materiale scumpe, pentru finisajele pereților, tavanelor și pardoselilor din parchet lăcuit în desen geometric [1, 7].

Spațiul interioarelor de dimensiuni ale palatelor baroce, abundă în ornamente din stuc aurit, fresce pe subiecte mitologice și zugrăveli pe tavane și pereți. Atât la exterior cât și interiorul clădirii se completează cu elemente decorative încadrate în panouri pe suprafața peretelui și dadoului. Astfel, compoziția simetrică de pe pereți este formată din trei registre (*Imaginea 11*).

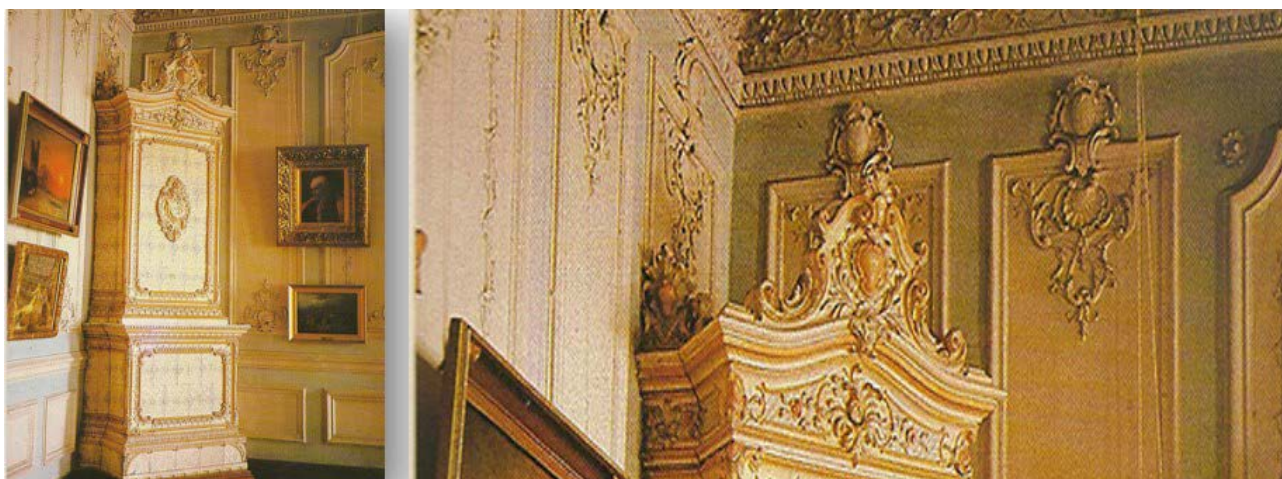
Imaginea 11. Interiorul spațios și boem din Vila urbană Vladimir Herța – Muzeul de Arte al RSSM.



Sursa: Vila urbană Vladimir Herța – interior <https://casamare.md/ro/places/arkhitekturnye-pamyatniki/gorodskoi-osobnyak-vladimir-herca>.

Plinta ornamentală vegetativă de volute împletite în relief adânc al peretelui este formată din câteva elemente ce abundă în nuanțele de alb și auriu al mulurilor. Peretele se completează cu panouri largi și alungite cu colțuri rotunjite, în două chenare decorate cu cunune de flori răsucite, iar mijlocul și opusul se amplasează cu un cartuş cu relief în ramă de frunze de acant, toate pe un fundal de verde-avocado și albastru-cenușiu. Partea de mijloc a peretelui se separă cu un brâu de dadoul completat cu panouri simple alungite orizontal la decorul mulurilor liniare în culori deschise [7, 10].

Trecerile libere între spațiile interioare pune în valoare arcele grinzilor cu colonete adaptate în sculpturi ronde-bosse de siluete feminine cu picioarele coborâte pe o consolă completată cu frunze de acant și ornamente fine de muluri aurite. În locul ușilor, trecerile libere arcuite pe partea de sus, se completează cu panouri din plasă cu linii oblice cu reliefuri de coșuri cu flori și fructe sau frontoane clasice cu colonete fine cu suprafețe aurite. Confortul termic în interior era asigurat de o sobă de teracotă smălțuită, așezată după principiile baroce la un colț al peretelui, sobă care a fost funcțională tot timpul. Soba-șemineu din interior este bogat completată cu forme zvelte și alungite pe mijloc cu un cartuş în ornament bogat, iar pe partea superioară o plintă înaltă și un cartuş imens flancat de două volute (*Imaginea 12*).

Imaginea 12. Soba solemnă din Vila urbană Vladimir Herța.

Sursa: Vila urbană Vladimir Herța – interior <https://casamare.md/ro/places/arkhitekturnye-pamyatniki/gorodskoi-osobnyak-vladimir-herca>.

Interferența stilistică eclectică din interioarele Vilei urbane Vladimir Herța poate fi citită după fotografiile istorice de la barocul venețian, fin și delicat, elemente ale clasicismului și rococo, dar și interioare într-o paletă succulentă de culori întunecate, într-o stilistică maur, un stil artistic dezvoltat în regatele creștine ale Peninsulei Iberice cu influență musulmană. Totuși, nu dispunem de informații în ce perioadă au fost remodelate aceste spații interioare în stilul maur (**Imaginea 13**) [7].

Imaginea 13. Interferența stilistică maur din Vila urbană Vladimir Herța.

Sursa: Vila urbană Vladimir Herța –interior <https://casamare.md/ro/places/arkhitekturnye-pamyatniki/gorodskoi-osobnyak-vladimir-herca>.

Scăderea interiorului se completa cu candelabre din cristale și oglinzile imense ce dublau și măreau la propriu spațiul de palat al Vilei urbane Vladimir Herța. Nu avem dovezi despre piesele de mobilier boem în număr mare, completând interioarele vilei urbane.

Astăzi, în secolul XXI, acest frumos monument de arhitectură Vila urbană Vladimir Herța este uitat de autorități, fiind vandalizat, doar unele elemente de muluri pe pereții din interior au mai rămas din trecutul luminos al acestui centru de cultură, care face parte din patrimoniul neamului (**Imaginea 14**).

Imaginea 14. Interioare din Vila urbană Vladimir Herța în anul 2021.

Sursa: foto interioare din Vila urbană Vladimir Herța în anul 2021, autor Munteanu Angela.



Sursa: foto interioarele abandonate din Vila urbană Vladimir Herța în anul 2021, autor Munteanu Angela.

Proiectul de renovare a clădirii vilei demarat în 2005-2009 s-a soldat cu lucrări ineficiente pe bază de proiecte de lucru pe sectoare și lucrări de consolidare și ingineresti nefinalizate. Astăzi monumentul istoric, o perlă arhitectonică de valoare istorică – Vila Herța – se mai află în așteptarea de finanțare pentru renovare.

Concluzii

Astfel, mai multe condiționalități politice și financiare conduc deseori la pierderea unor componente culturale, precum este și monumentul de arhitectură și importanță istorică Vila urbană Vladimir Herța, în final se știrbește identitatea și moștenirea culturală a poporului nostru. De aceea, autoritățile publice ale statului trebuie să colaboreze cu diverși specialiști pentru a realiza proiecte calitative în domeniul protejării patrimoniului cultural. Totodată, instituțiile statului sunt obligate să asigure programe pluridisciplinare de formare în politici culturale, protecția, managementul și valorificarea patrimoniului cultural, deoarece Vila urbană Vladimir Herța poate fi renovată, căpătând aspectul de odinioară, care poate redeveni, un simbol cultural al Chișinăului vizitat de băștinași și turiști¹.

Referințe bibliografice

1. KOTLYAREVSKY, N.A. *Materiale pentru biografia lui Gogol N., 1892–1897*. Vol. 1/4. N.V. Gogol în cercul artiștilor. Arhivă Moscova, 1955.
2. GOGOL, N. In: *Wikipedia* [online]: Enciclopedia liberă. 30 mai 2020 [accesat 02 oct. 2021]. Disponibil: https://ro.wikipedia.org/wiki/Nikolai_Gogol.
3. NESTEROV, T. *Proiect de lege privind protecția patrimoniului*. 2017.
4. Registrul Monumentelor Republicii Moldova ocrotite de Stat (HP nr.1531/1993) [online]. In: *AIRM: Agentia de Inspectare si Restaurare a Monumentelor*. 25 oct. 2011 [accesat 04 oct. 2021]. Disponibil: <https://airmc.wordpress.com/registru/>.

1 Această lucrare este un rezultat al proiectului științific *Programe postdoctorale* pentru anii 2021-2022, prioritate: *Provocări societale*, intitulat: *Stilistica morfologică în design interior, arhitectură, arte plastice din Moldova*, cu cifrul 21.00208.8007.11/PD.

5. Perlele arhitecturii naționale [online]. In: *Cvartal imobil*: blog. [accesat 10 octombrie 2021]. Disponibil: <https://cvar-talimobil.md/blog/58-perlele-arhitecturii-nationale>.
6. Monumentele de arhitectură [online]. In: *Moldovenii*. 19.01.2011 [accesat 16 oct. 2021]. Disponibil: <https://www.moldovenii.md/md/section/360>.
7. EFREMOV, D. *Ghid pentru intervenții asupra clădirilor istorice din Chișinău* [online]. Ed. a 3-a. Chișinău: Urban Lab, 2021 [accesat 10 oct. 2021]. Disponibil: https://mc.gov.md/sites/default/files/ghid_chisinau_15.12_web.pdf
8. DUCHER, R. *Caractéristique des Styles*. Paris: Flammarion, 1988. ISBN 2-08-011539-1.
9. CYRIL, M.H. *Dicționar de arhitectură și construcții*. New York: McGraw-Hill Book Company, 1975.
10. *Bookhttp* [online]. [accesat 16 oct. 2021]. Disponibil: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.02.0073&redirect=true>
11. Categorie: Monumente de arhitectură din Chișinău. In: *Wikipedia* [online]: Enciclopedia liberă. 07 apr. 2021 [accesat 04 oct. 2021]. Disponibil: https://ro.wikipedia.org/wiki/Categorie:Monumente_de_arhitectur%C4%83_din_Chi%C8%99in%C4%83u.
12. UGO CARUGHI AND MASSIMO VISIONE, TIME FRAMES: *Conservation Policies for Twentieth-Century Architectural Heritage*. 2017.

IMPORTANȚA SOCLULUI ÎN SCULPTURĂ, FORMA ȘI ROLUL ACESTUIA

THE IMPORTANCE OF THE BASE IN SCULPTURE, ITS FORM AND ROLE

OLEG DOBROVOLSCHI¹,

doctorand, lector universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice
<https://orcid.org/0000-0001-7283-3501>

CZU 730.024.5

DOI: <https://doi.org/10.55383/amtap.2022.1.20>

Conținutul articolului se referă la un element important al sculpturii – postamentul/soclu. Pe postament sunt încrustate toate datele principale legate de tematica sculpturii, tehnica executării, timpul în care a fost executată și numele autorului. Soclurile pot fi diferite după formă, mărime și proporție. Modalitățile de interpretare a soclului/postamentului în sculptură necesită cunoașterea scopului amplasării sculpturii într-un anumit mediu arhitectural sau peisagistic. În articol sunt analizate ca exemple unele socluri din operele marelui sculptor român C. Brâncuși.

Cuvinte-cheie: soclu, formă, volum, sculptură, monumental

The content of the article deals with an important element of the sculpture – the pedestal/ plinth. On it are inlaid all the main data related to the theme of the sculpture, the technique of execution, the time when it was executed and the name of the author. Pedestals can differ in shape, size and proportion. The ways of interpreting the pedestal/plinth in sculpture require knowledge of the purpose of its placement in a particular architectural or landscape environment. Some pedestals from the works of the great Romanian sculptor C. Brâncuși are also analyzed as examples.

Keywords: plinth, form, volume, sculpture, monumental

Introducere

Orice sculptură plasată în afara unui ansamblu arhitectural trebuie să-și aibă „aura” sa, să-și asigure o zonă și relații libere cu spațiul său, reluând termenii dezvoltăți pe larg de Henri Focillon – un *espace milieu*, dincolo de acel *espace limite* al propriului volum [1 p. 78]. Soclu este perceput de mulți artiști ca fiind un element important, care stabilește cu operele lor un dialog esențial, similar cu dialogul dintre cer și pământ. Soclu nu numai că ridică sculptura mai sus, dar o transferă, totodată, într-o realitate diferită, în sensul ei sacru sau cel eroic, sublim. Acesta poate fi realizat dintr-o formă singulară sau din mai multe forme îmbinate într-o unitate armonioasă, creată să aducă avantaje în prezentarea lucrării propriu-zise pe care o susține. Mai mult, pedestalul unui monument poate avea propria sa

1 E-mail: oledobrovolschi@gmail.com

imagine sub formă de statui și reliefuri, care completează sau clarifică conținutul imaginii, cum se cunoaște în cazul Columnei lui Traian din Roma. Este de remarcat faptul că postamentul îndeplinește funcția de a îndepărta sculptura de realitatea cotidiană, dar, în același timp, o și conectează cu mediul din care face parte. Forma arhitecturală și masa postamentului fac parte din dezvoltarea urbană, afirmând prin aceasta că nu pot fi gândite sau realizate ca fiind lucruri separate unele de altele, ci ca părți ale unui tot întreg. În același timp, însă, soclul monumentului marchează hotarul dintre imaginea artistică și cea a privitorului, între lumea artei și lumea realității [2 p. 34].

Caracteristici și particularități ale soclului

Soclu, *socluri* – suport sau postament (din piatră), care susține o coloană, o statuie..., pedestal, postament [3 p. 1836]. Soclul este și reprezintă baza unei sculpturi.

Soclul este un element important care face legătura dintre urbe și sculptură, sacralizând pe cel înfățișat, dezvăluind și subliniind conținutul său artistic. Pedestalul exaltă, trasează o linie între lumea materială și cea de neînțeles, cea spirituală. Aceasta este puterea pedestalului [4]. În toate epocile, de-a lungul istoriei artelor, una din cele mai mari probleme cu care se confrunta sculptorul era aceea de a calcula forma și dimensiunea postamentului și de a corela statuia și soclul cu peisajul și decorul arhitectural. Soclul este important și pentru faptul că pe el sunt încrustate toate datele principale legate de tematica sculpturii și a timpului în care a fost executată. Soclurile pot fi diferite după formă, mărime și proporție. Pe un postament foarte înalt statuia își pierde importanța sa, iar pe unul prea mic statuia este lipsită de stabilitate.

Postamentul, în general, îndeplinește două funcții principale contradictorii: pe de o parte, soclul are menirea de a separa sculptura de lumea reală, iar pe de altă parte, de a o introduce, de a o încorpora în realitate, idee susținută și de muzeograful V. Suruceanu, care ne relatează: „Sculptorii contemporani dau o mare importanță postamentului. În compoziția *Muribundul* (1995, bronz, piatră) de Ion Zderciuc postamentul de piatră simbolizează crucea pe care se fixează, orizontal, figura. În compoziția *Așteptându-l pe Godot* (Mihai Damian, 1997, bronz, piatră) drept postament servește scaunul pe care șade protagonistul operei lui Samuel Beckett. Autorul folosește factura neprelucrată pentru a imprima lucrării, în ciuda micilor sale dimensiuni, trăsături de monumentalitate” [5 p. 22].

Problema postamentului ne amintește și de o altă sarcină importantă a compoziției de care sculptorul trebuie să țină cont chiar de la începutul lucrării sale. Este vorba de punctul de vedere din care va fi percepută, privită statuia, de relația optică dintre statuie și privitor. De exemplu, în sculptura medievală se poate observa că statuile amplasate la înălțime, în altar, aveau partea de sus a corpului, a gâtului și a capului alungite, astfel încât, privite de jos, proporțiile statuii să nu pară a fi deformate. Cu aceeași problemă a unghiului de privire a unei sculpturi – de jos în sus – aveau să se confrunte sculptorii atunci când rezolvau amplasarea unei statui ecvestre pe socluri înalte. Dacă erau respectate proporțiile reale în realizarea formelor, cele ale călărețului și ale calului, în momentul amplasării lor la înălțime, pe soclu, privite de jos în sus, călărețul ar fi apărut mult prea mic în comparație cu calul, creând o disproporție. Astfel, în cazul statuiilor ecvestre formele călăreților erau, de obicei, sculptate de dimensiuni puțin mai mari în comparație cu cele ale cailor. Pentru exemplificare, putem vorbi de sculptorul Fremier, care a activat în cea de-a doua jumătate a secolului XIX. Când a instalat o statuie a Ioanei d'Arc la Paris, autorul sculpturii nu a prevăzut această condiție și, din acest motiv, după inaugurarea monumentului a fost nevoit să înlocuiască figura Ioanei d'Arc cu o altă mai mare, pentru ca aceasta să apară potrivită ca mărime în raport cu calul, conform proporțiilor [6 p. 103-107].

Orice sculptură are spațiul ei de viață particular. Depășirea hotarelor, ieșirea din limitele acesteia nu numai că distruge existența sculpturii, dar o prefăce într-un obiect material obișnuit, care ocupă spațiul, dar și mărește volumul acestui obiect amplasat în mediul real. De aceea, este de o importanță covârșitoare respectarea limitelor sculpturii, dacă ne referim la amplasarea acesteia ca sculptură monumentală în spațiu public, dar și la expunerea ei ca operă de artă în sala de expoziție. Acest aspect este la fel de

important și pentru necesitatea de a oferi privitorului libertatea de a admira forma tridimensională amplasată într-un spațiu anume, adică unul real, formă care conține valoare estetică și poartă un mesaj.

În comparație cu o operă de artă, cum ar fi o pictură a cărei ramă o desparte de spațiul care o înconjoară, sculptura ființează în proximitatea noastră și nu este de sine stătătoare, ocupând un mediu aparte, individual, al ei personal. Datorită acestor particularități, noi putem admira sculptura, apropiindu-ne de ea sau depărtându-ne de aceasta și privind-o de la distanță. În cazul formelor tridimensionale avem ocazia să privim o operă de artă din exteriorul ei, în toate anotimpurile, ziua și noaptea. Dar întotdeauna, în toate schimbările survenite în diverse secvențe temporale, în oricare anotimp și de oriunde ar veni lumina, sculptura poate supraviețui și poate avea același puternic mesaj vizual. Plasând o sculptură într-un anumit loc, neavând nici o legătură cu acel context spațial, dacă îi schimbăm poziția sau dacă, după un timp, facem o cărare care permite accesul liber al trecătorilor pe lângă lucrarea spațială, atunci forma ei pierde conținutul semantic, transformându-se într-o piatră iscusit lucrată sau într-un ciudat lingou de bronz.

La prima vedere, opera sculpturală nu pare a avea în mod nemijlocit hotare ale existenței ei, prezente și observabile, dar acestea sunt în realitate la fiecare lucrare tridimensională și ele depind de structura compozițională și de concepția ei. Câteodată spațiul înconjurător dedicat sculpturii nu este generos, ci este puțin mai mare decât sculptura însăși, alteori acesta depășește mărimea spațiului ei. În dependență de caracterul operei plastice acest spațiu vital poate fi organizat în așa fel încât el să nu permită spectatorului să depășească hotarele lui. Uneori se întâmplă invers: spațiul are nevoie de includerea activă a spectatorului ca un vizitator singular ori a unui grup de oameni ca o mulțime de spectatori. În acest caz, postamentul creează, aproape de fiecare dată, distanța cunoscută ca delimitare între lucrarea propriu-zisă și spectator [7 p. 123-135].

Orice sculptură, ca formă plastică cu trei dimensiuni, trebuie să-și asigure o zonă de acțiune într-un spațiu delimitat și relații libere cu acesta sau dincolo de spațiul propriului său volum. Structura soclului participă la accentuarea autoafirmării spațiale a sculpturii și o ocrotește de mediul înconjurător, care o poate influența în defavoarea ei. În această privință soclul servește ca suport pentru sculptură în nevoia ei de a se detașa de ambient, apoi servește și-i oferă lucrării o mai mare libertate în câștigarea unor spații din jurul ei. Totodată, soclul poate servi ca punct de legătură, ca arhitectură a mediului înconjurător.

Vom examina aceste relații în lucrările sculptorului român Constantin Brâncuși. Fiind de o mare varietate structurală, sculpturile sale sunt însoțite de socluri și postamente care au o strânsă legătură cu operele propriu-zise, pe care le susțin prin contrapunct sau prin analogie formală. Însă, de fiecare dată aceste suporturi, care stau la baza oricărui obiect de artă tridimensională, subliniază volumul acestuia, volum desfășurat în spațiu. Constantin Brâncuși vede aceste forme prin prisma zestrei folclorice a neamului românesc și prin imaginea casei țărănești, cum ar fi fragmentele desprinse din acest mediu: zigzaguri elementare, profiluri arcuite și boltite, console răsucite, triunghiuri de piramide simetrice suprapuse, volume-bobină cu forme cilindrice și semicilindrice. Soclul din piatră avea formă geometrică cilindrică, cubică sau în cruce greacă, cea cu brațe egale, susținând direct forma verticală sau orizontală (**Figurile 1, 2, 3**).

La lucrările din lemn soclul și sculptura sunt adesea ca o singură masă volumetrică, o unitate componistică, în care granița între suport și operă este aproape de neobservat (**Figurile 4, 5, 6**). Diferit, însă, și cu totul aparte se întâmplă în cazul în care este prezentat jocul opoziției între lucrarea propriu-zisă și soclu. În acest caz se creează o unitate profund tensionată ca cea existentă în structura/arhitectura unei plante exotice (**Figura 7**). Elementele organice și constructive generează prin contrastele lor un ansamblu nou. Formele pregătite ca socluri, care însoțesc variantele de sculpturi-păsări, sunt coloane cilindrice scurte sau forme trapezoidale, dispuse în trepte verticale sau orizontale, evocând progresia ascendentă, care devine laitmotiv monumental asemenea Coloanei fără sfârșit (**Figura 8**).

Pentru sculpturile ovoidale poziționate pe orizontală, în dublul tambur masiv, în care a doua jumătate ușor retrasă servește drept suport primei jumătăți (**Figura 9**), este folosit ca material piatra de moa-

ră grea sau piatra rustică. Înaintea erei creștine asemenea pietre masive serveau drept mese de ofrandă, forma circulară a pietrei închizându-se în fireșcul ei, purtându-ne către sensul lor ritual-arhaic. Discurile metalice subțiri și rotunde, folosite de Brâncuși ca suport pentru sculpturile sale din bronz, reflectă imaginea formei pe care o susțin, dublează această formă, dilată spațiul și extind volumul. Caracteristica soclurilor concepute de Constantin Brâncuși pentru sculpturile sale constituie ușoara ascensiune, cea în trepte, succesiunea de podeste și materiale diferite (**Figura 10**). De fiecare dată, prin intermediul soclului este accentuat mesajul vizual al oricărei forme volumetrice și este realizată o subliniere a individualității ei, aceasta fiind, totodată, integrată într-un ansamblu arhitectonic [1 p. 78-82].



Figura 1. C. Brâncuși.
Țestoasa zburătoare,
1943, marmură



Figura 2. C. Brâncuși.
Domnișoara Pogany,
1913, marmură



Figura 3. C. Brâncuși.
Tânăra sofisticată, 1928,
bronz polisat



Figura 4. C. Brâncuși.
Adam și Eva, 1917, lemn



Figura 5. C. Brâncuși.
Regele regilor, 1937, lemn



Figura 6. C. Brâncuși.
Himera, 1915, lemn



Figura 7. C. Brâncuși.
Plantă exotică, 1920, lemn



Figura 8. C. Brâncuși.
Măiastră, 1912, marmură



Figura 9. C. Brâncuși.
Miracolul, 1936, marmură.
Expusă la S.R. Guggenheim



Figura 10. C. Brâncuși.
Pește, 1926, bronz polisat.
Atelierul lui Brâncuși

„Sculptorul gândește în volume, dar nu pur geometric, ci plastic. Sunt multe reliefuri, multe forme și acestea sunt realizate rând pe rând, până când toate împreună formează volumul dorit..., acesta trebuie să nu corespundă probabilității, ci armoniei”, spune Maillol [2 p. 87].

Astfel, una din cele mai importante problematice cu care s-a confruntat sculptorul în toate epocile de-a lungul timpului și până în prezent a fost calcularea dimensiunilor formelor sale în raport cu dimensiunile soclurilor, precum și corelarea sculpturii și a postamentului cu spațiul ambiant în care urmau să fie amplasate acestea.

Concluzii

Din cele relatate mai sus, putem susține că postamentul îndeplinește două funcții principale contradictorii: pe de o parte, soclul are menirea de a separa sculptura de lumea reală, de spațiul care o înconjoară pentru a o proteja și, pe de altă parte, soclul are funcția de a introduce sculptura în realitatea înconjurătoare pentru armonizarea acesteia cu mediul arhitectonic existent în proximitate. O sarcină importantă a compoziției de care trebuie să țină cont sculptorul este relația optică dintre spectator și statuie. Structura soclului participă la accentuarea expresiei spațiale a sculpturii și o protejează de influența mediului înconjurător, care poate schimba încărcătura semantică a acesteia. Drept exemplu, caracteristica soclurilor concepute de Constantin Brâncuși argumentează mesajul vizual al oricărei forme volumetrice, individualitatea ei, cât și integrarea acesteia într-un ansamblu arhitectonic. Prin urmare, efectuarea unei cercetări asupra soclului ca parte componentă a sculpturii a condus spre concluzia că evoluția postamentului din antichitate și până în prezent a fost și este mereu în căutarea noilor principii de afirmare și integrare a acestuia în toate genurile sculpturii.

Referințe bibliografice

1. GIEDION-WELCKER, C. *Constantin Brâncuși*. București: Meridiane, 1981.
2. ГОЛОВИН, В.П. *От амулета до монумента: Книга об умении видеть и понимать скульптуру*. Москва: Изд-во МГУ, 1999.
3. Soclu, socluri. In: *Dicționar explicativ ilustrat al limbii române*. Chișinău: Arc, 2007. ISBN 978-9975- 61-155-8.
4. ЦАРИННЫЙ, И.В. Постамент в городской монументальной скульптуре. В: *Архитектура и дизайн* [online]. 2017, № 4, с. 22–30 [accesat 09 febr. 2022]. DOI: 10.7256/2585-7789.2017.4.27647. Disponibil: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=27647.
5. SURUCEANU, V. *Galeria de sculptură modernă: din colecția muzeului național de artă al Moldovei*. Chișinău: Cartea Moldovei, 2008.
6. ВИППЕР, Б. *Введение в историческое изучение искусства*. Москва: Изобразительное искусство, 1985.
7. ПЕРФИЛЬЕВ, В.И. *Современная станковая скульптура*. Москва, 1979.

VALORIFICAREA OBIECTELOR DE PODOABĂ ÎN PROCESUL DE FORMARE PROFESIONALĂ A STUDENȚILOR

VALORISATION OF ADORNMENTS IN THE PROFESSIONAL TRAINING OF STUDENTS

INGA MAȚCAN-LÎSENCO¹,

doctorand, asistent universitar,
Universitatea Tehnică a Moldovei,
Universitatea Liberă Internațională din Moldova
<https://orcid.org/0000-0002-2419-1396>

CZU 739.2:37

DOI: <https://doi.org/10.55383/amtap.2022.1.21>

Publicația dată este preconizată pentru studenții specialității artei decorative la disciplina Prelucrarea artistică a metalului și giuvaiergia. Pentru realizarea unei podoabe este necesar să cunoaștem materialele, instrumentele și etapele de executare care vor permite confecționarea pe cale manuală în material a unui model de podoabă cu un design contemporan unic. Conceptul designului de podoabă contemporană constituie fundamentul produsului finit.

Cuvinte-cheie: concept al podoabelor, metal, executarea podoabelor, design al podoabelor contemporane

The present paper is intended for the students of the Decorative Art speciality, the discipline - Artistic Processing of Metal and Jewelry. In order to make an ornament, it is necessary to know the materials, tools and the execution stages, which will allow you to manually make in material a model of an ornament with a unique contemporary design. The concept of contemporary jewelry design is the foundation to the finished product.

Keywords: concept of adornments, metal, execution of adornments, design of contemporary ornaments

Introducere

Moda este un proces greu de înțeles și obositor. Îndeplinind funcția de decor sau de podoabă, moda promovează și înregistrează o identitate, fie ea o expresie individuală sau o apartenență la un grup. Definiția decorării este construită în jurul conceptului de corp și înfrumusețare, în timp ce explicația identității delimitează socialul de conceptual prin mecanismul diferenței. Spre deosebire de vestimentația sau bijuteria obișnuită, moda include îmbrăcăminte sau podoabe care se schimbă rapid și arbitrar.

Moda devine analogie, mecanism al „eforturilor capitaliste”, măsură a stadiului și o formă a acestuia, un mijloc de transformare. Astfel de explicații trec cu vederea moda din conceptul individului și capacitatea sa de exprimare [1 p. 5].

Giuvaiergia ca disciplină permite formarea unui bagaj de cunoștințe, abilități și deprinderi necesare pentru executarea manuală de calitate a *podoabelor vestimentare*. Metoda de realizare a podoabelor contemporane este un proces tehnologic îndelungat, care necesită un nivel înalt al abilităților de performanță, măiestrie și efort creativ [2 p. 3]. Baza procesului educațional al specialiștilor din domeniul giuvaiergiei este practica de stăpânire a tehnicilor de realizare a *conceptului, designului*, prelucrarea materiei prime cu utilizarea utilajelor și instrumentelor specifice. Aceasta poate fi realizată doar prin efectuarea unui sistem de sarcini practice care necesită utilizarea operațiunilor tehnologice și de lucru prezentate prin unele exemple. Procesul de studiu se bazează pe cunoștințe teoretice și practice de executare, pe studierea componentelor instrumentelor, a dispozitivelor specifice, a regulilor de utilizare, a metodelor și modalităților de implementare a acestora, pe stăpânirea tehnicilor de prelucrare artistică a metalelor.

¹ E-mail: inna.matcanlisenco@mail.ru

Proiectarea obiectelor de podoabă

Datorită dezvoltării tehnologice, stilurile și materia primă sunt supuse modificărilor, însă, din punct de vedere conceptual, schița-proiect a fost întotdeauna necesară—arta podoabelor nu tolerează neglijența sau risipa. Crearea podoabelor începe întotdeauna cu procesul de proiectare, ideea constituind fundamentul creației. În prezent disponibilitatea materialelor a crescut, poate fi observată extinderea ideilor din punct de vedere a designului, îmbunătățirea calității, dar și a varietății produselor [3 p. 75].

Datorită progresului tehnologic și a rețelilor sociale, solicitarea și accesul la sursele computerizate a articolelor existente și a proiectelor efectuate de către designeri și meșteri de renume ai caselor de bijuterii se află într-o creștere accelerată. Astfel, observând și implementând analogii, se poate obține o bună perfecționare a abilităților proprii. Etapa dată este importantă pentru orice persoană creativă care se interesează de autodezvoltare și creșterea nivelului de cunoștințe, a aptitudinilor în domeniu.

Pentru elaborarea podoabelor vestimentare metodologia utilizată are o importanță majoră, fiind axată pe rezultate pragmatice și artistice, însă ierarhia și modul de realizare pot fi modificate pe parcursul executării. Astfel, putem spune că metodele și tehnologiile utilizate de către designer trebuie să conțină nemijlocit elemente care sintetizează posibilitățile ingineresti cu cele ale creației, care determină specificul pregătirii sale și tehnologia muncii profesionale. Este necesar de remarcat faptul că proiectarea este o tehnologie de lucru continuă de avansare rapidă, care include dezvoltarea ideilor, dar și implementarea lor, în urma căreia este planificată obținerea produsului conceput. Proiectarea în designul podoabelor constituie principala activitate pentru crearea produselor. Proiectarea designului este destinată atingerii unui obiectiv prin realizarea unei serii de sarcini: *descrierea, parametrii tehnici și ergonomici, crearea desenului tehnic, calculele și etapele de fabricare*.

În prezent *designul podoabelor vestimentare* se confruntă cu două aspecte semnificative: *latura estetică și latura tehnică*. La crearea unui obiect de podoabă vestimentară se iau în considerare ambele aspecte, rolul cărora este important la conceperea articolului, având un efect formativ asupra obiectului creat. Implementarea obiectului contemporan constă în selectarea corectă a prototipurilor, a materiei prime și a tehnicilor corespunzătoare temei proiectului sau colecției selectate.

În metodologia proiectării este necesar să fie prevăzut studiul posibilelor soluții stilistice. Designul sau crearea reală a unui produs de design constă din următoarele etape:

- Colectarea informației despre obiectul de design—studiul, analiza și interpretarea proprietăților viitorului obiect de design: studiul produselor disponibile pe piață.

- Căutarea metodelor tehnologice de soluționare. Analiza avantajelor și dezavantajelor produselor analogice existente.

- Dezvoltarea unui concept de design.

- Elaborarea soluțiilor compozițional-plastice și selectarea soluției optime de proiectare. Schițarea, machetarea, justificarea ideii de soluționare a proiectului, evaluarea rezultatelor activității de proiectare și construire, pregătirea unui proces tehnologic prezumtiv pentru fabricarea unei podoabe.

Materia primă și instrumentele necesare pentru realizarea podoabelor contemporane

Materia primă are prețul diferențiat și se răsfrânge asupra costului total al podoabei, fiind unul din factorii decisivi în realizarea podoabelor care determină valoarea (aspectul, durabilitatea, siguranța etc.) și calitatea lor [4 p. 34]. Realizarea practică a conceptului depinde de caracteristicile și proprietățile materiei prime selectate.

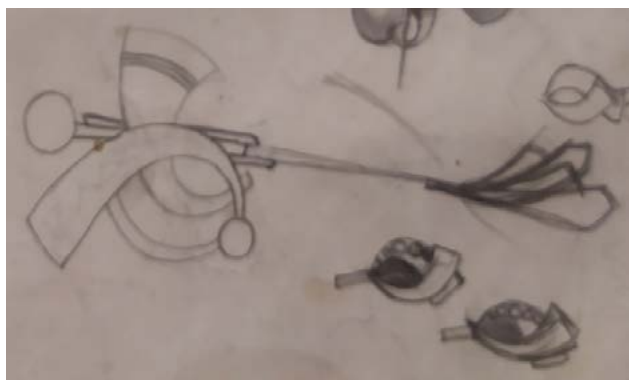
În prezent un impact puternic de documentare calitativă și cantitativă în prezentarea materialului specific pentru dobândirea unor abilități necesare a viitorilor giuvaierii îl au rețelele de socializare, care valorifică obiectele de podoabă prin intermediul accesibilității vizualizării: poze, video, manuale de specialitate etc. Aceste rețele au consecințe vizibile, economisesc timpul pentru studiere și utilizare practică a cunoștințelor acumulate.

Cunoașterea proprietăților materialului selectat permite: *determinarea rațională a consecutivității operațiilor tehnologice de executare a podoabelor vestimentare contemporane; realizarea sarcinii practice la un nivel înalt; redarea unui aspect estetic finit podoabei*. Pentru realizarea podoabelor din metale este necesar cunoașterea categoriilor fundamentale de clasificare a acestora, precum: chimică, fizică etc.; proprietățile caracteristice: tehnologice, fizice, chimice, optice, mecanice [5 p. 131].

După cum se știe, giuvaieria este creația formelor mici. Pentru a realiza o operă de podoabă la un nivel înalt este necesar posedarea unor abilități și deprinderi specifice, proprietăți favorabile ale materiei prime (metal, pietre etc.), talent și măiestrie tehnologică.

Analiza materialelor, instrumentelor, tehnicilor și tehnologiilor moderne presupune selectarea materialului necesar pentru realizarea reușită a proiectului, permițând în condiții specifice *realizarea unui articol de podoabă* în material cu condiția păstrării absolute a ideii autorului. Confecționarea obiectelor de podoabă a costumului se efectuează în două modalități: *manuală* (individuală) și cu întrebuințarea diferitor *tehnici mecanizate* (serie). Totalitatea procesului la crearea obiectelor de podoabă se execută de o singură persoană, care posedă abilități și deprinderi necesare în domeniu. La confecționarea podoabelor vestimentare individuale (uneori elesuntselectate de autor sau de designer) fiecare piesă aparte se execută manual, dar baza tuturor este conceptul inedit al autorului, realizat mai apoi în desen, proiect sau ca schiță executată direct pe tabla de metal (**Figurile 1a, 1b**).

Figura 1a. Concept-broșă. Autor Mațcan-Lîsenco Adrian. Ghidat de O. Tiron.



Sursa: foto Mațcan-Lîsenco Adrian, din arhiva personală, 1999.

Figura 1b. Broșă, *De la origini*. Cupru, melchior, alamă, fildeș, ebonită, ștemuire, decupare ș.a., 2000. Autor Mațcan-Lîsenco Adrian. Ghidat de O. Tiron.



Sursa: foto Mațcan-Lîsenco Inga, din incinta atelierului de giuvaierie a Facultății Arte Plastice și Design, 2022.

În *procesul confecționării* pe etape a podoabei giuvaierul nu utilizează utilaje mecanice, dar seturi de instrumente pentru executare manuală [6 p. 124]. Modalitatea confecționării individuale a podoabelor oferă autorului posibilități de exprimare mai vaste (libertate de fantezie, experiment) în *executarea manuală a design-conceptului*, în selectarea materialului pentru confecționare și a mijloacelor de decorare și design. Astfel, etapele de lucru pot varia în dependență de numărul tehnicilor întrebuințate și a mijloacelor utilizate la crearea unei bijuterii sau podoabe. Podoabele manuale exprimă individualitatea autorului care le-a creat. Este necesar să menționăm faptul că în prezent modalitatea individuală nu se poate realiza manual la maxim, deoarece giuvaierul, în etapele realizării lor, deseori utilizează semifabricate.

Articolele și *modelarea 3D* permit vizualizarea reală și virtuală a obiectelor de podoabă executate manual sau pe computer (utilizând programe specifice). Industria contemporană în domeniul bijuteriilor valorifică puterea sistemelor CAD (Computer Aided Design) și CAD/CAM/CAE. *Modelarea*

computerizată se reduce la redarea suprafețelor, elementelor de produs și pieselor într-un computer. Programul specializat, computerizat analizează fabricarea viitorului model, permite o analiză mai detaliată a obiectelor de podoabă și a pieselor acestora, pot fi specificate dimensiunile și proporțiile, ceea ce este deosebit de important la etapa realizării în scopul economiei de timp și metal. *Podoabele modelate în 3D* pot fi amplasate într-o imprimantă 3D, care reproduce modelul în plastic sau ceară ce se toarnă în metal. Astfel, valoarea obiectelor de podoabă în procesul de formare profesională a studenților are o semnificație indiscutabilă. Ca orice instrument un program de design 3D necesită anumite abilități care vor permite utilizarea la maxim a resurselor tehnologice fără a stopa conceptul creativ al viitoarelor articole de podoabe vestimentare contemporane.

Odată cu obținerea unui volum de cunoștințe în utilizarea unor abilități și deprinderi tehnologice pentru executarea podoabelor, mai devreme sau mai târziu apare întrebarea cu privire la sursele de inspirație pentru *executarea unor articole de podoabă vestimentară*. Multe companii și artiști contemporani se inspiră din bijuteriile secolelor XVIII-XIX, produse de case de bijuterii cu renume precum Pistachio, Garrard, Van Cleef&Arpels, Cartier, Harry Winston, Faberge etc., utilizând și varianta unei combinații reușite de forme și monturi iscusite pentru articole din colecțiile noi. Nici un *program 3D conceput pentru a simplifica procesul de creare a bijuteriilor* nu poate satisface necesitatea de concepere, sursa-idee care stă la baza oricărei podoabe indiferent de tehnologie, acest rol revenindu-i exclusiv giuvaierului.

Fiecare giuvaier exteriorizează lumea sa interioară, printr-o explozie de imaginație și energie care vizează implementarea unei idei de design reflectate într-un produs finit. Această idee, la rândul ei, poate fi divizată în trei categorii: 1) asociativ-naturalistă; 2) abstractă; 3) combinată. La modelarea podoabelor merită de luat în considerație particularitățile de producere, etapele, experiența și abilitățile individuale ale giuvaierului. Drept urmare, prin intermediul utilizării cunoștințelor acumulate viitorii specialiști vor putea realiza produse cu o valoare artistică și tehnologică înalt apreciată (**Figurile 2, 3, 4**).

Figura 2. Set *Hibiscusul bunicii*, din colecția particulară Germania, autor Mațcan-Lîsenco Adrian, aur roșu 585, 4 diamante Φ 1,5mm, 1 ametist Φ 12mm, tehnică mixtă, 2010.



Sursa: foto Mațcan-Lîsenco Inga, din arhiva giuvaierului Mațcan-Lîsenco Adrian, 2021.

Figura 3. Set *Floarea lunii*, din colecția particulară Norvegia, autor Mațcan-Lîsenco Adrian, aur roșu 585, alb, 14 diamante Φ 2,7mm, 3 smaralde 6x8mm, tehnică mixtă, 2018.



Sursa: foto Mațcan-Lîsenco Adrian, din arhiva personală, 2018.

Figura 4. Inel *Spicele fierbinți*, din colecția particulară Irlanda, autor Mațcan-Lîsenco Adrian, aur roșu 585, aur alb 750, 8 diamante Φ 2,7mm, 1 diamant Φ 2,5mm, tehnică mixtă, 2020.



Sursa: foto Mațcan-Lîsenco Adrian, din arhiva personală, 2020.

Concluzii

În secolul XXI, în Republica Moldova instituțiile superioare de învățământ duc lipsa sistemelor CAD (Computer Aided Design) și CAD/CAM/CAE specifice domeniului giuvaieriei. Utilizarea unor sisteme computerizate moderne ar fi utile și necesare pentru realizarea articolelor proiectate în procesul de formare profesională a studenților, oferind posibilitatea valorificării obiectelor de podoba la justa valoare. Concluzionând cele expuse mai sus, putem afirma că programele grafice, cum ar fi Rinoceros, RhinoGold, MatrixGold, Tinkercad etc., oferă cadrelor didactice, studenților și designerilor oportunitatea realizării 3D a conceptului, elaborarea tuturor aspectelor tehnologice, estetice și utilitare în vederea obținerii armoniei bijuteriilor vestimentare contemporane, fie acestea un articol sau un obiect de artă.

Referințe bibliografice

1. DRAGOTA, A. *Piese de podoabă și vestimentație la grupurile etnice din Transilvania*. Alba Iulia: Altip, 2006. ISBN 978-973-7724-98-4.
2. IONESCU, G. *Manualul bijutierului* [online]. București: Editura Didactică și Pedagogică, 1979 [accesat 10 oct. 2021]. Disponibil: <https://ru.scribd.com/doc/34924387/Manualul-bijutierului>.
3. ДРОНОВА, Н. *Ювелирные изделия* [online]. Москва: Дом Ювелир, 1996 [accesat 8 oct. 2021]. Disponibil: <https://www.twirpx.com/file/364009/>.
4. ГРУЗДЕВА, И. *Проектирование и изготовление ювелирных изделий*. Екатеринбург. 2021. ISBN 978-5-7996-3197-0.
5. MAȚCAN-LÎSENCO, I. Clasificarea, proprietățile și utilizarea metalelor în industrie. In: *Probleme actuale ale urbanismului și amenajării teritoriului* [online]. Chișinău: BonsOffices, 2021 [accesat 7 oct. 2021]. Disponibil: https://ibn.idsi.md/vizualizare_articol/125888.
6. АНДРЮЩЕНКО, А. *Руководство золотых и серебряных дел мастерства*. Новгород, 2004. ISBN 5-94232-030-6.

COMPETENȚA DE MODELARE ȘI METODE DE MODELARE ÎN CERAMICA ARTISTICĂ

MODELING COMPETENCE AND MODELING METHODS IN ARTISTIC CERAMICS

MARIANA CARP¹,

lector universitar,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0003-2564-506X>

CZU 738.021.5

DOI: <https://doi.org/10.55383/amtap.2022.1.22>

Întregul sistem educațional se redirecționează treptat la paradigma orientată spre activitatea practică, iar calitățile dorite ale studentului se reprezintă sub formă de competențe.

În învățământul superior artistic scopul principal al disciplinelor din cadrul cursului Ceramica artistică constă în formarea abilităților și competențelor de modelare și artistico-tehnologice ale studenților. În procesul de creație artistică, pentru crearea ceramicii artistice se realizează un obiectiv important, care prevede pregătirea studenților în autoorganizare creativă, artistică și pedagogică a activității pe baza unor puncte de vedere cu privire la specificul decorativ, creativ, abilități și competențe de lucru cu materiale ceramice.

Cuvinte-cheie: competență de modelare, metode de modelare, ceramica artistică

¹ E-mail: carp.mariana@mail.ru

The whole educational system is gradually reoriented towards the paradigm oriented towards practical activity, and the desired qualities of the student are represented in the form of competences.

In artistic higher education, the main purpose of the subjects within the course Artistic Ceramics is to form the student's modeling and artistic-technological skills and competences. In the process of artistic creation, for the creation of artistic ceramics, an important objective is being achieved, which provides for the training of students in creative, artistic and pedagogical self-organization of activity based on views regarding the decorative, creative specifics, skills and competences of working with ceramic materials

Keywords: modeling skills, modeling methods, artistic ceramics

Introducere

Ceramica este una dintre cele mai importante genuri ale artei decorative, deoarece datorită obiectelor de ceramică putem astăzi să analizăm trecutul, să descoperim semnificația și simbolistica motivelor decorative aplicate pe diferite vase, a cromaticii specifice, modul de aplicare și tehnologiile de executare.

Arta ceramicii este știința și arta prin care se realizează obiecte din materiale anorganice, non-metalice care devin solide, dure și durabile prin încălzirea la temperaturi ridicate a unui amestec de compoziție specială și de consistența unui aluat, căruia i s-a dat anterior la ardere o formă de obiect util sau decorativ. Mijloacele artistice de exprimare în ceramică sunt cele prin care artistul își dezvăluie iscusința sa profesională de coordonare compozițională a mijloacelor plastice cu cele materiale, prin aplicarea cunoștințelor sale acumulate.

Conceptul – competență de modelare

Întregul sistem educațional se reorientează treptat la paradigma orientată spre activitatea practică, iar calitățile dorite ale studentului se reprezintă sub formă de competențe.

V. Guțu descrie competența ca fiind o caracterizare integrală a personalității. În acest sens, ea poate fi privită ca: a) integrare a cunoștințelor, capacităților/abilităților și atitudinilor, dar și ca mijloc de realizare a activității cognitive, sociale, profesionale etc. (plan psihologic);

b) trăsătură/calitate a personalității determinată social/educațional: se formează și se manifestă în societate (plan sociopsihologic); c) obiectiv și finalitate a educației (plan pedagogic/teleologic) [1 p. 6].

M. Singer definește competențele ca fiind ansambluri structurate de cunoștințe și deprinderi dobândite prin învățare; acestea permit identificarea și rezolvarea în contexte diverse a unor probleme caracteristice unui anumit domeniu [2 p. 71-72].

I. Neacșu definește competențele ca fiind niște „capacități care sunt puse în aplicare, utilizate în diverse situații, potrivit cu regulile atribuite (asumate pentru rezolvarea cu succes, în mod rațional și creativ, a diferitelor sarcini, probleme” [3 p. 203-205].

În opinia **G. V. Matușevschi**, competența este „un set de acțiuni potențiale (emoționale, cognitive și psihomotorii) care permit individului să exercite activități cu aspect complex” [4 p. 49-50].

Pentru a defini **competența de modelare** examinăm noțiunea de **competență, modelare (metode și tehnici ce țin de modelare)**.

Dicționarul explicativ al limbii române definește termenul **a modela, modelează** – a realiza modelul unui obiect (din ceară, din argilă etc.).

Metódă, metode, s. f. 1. Procedeu, mod, sistem rațional folosit pentru realizarea unui lucru sau atingerea unui scop.

Téhnic, -ă, tehnici, -ce, adj., s. f. Care se ocupă de latura de strictă specialitate într-o meserie, într-o știință etc. II. S. f. 1. Ansamblul metodelor, procedeele și regulilor aplicate în executarea unor lucrări sau, în general, în practicarea unei profesii.

Modelarea necesită atenție, forță, îndemânare și stăpânire de sine. Fiecare ceramist își formează un stil propriu în imprimarea formelor, o tehnică a digitației, îndeosebi în timpul procesului instructiv-artistic. Modelarea este o știință exactă a mișcărilor necesare pentru obținerea formelor/produse-

lor ceramice. Toate acestea necesită timp și practică. Modelarea integrează atât aspecte ale activității motorii cât și manifestări ale funcțiilor perceptive (lățimea, înălțimea și grosimea produsului ceramic, esteticul).

Formularea unei competențe cuprinde elementele procesului de formare. Analizând diferite definiții de „competență”, „modelare”, definim **competența de modelare** ca fiind *capacitatea studentului de a demonstra pregătirea lui de utilizare a tehnicilor, procedelor și materialelor maleabile într-o activitate psihomotorie, de creație și de transpunere a informației verbale în materie/volum plan, bidimensional și tridimensional*.

Modelarea integrează atât aspecte ale activității motorii cât și manifestări ale funcțiilor perceptive.

În procesul de modelare stimulul de bază al dezvoltării motorii îl reprezintă mișcarea (deprinderea), care se efectuează la executarea sarcinilor la roata de olărit, modelarea dintr-o bucată de lut, modelarea din plast, modelarea din colăcei (suluri) din lut, modelarea prin turnare în forme de ghips, modelarea sculpturală, care includ mișcări specifice *etapelor* de realizare a produsului finit (lucrării, obiectului).

Componentele competenței de modelare

Ca structură, **competența de modelare** se configurează pe componentele *cognitive, practice-tehnologice și experiența afectiv-spirituală*.

Componentele competenței de modelare:

- Memorarea și reproducerea priceperilor de modelare.
- Activitate practică sistemică – are importanță în procesul de învățare a modelării.
- Corectitudinea informației (etapele de modelare/creare a produsului (lucrării, obiectului).
- Cunoștințe tehnologice – învățarea și experimentarea diverselor tehnici și metode de modelare implică factorul de reușită și individualizare.
- Măiestrie tehnologică – depășirea barierelor de modelare prin efort, voință – este relevantă pentru formarea competenței de modelare.
- Exprimarea imaginației, creativității artistice, individualității în creații proprii.
- Realizarea formelor plastice, compozițiilor în care să se valorifice posibilitățile de expresie plastică a materialului (argilei).
- Elaborarea independentă a deciziilor personale în realizarea sarcinilor propuse.

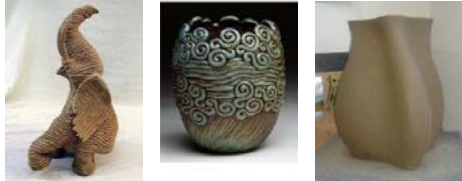
Competența de modelare în ceramica artistică se atribuie fiecărei metode de modelare existente:

- metoda sferei sau modelarea dintr-o bucată de lut;
- metoda modelării vasului (produsului) la roata de olărit;
- metoda plastului;
- metoda sulului (*au columbin*);
- metoda presării;
- metoda extrudării;
- metoda turnării în forma de ghips;
- metoda modelării 3D;
- metoda șablonului circular.

În procesul formării *competenței de modelare* a produsului ceramic subiecții educației învață metode, tehnici, simboluri specifice disciplinei/specialității. **Competența de modelare se formează în baza metodei/exercițiului/ lucrului practic/aplicării cunoștințelor în procesul de modelare.**

Toate competențele de modelare sunt legate în mod fundamental de o sarcină/activitate practică/o metodă complexă (**Tabelul 1**).

Tabelul 1. Metode de modelare. Produse din argilă roșie și albă¹

Metode		Produsul	
Competența de modelare	metoda sferei sau modelarea dintr-o bucată de lut		
	metoda modelării vasului (produsului) la roata de olărit		
	metoda plastului		
	metoda presării		
	metoda sulului (au columbin)		
	metoda turnării în forma de ghips		
	metoda extrudării		
	modelare 3D		
	metoda șablonului circular [5]		

¹ Metoda șablonului circular propusă pentru implementare în cadrul seminarului teoretic-practic *Formarea competențelor de modelare în cadrul învățământului superior artistic*, în cadrul cursului de ceramică și realizarea unui exercițiu practic cu participarea studenților și cadrelor didactice (din cadrul AMTAP și UPS Ion Creangă).

Modelarea manuală cu șabloane

Șabloanele sunt organizate în seturi după culoare. Șabloanele de culoare verde închis formează un cerc mare și prezintă forme de con complete și trunchiate care pot fi create prin împărțirea acestui cerc în diferite moduri folosind linii de rază din centru. Șabloanele verzi deschise arată diferite forme conice trunchiate care pot fi realizate din cercuri care se încadrează în zona șablonului verde închis doar modificând dimensiunea decupajului central. Setul de culoare violet este util pentru a crea baze și capace pentru forme conice trunchiate. Liniile care împart cercurile violete în sferturi și treimi pot fi, de asemenea, utilizate pentru a secționa suprafețele pentru modificări sau decorare. Fiecare element este etichetat cu o literă pentru a arăta cum se potrivește cu restul șabloanelor. Folosind diverse componente a șablonului se pot crea o serie de lucrări. Îmbinându-le se pot crea cupe, boluri, ceainice, boluri și cupe curbate, farfurii, vase pentru interior și exterior, lucrări de creație (modificând dimensiunea, raza cercului se poate extinde și se pot obține mai multe șabloane pentru a crea conuri trunchiate mai mari sau pentru a crea o secțiune cu unghiuri și înălțimi dorite pentru un anumit proiect (*De exemplu*: Vaze decorative pentru exterior, create cu șabloane personalizate mari). Șabloanele sunt utile și în schițare și planificare. Șabloanele lipite împreună devin blocuri care pot fi combinate și rearanjate până când se găsește o formă interesantă. Modelarea manuală cu șabloane, plăci și fâșii de lut ajută la înțelegerea modului în care formele plate se transpun în forme tridimensionale utilizând forme repetate sau descoperirea formelor complet noi prin combinarea diferitor componente. Posibilitățile sunt nesfârșite.

În formarea profesională, pregătirea practică vizează o meserie care-l va confrunta pe student cu diverse situații ale muncii și care vor putea fi dominate/stăpânite datorită competențelor de un anumit grad de generalitate. „Dacă toate competențele se formează prin practică, aceasta trebuie să fie neapărat în situații concrete, cu conținuturi, context și mize identificate”, consideră Perrenoud [6 p. 200].

Concluzii

Sfera învățământului artistic și-a regăsit locul în această lume a progresului tehnologic prin revoluționarea culturală a noilor forme de limbaj vizual. În acest context, limbajul constructiv și figurativ al ceramicii artistice, conținutul semantic devin o platformă de comunicare interculturală cu un puternic impact civilizațional.

Putem afirma că numai atunci vom putea vorbi despre realizarea obiectivului de formare a competențelor de modelare/aplicare când studenții vor utiliza cunoștințele însușite la executarea diverselor sarcini/teme, monitorizați și ghidați de profesor, ulterior aplicându-le în autorealizarea profesională, participând la expoziții, tabere de creație, master-class etc.

Referințe bibliografice

1. GUȚU, V. Model psihopedagogic de proiectare a competențelor pentru disciplina școlară. In: *Didactica Pro* [online]. 2014, nr 4 (86), pp. 5–10 [accesat 05 mar. 2022]. Disponibil: http://www.prodidactica.md/revista/Revista_86.pdf
2. SINGER, M. Realizarea unui curriculum centrat pe competențe – o provocare asumată. In: *Revista de pedagogie*. București: IȘE, 2003.
3. NEACȘU, I. *Instruire și învățare*. București: Editura Științifică, 1990.
4. МАТУШЕВСКАЯ, Г.В. *Современные тенденции развития педагогических компетенций студентов – будущих учителей в вузах Франции*: дис. ... канд. пед. наук. Казань, 2000.
5. КАПИ, М. Высшее художественное образование и формирование навыков моделирования из глины шаблонным методом. In: *Scientific Collection „Interconf”* [online]. Tallin, 2021, no 64, pp. 89–96 [accesat 05 mar. 2022]. Disponibil: <https://ojs.ukrlogos.in.ua/index.php/interconf/issue/view/25-26.06.2021/565>.
6. DUMITRIU, G. *Sistemul cognitiv și dezvoltarea competențelor*. București: Ed. Didactică și Pedagogică, 2004.

TEORIA ȘI METODELE DE PREDARE ALE ARTEI CĂMĂȘII TRADIȚIONALE CU ALȚIȚĂ

THE THEORY AND METHODS OF TEACHING THE ART OF THE TRADITIONAL BLOUSE WITH „ALȚIȚĂ”

TATIANA BÎZGU¹,

doctorand, lector universitar,

Universitatea Liberă Internațională din Moldova

<https://orcid.org/0000-0002-6503-6480>

CZU 391.2:746.34(498+478)

391.2:746.4(498+478)

DOI: <https://doi.org/10.55383/amtap.2022.1.23>

Cămașa cu alțiță este o piesă vestimentară de bază a portului tradițional femeiesc din România și Republica Moldova. Semnele brodate pe aceste piese vestimentare reprezentate prin simboluri stilizate sau geometrizeate și culoare au rădăcini adânci în trecutul nostru istoric. Simbolurile brodate pe fața, spatele și mânecile cămășii cu alțiță reprezintă o sursă bogată de informații despre localitatea și viața femeilor care au cusut aceste cămăși, dar și despre dezvoltarea spirituală a strămoșilor noștri exprimată în acest mod. Cunoașterea tehnicilor de cusut, a materialelor, a semnificației simbolurilor contribuie la completarea viziunii profesionale a viitorilor designeri, constituind un reper bogat de inspirație pentru crearea colecțiilor vestimentare. Predarea artei cămășii tradiționale cu alțiță este necesară pentru a transmite generațiilor viitoare acest meșteșug inedit al poporului nostru.

Cuvinte-cheie: simbol, semnificație, ornament, tehnică de cusut, design vestimentar

The shirt with „alțiță” is a basic piece of the traditional women’s dress from Romania and Moldova. The signs embroidered on them, represented by stylized or geometric symbols and color have deep roots in our historical past. The symbols embroidered on the front, back and sleeves of the shirt with „alțiță” represent a rich source of information about the locality and life of the women who sewed these shirts, but also shows the spiritual development of our ancestors expressed in this way. Knowledge of sewing techniques, materials, the meaning of symbols contributes to the completion of the professional vision of future clothing designers, serves as a rich source of inspiration for the creation of clothing collections. Teaching the art of the traditional shirt with „alțiță” is necessary for passing on this unique craft to future generations.

Keywords: symbols, meaning, ornament, sewing techniques, fashion design

Introducere

Portul popular reprezintă un semn distinctiv, o emblemă de identificare prin care poporul s-a individualizat față de alte națiuni. Este necesar de studiat și analizat istoria costumului diferitor popoare prin prisma diverselor studii științifice.

Cele mai importante surse de studiere a costumului țării noastre sunt reprezentate pe metopele ale monumentului triumfal de la Adamclisi (Dobrogea), pe basoreliefurile Columnei lui Traian (Roma), precum și pe fragmente de stele funerare descoperite pe teritoriul Daciei. Aici femeile dăde apar reprezentate în cămăși cu o multitudine de încrețuri, care alunecă de la gât în jos sub formă de evantai.

Cămașa cu alțiță este o piesă vestimentară de bază a portului tradițional femeiesc din România și Republica Moldova și face parte din ansamblul portului de sărbătoare. Semnele brodate pe aceste piese vestimentare sunt reprezentate prin simboluri stilizate sau geometrizeate și au rădăcini adânci în trecutul nostru istoric. Simbolurile brodate pe fața, spatele și mânecile cămășii cu alțiță reprezintă o sursă bogată de informații despre localitatea și viața femeilor care au cusut aceste cămăși, dar și despre dezvoltarea spirituală a strămoșilor noștri exprimată în acest mod.

Responsabilitatea pentru transmiterea către generațiile viitoare a acestei piese vestimentare fermecătoare și-au asumat-o reginele României: Elisabeta, Maria și Elena [1]. Un rol deosebit de im-

¹ E-mail: tbizgu73@mail.ru

portant în elucidarea artei cămășii cu altiță îi revine cercetătorului științific, dr. Varvara Buzilă. În lucrarea *Retorică vestimentară: cămașa cu altiță* autoareamenționează actualitatea acestei piese și demonstrează reperele generoase privind înfățișările istorice ale cămășii cu altiță, explică interdependențele constructive și decorative, oferă o sursă bogată de inspirație prin fotografiile cămășilor din Muzeul Național de Etnografie și Istorie Naturală din Chișinău [2]. O mare parte din cămășile cu altiță prezentate sunt salvate de membrele comunității Șezătoarea Basarabiei prin realizarea replicilor de cămăși păstrate în colecții muzeale. Același fapt ne demonstrează albumul *6 ani de cămăși tradiționale cusute în Șezătoarea Basarabiei*, care prezintă rodul muncii fiecărui membru al comunității și permite perpetuarea în timp a acestei piese valoroase din patrimoniul cultural al neamului nostru [3].

Mărturii importante privind arta cămășii cu altiță sunt piesele vechi păstrate în muzee și fragmentele lor, fotografiile de epocă și desenele pictorului Carol Pop de Szathmary, primul fotograf de artă și documentarist din Regatul Român. Informații valoroase putem găsi în lucrările pictorilor Nicolae Grigorescu, Gheorghe Tattarescu, Jean-Etienne Liotard, Gheorghe Baron de Lovendal. Cămășile tradiționale au fost imortalizate de Constantin Daniel Rosental, Petre Aleandrescu, Eugène Delacroix. În 1940 cromatica și frumusețea acestei piese a atras atenția pictorului francez Henry Matisse (**Figura 1**). În anul 1981 lucrarea acestui pictor a devenit o sursă de inspirație pentru designerul vestimentar Yves Saint Laurent (**Figura 2**).

Figura 1. Henri Matisse.
La blouseroumaine.



Sursa: Centrul Pompidou, Paris.
920x730 mm, ulei/pânză.

Figura 2. Bluza din colecția Yves Saint Laurent (1981).



Sursa: <https://www.tabu.ro/o-poveste-de-dragoste-legatura-dintre-creatorul-de-moda-yves-saint-laurent-si-ia-romaneasca/>.

Structura și particularitățile cămășii tradiționale cu altiță

Elaborarea acestei piese vestimentare necesită cunoștințe speciale, hărnicie și iscusință deosebită. Altița este plasată pe umărul cămășii și este organizată în rânduri ornamentale orizontale. În acest sens, Paul Petrescu și Elena Secoșan în lucrarea „Portul popular de sărbătoare din România” menționează că altița este elementul important și motivele ei sunt elaborate cel mai mult, reprezentând efortul maxim pe care îl depune meșterita în împodobirea cămășii, încorporând în ea nu numai actul material, ci și o lume de conotații, implicând ideile de prestigiu și reprezentarea pe plan social [4].

Motivul altiței se considera sacru și nu se repeta în alte câmpuri ornamentale ale cămășii. În articolul „Cămașa femeiască cu altiță – brand românesc” cercetătoarea Varvara Buzilă dezvăluie sensurile cuvântului „altiță”. Unul din sensurile explicate este simbolul mortuar care reprezenta una sau două bucăți de pânză albă ce se atârnavau de streșina casei în care se afla defunctul. Anume pe această pânză

sufletul se afla până la momentul înmormântării. Acest sens ne clarifică folosirea simbolurilor celeste în acest registru ornamental [5 p. 153]. Alțița simbolizează aripile care duc sufletul spre cer. Din această cauză putem admira pe acest câmp ornamental simboluri celeste reprezentate prin păsări, variante ale literei „S”, care semnifică simbolul solar stilizat în diverse motive ornamentale. Este necesară respectarea proporțiilor și dimensiunilor alțiței, încrețului și a râurilor. Alțița cu încreț formează 1/3 din lungimea mânecii, iar 2/3 sunt râurile de pe mânecă. Încrețul se realizează sub alțiță și poate fi funcțional sau nefuncțional. Încrețul funcțional prin realizarea punctelor speciale îngustează pânza în partea de sus a mânecii sub alțiță. Cercetătorul Ana-Maria Trandafir explică importanța punctului specific de încreț care permitea îngustarea părții de sus a mânecii înainte de a fi unită cu alțița îngustă [6].

Semnele și simbolurile brodate pe cămășile tradiționale

Broderiile pe cămășile tradiționale sunt realizate manual și cu multă migală, care fascinează prin frumusețea și originalitatea lor. Simbolurile brodate pe stan și mâneci vorbesc despre viața și familia femeilor care au cusut aceste cămăși, despre zona geografică în care au fost realizate, dar și despre preocupările meșteșugărești ale satului.

Motivele geometrificate sau stilizate, cum ar fi romburile, pătratele, triunghiurile, cercurile, linia dreaptă sau ondulată, îmbogățesc iile tradiționale românești. Alte simboluri des regăsite sunt așa-numitele „cârligul ciobanului”, „crucea”, „ochiul”, „miez de nucă”, „steaua”, „scara”, „sfoara”, „sfăditele”, „pasărea”, „mâini în șold”, „bobocul”, „coloana”, „spicul”, „crucea”, „colții lupului”, „coarnele berbecului”, „pomul vieții”, precum și alte semne și simboluri care împodobesc covoarele, ceramica, arhitectura exterioară și interioară a țării noastre. Pentru mulți designeri și oameni de creație costumul popular este o sursă bogată de inspirație, deoarece componentele acestui port sunt valori eterne. În cadrul lecțiilor de istoria costumului sau a unui obiect dedicat artei cămășii cu alțiță este necesar ca tânăra generație să primească cunoștințe privind materialele, croiul, tehnicile de broderie, motivele, structura și cromatica acestei piese componente a portului străbunilor. Un exemplu de cercetare și studiere a cămășilor tradiționale sunt lecțiile de educație tehnologică la Liceul Teoretic „Gheorghe Ghimpu” din satul Colonița (**Figurile 3, 4**).

Figura 3. Registrele ornamentale și structura mânecii cămășii cu alțiță.



Sursa: foto din arhiva autoarei (anul 2022).

Figura 4. Rolul pavei în arhitectura cămășii cu alțiță.



Sursa: foto din arhiva autoarei (anul 2022).

Culorile au o importanță aparte în portul popular, fiind specifice zonei geografice în care a fost realizată cămașa tradițională, dar și adaptate vârstei femeii care urma să o poarte, precum și a statutului social al acesteia. Vopsitul firelor pentru realizarea broderiilor a constituit totdeauna un eveniment deosebit. Acesta începea cu o pregătire specială legată de anumite îndeletniciri sau ritualuri. Obiceiul vine din civilizația Cucuteni, când Zeița-Pasăre era responsabilă de tors și țesut [7 p. 35].

Noi mijloace și metode de predare

În stadiul actual de dezvoltare a societății este necesară promovarea unei culturi spirituale și morale, care este deosebit de importantă pentru noua generație. Artă populară joacă un rol deosebit în educarea spirituală și morală a personalității, ceea ce contribuie la formarea și dezvoltarea abilităților practice și creative, la formarea personalității studenților-designeri.

Noi trăim în secolul schimbărilor inovatoare și a dialogului adevărat al culturilor, când un mare interes este îndreptat spre păstrarea tradițiilor culturale, care ne leagă de generațiile anterioare. Este necesar să se țină cont de faptul că procesul de învățare ar trebui să includă o sinteză armonioasă a tradițiilor și inovațiilor. Alături de tehnologiile pedagogice generale este necesar să se includă noi mijloace și metode de predare eficiente în procesul de studii superioare. Un accent deosebit ar trebui să se pună pe organizarea activității cognitive. Varietatea de materiale ilustrative, modelele multimedia și interactive ar permite transpunerea procesului de învățare la un nivel calitativ nou, iar creșterea semnificativă a eficienței însușirii materialului predat va fi de un interes cognitiv constant pentru subiect. Utilizarea tehnologiilor inovatoare contribuie la creșterea creativă pentru predarea materialului, la utilizarea productivă a timpului de studiu și la rezultate eficiente. În contextul globalizării, societatea modernă înaintea cerințe fundamentale noi pentru cadrele didactice cu inițiativă intelectuală înaltă în căutarea de noi tehnologii pedagogice și cunoștințe moderne, cu atitudine creativă față de activitatea pedagogică. Pentru a îmbunătăți calitatea educației este necesară introducerea unor metode de predare inovatoare, precum și utilizarea mijloacelor didactice multimedia moderne. Activitatea creativă sporită se bazează pe metode de predare inovatoare, de comunicare, purtând cele mai recente informații și prezentându-le într-o formă accesibilă, folosind noile tehnologii informaționale.

Subiectele principale pentru predarea artei cămășii cu altiță

La elaborarea unui curriculum pentru predarea artei cămășii cu altiță este bine să se atragă atenția asupra următoarelor subiecte:

- Clasificarea cămășilor tradiționale pe teritoriul României și Republicii Moldova în conformitate cu rolul identitar al costumelor populare.
- Clasificarea broderiei tradiționale din Republica Moldova.
- Simbolurile folosite în broderiile cămășilor și semnificația lor.
- Inițierea în tehnica cusutului a punctelor: tighel, șenătău, în urma acului, bătut pe două fețe/ bătut ca la năframă, ațos, la fir, lănișor simplu sau lat, punct bătrânesc, butuci, cruciulițe, jumătăți de cruci, găurele/șabac, șenătău cotit, șenătău ocolit [2 p. 64].
- Realizarea tehnicilor de cusut: rămurica, brănele, festonul, dintele, gura păpușii, steluța, tivul, tivul cu găurele, ajururi, cheițe, creți de strângere a gurii cămășii, încrețul de sub altiță [8].
- Materiale specifice broderiilor tradiționale: pânze, fire, alte tipuri de materiale.
- Structura compozițională a grupurilor ornamentale pe cămășile tradiționale.
- Citirea și înțelegerea planșelor din albumele cu modele de cămăși.
- Particularitățile croiului cămășilor.
- Etapele de asamblare corectă a cămășilor.
- Kitsch în artă populară, cromatică specifică cămășilor populare.
- Despre tehnici de montare a bentițelor de la gât, a manșetelor.
- Despre tehnicile de spălare, de întreținere și de depozitare/păstrare ale cămășilor, recondiționarea lor.
- Tehnicile de broderii cu fire metalice, fire de mătase, mărgel și paiete.
- Poalele cămășii cu altiță – croiul, decorul.

Concluzii

Dezvoltarea spirituală avansată a strămoșilor noștri și nivelul dezvoltării artei tradiționale o putem cunoaște datorită semnelor, simbolurilor, culorilor, tehnicilor de realizare care au rădăcini adânci

în trecutul nostru istoric. Transmiterea valorilor lăsate de strămoșii noștri tinerilor designeri este o misiune importantă. Cei mai mari designeri vestimentari se inspiră din portul popular, deoarece acesta este un adevărat tezaur (**Figura 5**).

Figura 5. Jean Paule Gautier Primăvară/Vară 2006.



Sursa: https://m.ro.sputnik.md/society/20160827/8779822.html?mobile_return=no.

În zilele noastre este un lux să poți coase manual o cămașă tradițională. Predarea artei cămășii tradiționale cu altiță, descifrarea și includerea acestei „scrieri” arhaice este necesară pentru a transmite această comoară generațiilor viitoare fără a știrbi din valoarea ei. Cunoașterea tehnicilor de cusut, a materialelor, semnificației și simbolurilor îmbogățește cunoștințele viitorilor designeri vestimentari, servind drept sursă bogată de inspirație și creație. Semnificațiile și simbolurile de pe cămășile tradiționale sunt o punte de legătură între prezentul și trecutul istoric al poporului nostru. Conștientizarea deplină a acestui fenomen ne va permite să putem păstra și transmite generațiilor viitoare bogăția spirituală a poporului nostru.

Referințe bibliografice

1. ROȘU, G., MAGIRU, M., OPRIȘ, I. *Costumul tradițional din România*. București: Alcor Edimpex, 2011. ISBN 978-973-8160-39-2.
2. BUZILĂ, V. *Retică vestimentară: cămașa cu altiță*. Chișinău: Lexon-Prim, 2022. ISBN 978-9975163-16-3.
3. BUZILĂ, V. *6 ani de cămăși tradiționale cusute în șezătoarea Basarabiei*. Chișinău: BonsOffices, 2022. ISBN 978-9975-87-982-8.
4. SECOȘAN, E., PETRESCU, P. *Portul popular de sărbătoare din România*. București: Meridiane, 1984.
5. BUZILĂ, V. Cămașa femeiască cu altiță – brand românesc. In: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. 2014, nr. 2 (22), pp. 152–158. ISSN 2345-1408.
6. TRANDAFIR, A.-M. În căutarea unei tehnici de cusut uitate: încrețul de sub altiță. In: *Revista de etnografie, științele naturii și muzeologie*. Chișinău, 2013, vol. 19 (32), pp. 29–45. ISBN 9975-940-84-6. ISSN 1857-0054.
7. ARBORE, A.P. *Însemnătatea cercetărilor etnografice pentru cunoașterea poporului român*. București: Inst. de Arte Grafice „Alexandru Vlahuță”, 1930.
8. MOLDOVANU, S. *Măiestria – povestea cusută a iei*. Chișinău: BonsOffices, 2019. ISBN 973-9975-87-516-5.

ȘTIINȚE SOCIO-UMANISTICE ȘI CULTUROLOGIE SOCIO-HUMANISTIC SCIENCES AND CULTUROLOGY

EVOLUȚIA TERMINOLOGICĂ A FENOMENULUI DE COMUNICARE

THE TERMINOLOGICAL EVOLUTION OF THE COMMUNICATION PHENOMENON

TATIANA COMENDANT¹,

doctor în sociologie, conferențiar universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice
<https://orcid.org/0000-0003-2596-4714>

VERONICA CURCHI²,

doctorandă,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice
<https://orcid.org/0000-0003-3202-602X>

CZU 316.77

DOI: <https://doi.org/10.55383/amtap.2022.1.24>

Articolul reprezintă un studiu despre evoluția istorică a procesului de comunicare și a unor reflecții teoretice asupra definirii termenului. Este descrisă dezvoltarea procesului de comunicare în diferite perioade istorice, fiind evidențiată legătura fenomenului cu istoria evoluției umane.

Conținutul conceptului a fost cercetat de către savanți din perspectiva mai multor științe – filosofiei, sociologiei, psihologiei, informaticii, matematicii, semioticii și a altor domenii – și majoritatea dintre ei au definit termenul de comunicare. În articol sunt expuse un șir de definiții pentru a înțelege mai bine problematica definirii termenului. Până în prezent nici o definiție nu este acceptată ca fiind una care înglobează toate însușirile fenomenului. Aceasta se datorează caracterului polisemantic și complex al comunicării, obținut pe parcursul dezvoltării istorice.

Cuvine-cheie: comunicare, proces de comunicare, mesaj, informație, interacțiune semiotică

The article is a study of the historical evolution of the communication process and some theoretical reflections on the definition of the term. It describes the development of the communication process in different historical periods, being emphasized the connection of the phenomenon with the history of human evolution.

The content of the concept has been researched by scientists from the perspective of several sciences: philosophy, sociology, psychology, computer science, mathematics, semiotics and from other fields, and most of them defined the term communication. The article contains a series of definitions to better understand the issue of defining the term. Up to the present, there is no accepted definition as one that encompasses all the features of the phenomenon. This is due to the polysemantic and complex nature of communication which it has obtained during the historical development.

Keywords: communication, communication process, message, information, semiotic interaction

Introducere

Componenta de bază în relațiile dintre oameni este comunicarea. Ea este un element vital, pentru că noi suntem concepuți ca ființe sociale și nu putem exista în afara acestui factor. Simțim nevoia de a

¹ E-mail: tatianacomend@gmail.com

² E-mail: alin.niko@yahoo.com

spune sau a demonstra ceva, de a fi înțeleși sau acceptați, de a fi apreciați sau, pur și simplu, de a tăcea, iar prin aceasta putem spune multe.

„Popoarele lumii sunt insule care se strigă una pe alta peste o mare de neînțelegeri”, afirmă George Eliot. Fără comunicare suntem blocați, fiecare pe insula noastră, strigând în zadar și sperând că am putea intra în contact și am putea stabili un acord cu noul vecin. Aceasta este o metaforă exagerată, dar comunicarea este la fel de esențială supraviețuirii ca mâncarea, respirația și somnul [1 p. 3].

Evoluția istorică a termenului de comunicare

Necesitatea ființelor umane de a comunica a existat încă de la crearea omenirii. Nu ne putem imagina omul în afara acestei abilități. Mărturii ale acestui fapt care s-au păstrat până în zilele noastre sunt pictogramele ce datează din era glaciară (*după anul 2500 î.Hr.*), fiind unele din primele încercări de comunicare scrisă, urmate de tăblițele de lut sumeriene și inscripțiile cuneiforme din Mesopotamia folosite la ținerea evidențelor contabile. Scrisul, care este considerat una din cele mai mari invenții din istoria omenirii, a avut un rol foarte important în evoluția istorică a termenului și procesului de comunicare [2].

Un interes mai profund pentru domeniul comunicării apare în Antichitate, atunci când retorica greacă atinge apogeul în dezvoltarea sa. Ea a fost definită ca „arta de a vorbi bine cu scopul de a convinge” și a fost „caracteristică acelor gânditori greci preocupați de limbaj, de logică și demonstrație” [3 p. 9]. De fapt, puterea de a convinge prin intermediul discursului este recunoscută încă din perioada homerică, însă retorica ca disciplină independentă apare în a doua jumătate a secolului V î.Hr. Corax și Tisias au fost primii filosofi care au creat primele manuale retorice (*Arta retoricii*, scrisă în secolul VI î.Hr.), iar școala sofistilor a fost prima instituție care a studiat aprofundat retorica. Sofiștii erau preocupați de structura discursului, de importanța lui și de mesajele pe care le poate răspândi acesta. De exemplu, Protagoras studia gramatica și dicția, Thrasyrachos era preocupat de structura frazei și de ritm, iar Gorgias analiza relația de putere între vorbitor și ascultător. Vorbitorul, potrivit lui, are o inspirație divină și o putere psihologică cu care poate să modifice starea sufletească și voința celui ce ascultă [4].

Captivați de domeniu, retoricii Platon și Aristotel fac un pas major, instituționalizând comunicarea ca disciplină de studiu în Lyceum și în Academia Greacă, punând-o pe același cântar cu discipline ca matematica și filosofia.

Romanii, inspirați de reușitele grecilor, se aprofundează în studierea procesului de comunicare și elaborează primul model al sistemului de comunicare în jurul anului 100 î.Hr.

În Evul Mediu, paralel cu promovarea creștinismului și sporirea importanței bisericii, dezvoltarea drumurilor comerciale și crearea primelor formațiuni statale, se intensifică și rolul comunicării. Una din funcțiile mănăstirilor occidentale era de a face copii manuale atât documentelor laice cât și celor religioase. „Această activitate a stimulat gândirea reflexivă și critică. Exegeza textelor sacre a condus la primele reacții asupra raporturilor dintre semn și referent” [5 p. 27]. La nivel de stat comunicarea capătă un caracter „oficial” prin introducerea unor noi funcții care presupuneau redactarea actelor, înregistrarea faptelor și elaborarea legilor. Extinderea comerțului a generat folosirea unor limbi de circulație specifice pentru anumite zone: pe continentul european în zona de răsărit – limba slavă, în cea apuseană – limba latină.

O ascensiune în procesul de transmitere și a schimbului de informație s-a înregistrat în secolul XV odată cu invenția și promovarea tiparului. Comunicarea prin scris a devenit posibilă între un număr mult mai mare de cititori, iar cartea ajunge să fie „primul produs comunicațional care devine marfă” [5 p. 28]. Autorii de cărți ies din anonim, capătă importanță și autoritate, iar numele lor devin un criteriu important în alegerea cărților. Numărul cunoscătorilor de carte crește în urma interesului sporit față de operele scrise, astfel simplii receptori se transformă treptat în public.

În perioada capitalismului timpuriu ziarul devine forța cuvântului prin intermediul căruia autorul își poate exprima liber gândurile. Dezvoltarea drumurilor comerciale a stimulat apariția poștei, care a devenit principalul sistem de comunicare în secolul XIV. Cinci secole mai târziu se inventează telegraful, care reprezintă o revoluție în procesul de comunicare. Informația putea ajunge aproape instantaneu de pe un continent pe altul. La sfârșitul secolului XIX apare telefonul, care face posibilă comunicarea interpersonală de la distanță, modificând percepția de spațiu și timp. În aceeași perioadă se inventează fonograful și fotografia, care permit stocarea și păstrarea materialului auditiv și vizual accesibil pentru omul de rând. Un alt mijloc de comunicare apărut în perioada interbelică este radioul, care devine principalul mijloc de comunicare în masă și primul care răspândește divertismentul. Progresul tehnico-științific nu se lasă așteptat și în secolul XX, comunicarea dezvoltându-se în trei direcții: mass media, telecomunicațiile și informatica. În mileniul XXI comunicăm cu ajutorul internetului, care îndeplinește, în același timp, funcția de emițător, receptor, sursă și prelucrător de informație. Comunicarea digitală în rețea permite schimbul interactiv de mesaje între două persoane sau grupuri de indivizi, precum și crearea de comunități de interese, astfel modificând raporturile sociale la nivel micro și macrosocial [5].

Ioan Drăgan, doctor în istorie, în lucrarea sa *Paradigme ale comunicării de masă* menționează că primele dovezi ale utilizării termenului „comunicare” datează din secolul XIV. Acest cuvânt provine de la latinescul „communis”, care în traducere înseamnă „a pune în comun”, „a fi în relație”, însă în acea perioadă era utilizat cu sensul de „a împărtăși”, „a împărți mai multora”. În secolul XVI odată cu dezvoltarea poștei și a drumurilor termenului i se asociază și înțelesul de „a transmite”. Începând cu secolul XIX, semnificația „a transmite” este utilizată cel mai des, fiind o consecință a dezvoltării unor tehnici moderne de comunicații: telefonul, automobilul, telegraful, trenul. Noile mijloace de comunicare – radio, cinema, televiziune – i-au conferit termenului și sensul de „comunicare-difuzare” [6].

Fenomenul comunicării cunoaște o evoluție semnificativă în secolul XX, ceea ce a determinat constituirea lui ca știință. Savantul american W. Barnett Pearce consideră această dezvoltare ca fiind revoluționară, care se datorează, în deosebi, progresului tehnologic de comunicare (radio, telefon, televiziune, sateliți și rețele de calculatoare), industrializării, politicii globale și afacerilor mari. Noile tehnologii de comunicare au determinat creșterea ritmului vieții, se produce mai mult și mai rapid, se schimbă percepția de timp și spațiu, se micșorează efortul depus pentru realizarea anumitor obiective comunicaționale [7].

La începutul secolului XXI-lea cercetările au fost axate în mod evident pe relația dintre comunicare și comportamentul individului și al societății, pe analiza importanței comunicării în societate și puterea de influențare prin intermediul comunicării. Astfel, cercetătorul român Lavinia Suciu în lucrarea *Repere teoretice în științele comunicării* menționează că, „...interacțiunea socială se află în raport de interdeterminare cu socializarea [...], iar comunicarea este percepută, prin prisma acestui raport, drept mecanism al socializării și formă fundamentală de interacțiune. Putem conchide prin a reproduce sintetic accepțiunea comunicării în plan social, și anume de complex de fenomene și fapte sociale caracterizate de o anumită direcție de desfășurare” [8 p. 12].

Definirea termenului de comunicare

Noțiunea de comunicare devine polisemantică odată cu apariția unor noi activități, forme și mijloace de comunicare generate de utilizarea „tehnicilor moderne în comunicarea umană naturală, ca mediatori și transmițători ai mesajelor” [6 p. 10]. Caracterul multilateral al comunicării s-a stabilit și în urma numeroaselor cercetări realizate pe această temă de către specialiști din diverse domenii. Procesul de comunicare a fost tratat din perspective diferite de către filosofi, psihologi, sociologi, logicieni, antropologi, semioticieni etc., fiecare din ei aducând contribuții remarcabile la înțelegerea lui [9]. Timp de mai multe decenii profesioniștii în comunicare au încercat să ajungă la un consens refe-

ritor la definirea termenului de comunicare. Chiar și în timpul de față nu există o singură definiție a comunicării care să înglobeze toate înțelesurile ei.

Pentru a percepe varietatea de definiții am selectat câteva din diferite perioade de timp și din diverse colțuri ale lumii. În 1909 sociologul american Charles Horton Cooley publică lucrarea *Social Organization: A Study of the Larger Mind* (*Organizația Socială: Un Studiu al celei mai Mari Minți*), care reprezintă o analiză psihologică asupra eului individual și colectiv. Cooley definește comunicarea, subliniind că aceasta este un „mecanism prin care relațiile umane există și se dezvoltă toate prin intermediul simbolurilor minții și împreună cu mijloacele de transmitere prin spațiu și de păstrare în timp. Acestea includ expresia feței, atitudinea și gestul, tonurile vocii, cuvintele, scrisul, tipărirea, căile ferate, telegrafele, telefoanele și orice altceva ce ar putea fi cea mai recentă realizare în cucerirea spațiului și timpului” [10 p. 61]. Dânsul subliniază că toate acestea, luate împreună, sunt rezultatul gândirii umane, toate obiectele și acțiunile sunt simboluri ale minții și aproape orice poate fi folosit ca semn. Organizarea comunicării în literatură, artă și instituții este structura exterioară sau vizibilă a gândirii. Cu ajutorul acestei structuri, numită „comunicare”, individul este membru al unei familii, al unei clase și al unui stat [10].

În anul 1948 savanții americani Claude E. Shannon și Warren Weaver studiază conceptul din perspectivă matematică în lucrarea *The mathematical theory of communication* (*Teoria matematică a comunicării*). Dâșii accentuează că „termenul comunicare are un sens foarte larg și include toate procedurile prin care o minte poate afecta o alta. Aceasta implică nu doar vorbirea scrisă și orală, dar și muzica, artele picturale, teatrul, baletul și, de fapt, tot comportamentul uman. În alte cazuri poate fi necesar să se utilizeze o definiție și mai largă, prin care un mecanism (să zicem, un echipament automat care urmărește un avion și îi calculează traiectoria) afectează un alt mecanism (să zicem, o rachetă dirijată care urmărește acest avion)” [11 p. 3]. Shannon și Weaver propun o definiție ce cuprinde numeroase aspecte specifice comunicării. Cel mai important este faptul că, pe parcursul cercetării, savanții completează această definiție cu o viziune mai amplă, accentuând ideea definirii comunicării inclusiv și ca transmitere a informației. Ei explică procesul comunicațional prin intermediul unităților de măsură, a diferitor coeficienți și logaritmi, calculează timpul și numărul de mesaje ca să cunoască cantitatea de informație [11].

Aceste rezultate sunt și un contraargument asupra afirmării că comunicarea este un simplu schimb de informație de la om la om. Acest aspect definitoriu al comunicării propus pentru prima dată de Claude E. Shannon și Warren Weaver a fost preluat de matematicianul și filosoful american Norbert Wiener care a comparat schimbul de informații între mașini cu cel al animalelor, elaborând o teorie nouă, numind-o „cibernetică”. În aceeași perioadă politologul american Lasswell Harold, folosind și definind comunicarea ca proces de transmitere a informației, inventează teoria comunicațională liniară. Această idee s-a dezvoltat și s-a răspândit, fiind întâlnită până în prezent în literatura de specialitate.

În anul 1970 și apoi în anul 1984, profesorul american în domeniul comunicării Frank E.X. Dance a analizat 126 de definiții, pe care le-a inclus în eseul său *The Concept of Communication* (*Conceptul comunicării*) și le-a grupat în 15 categorii, dar nu a reușit să selecteze una care să fie reprezentativă. El a ajuns la concluzia că alcătuirea unei singure definiții care să placă tuturor este ca și cum ai încerca să bați în cuie jale pe un perete. Peste 30 de ani doctorul în comunicare Brian Johnston, în lucrarea *Introduction to Public Communication* (*Introducere în Comunicarea Publică*, 2016) afirmă că nu s-a schimbat nimic în definirea acestui concept [12].

Analizând definiția propusă de Charles Horton Cooley, doctorul în pedagogie, profesorul universitar Claudia Crăciun își începe studiul personal asupra noțiunii de comunicare publicat în lucrarea sa *Tehnici de comunicare și negociere* (1998). Dumneai examinează comunicarea din perspectiva psihosocială. Drept argument ne oferă rezultatele cercetării experimentale a unor savanți ai anilor '20 din secolul trecut (F.H. Allport, V.M. Behterev, M. Meode, E. Neuman, G. Munsterberg), axați pe influența comunicării asupra proceselor psihice caracteristice ființei umane. Cercetările au evidențiat legătura

indisolubilă a comunicării cu psihicul. Comunicarea, fiind un element fundamental al existenței umane, este și o caracteristică importantă a sistemului psihic.

Profesorul C. Crăciun analizează în lucrarea sa și reflecțiile savantului rus I.M. Secenov care menționează că, sentimentele morale și toate stările sufletești rezultă din comunicare. Existența umană nu este alcătuită doar din atitudinea noastră față de obiecte, ci și din relația dintre indivizi. La fel și istoria se creează grație comunicării cu semenii noștri. Comunicarea este un proces complex prin care ne manifestăm emoțiile noastre, prin care se formează calitățile psihice individuale și ale conștiinței [13].

Reieșind din totalitatea argumentelor, cercetătorul Claudia Crăciun ne propune următoarea definiție: „Comunicarea este un proces psihologo-social de interacțiune dintre doi sau mai mulți indivizi cu scopul de a transmite informații și a se influența reciproc unul asupra altuia” [13 p. 13-14].

O altă viziune are Gheorghe-Ilie Fărte, conferențiar universitar, doctor în filozofie, care definește termenul comunicare printr-o combinație de două cuvinte – „interacțiune semiotică”, oferind numeroase argumente în lucrarea *Comunicarea. O abordare praxiologică* (2004) pentru a lămurii viziunea sa asupra conceptului [9 p. 17].

Sociologii români Septimiu Chelcea și Loredana Ivan împreună cu psihologul român Adina Chelcea au elaborat lucrarea *Comunicarea nonverbală: gesturile și postura: cuvintele nu sunt de-ajuns* (2005), în care menționează că comunicare este „orice transmitere a informațiilor, ideilor și emoțiilor de la o entitate socială (persoană, grup uman, colectivitate) la alta prin intermediul mesajelor” [14 p. 13].

O formulare diferită a noțiunii aceluiași concept ne-o oferă britanicii Patrick Forsyth, specialist în marketing și comunicare, și David Madden, sociolog, în lucrarea *Business Communications (Comunicații de afaceri)*, 2005), care afirmă că comunicarea este „procesul prin care mesajele (gând, idee, instrucție) sunt transmise de la o persoană la alta prin utilizarea unui set comun de simboluri [1 p. 3].

Savanții Stephen W. Littlejohn și Karen A. Foss în lucrarea lor *Theories of Human Communication (Teoria Comunicării Umane)*, 2011) au analizat un șir de definiții date comunicării și au determinat că stabilirea unei familii de concepte ca abordare generală a comunicării nu pune capăt discuției, problemele de definiție rămânând a fi întotdeauna importante. De asemenea, ei îl citează și pe specialistul în comunicare Peter Andersen, profesor titular la Școala de Comunicare de la Universitatea de Stat din San Diego, care afirmă că „nu există o perspectivă corectă sau greșită, alegerile referitoare la definiții nu sunt ordinare. Aceste perspective îi lansează pe savanți pe diferite traiectorii teoretice, îi predispun să pună întrebări distincte și îi stabilesc să conducă diferite tipuri de studii de comunicare” [15 p. 4-5]. Definiții sunt diferite și, respectiv, ele îndeplinesc funcții diferite, astfel oferindu-le teoreticienilor să facă lucruri diferite. Eficacitatea unei definiții ar trebui evaluată pe baza cât de bine ajută un savant să răspundă la întrebarea pe care o investighează. Din aceste idei rezultă că definițiile sunt instrumente care ar trebui utilizate în mod flexibil [15].

În a doua decadă a sec. XXI, doctorul în comunicare Brian Johnston din Florida de Sud împreună cu colegii săi Ann O'Connor-Ledbetter, Courtney Barrett, Kathy Pine, cercetând mai multe definiții propuse de savanți din diferite părți ale lumii, în special, referindu-se la cercetătorul american Frank E.X. Dance, ajung la concluzia că peste atâția ani de cercetări oamenii de știință în domeniul comunicării încă nu au găsit definiția optimă a comunicării [12].

Fiecare autor are propria sa viziune asupra definirii comunicării. Se spune că există tot atâtea definiții câți cercetători au încercat să studieze acest domeniu fie el filozof, sociolog, pedagog, culturolog sau matematician. Am enunțat doar câteva dintre viziuni asupra comunicării pentru a înțelege varietatea acestor definiții, caracterul multilateral al conceptului și problematica definirii lui.

Concluzii

Omul este conceput ca ființă socială. El nu poate trăi în afara comunității fără a interacționa cu semenii lui. Comunicarea este o abilitate care îl caracterizează pe om ca ființă umană, iar existența acestuia fără comunicare ar fi incompletă.

Istoria evoluției omenirii nu poate fi cercetată în afara comunicării, așa cum nici evoluția istorică a procesului de comunicare nu trebuie analizată fără a ține cont de dezvoltarea umană. Invenția scrisului a folosit la ținerea evidențelor contabile în Mesopotamia, ca apoi să devină un instrument cu ajutorul căruia să ne putem însuși pe foaie gândurile și emoțiile transformate în cuvinte sau să transmitem mesaje în diferite colțuri ale lumii. Retorica – forța cuvântului, care a ghidat și a instruit mii de oameni, crearea tiparului, apariția poștei, invențiile tehnico-științifice în domeniu sunt factorii care au stimulat evoluția în paralel a comunicării și dezvoltării umanității.

Comunicarea academică este o știință tânără, apărută abia în secolul XX. Ea a fost și rămâne a fi cercetată de numeroși savanți din diferite sfere ale științei. O bună parte dintre savanți au definit termenul de comunicare încercând să cuprindă totalitatea caracteristicilor atribuite comunicării, dar până în prezent nu există nici o definiție reprezentativă referitor la acest subiect.

Referințe bibliografice

1. FORSYTH, P., MADDEN, D. *Business Communications*. London: ICSA Publishing Ltd, 2005. ISBN 1-86072-273-3.
2. ROBINSON, A. *Istoria scrisului*. București: Art, 2009. ISBN 978-973-124-390-0.
3. ȘTEFĂNESCU, A. *Retorică – manual de studiu individual*. București: Pro Universitaria, 2012.
4. ARISTOTEL. *Retorica*. București: IRI, 2004. ISBN 973-7926-03-X.
5. STĂNCIUGELU, I. et al. *Teoria comunicării*. București: Tritonic, 2014. ISBN 978-606-749-002-2.
6. DRĂGAN, I. *Paradigme ale comunicării de masa*. București: Șansa, 1996. ISBN 973-9167-54-3.
7. PEARCE, W. B. *Communication and the Human Condition* (1st edition). United States of America: Southern Illinois University Press, 1989. ISBN-10: 0809314126, ISBN-13: 978-0809314126
8. SUCIU, L. *Repere teoretice în științele comunicării*. Timișoara: Orizonturi Universitare, 2014. ISBN 978-973-638-556-8. ISBN 978-606-17-0600-6.
9. FÂRTE, G. *Comunicarea: o abordare praxiologică*. Iași: Demiurg, 2004. ISBN 973-8076-59-5.
10. COOLEY, C.H. *Social Organization: A Study of the Larger Mind*. New York: Charles Scribner's Sons, 1924.
11. SHANNON, C.E., WEAVER, W. *The mathematical theory of communication*. Urbana: The University of Illinois Press, 1964.
12. JOHNSTON, B. et al. *Introduction to Public Communication*. Indiana: Pressbooks.com, 2016.
13. CRĂCIUN, C. *Tehnici de comunicare și negociere*. Chișinău: Acad. de Administrare Publică pe lângă Guvernul Republicii Moldova, 1998.
14. CHELCEA, S., IVAN, L., CHELCEA, A. *Comunicarea nonverbală: gesturile și postura: cuvintele nu sunt de-ajuns*. București: Comunicare.ro, 2005. ISBN 973-711-014-5.
15. LITTLEJOHN S. W., FOSS K. A. *Theories of Human Communication*, 10th ed. United States of America: Waveland Press, 2011. ISBN 1-57766-706-9, ISBN 978-1-57766-706-3

CONTRIBUȚIA DISCIPLINELOR SOCIO-UMANISTE ÎN DEZVOLTAREA COMPETENȚELOR CIVICE EUROPENE LA TINERETUL CREATOR

THE CONTRIBUTION OF SOCIO-HUMANISTIC DISCIPLINES TO THE DEVELOPMENT OF EUROPEAN CIVIC COMPETENCES IN CREATIVE YOUTH

LUDMILA LAZAREV¹,

doctor în istorie, conferențiar universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice
<https://orcid.org/0000-0002-4394-690X>

CZU 36.016:316.62

DOI: <https://doi.org/10.55383/amtap.2022.1.25>

Tineretul creator are nevoie de o gamă largă de competențe pentru a-și realiza potențialul, atât în activitatea profesională cât și în societate. Competențele civice se află printre competențele-cheie, care încă nu și-au găsit locul bine stabilit în cadrul sistemului educațional de la noi din țară cât și la nivel european. Contribuind la creșterea culturii democratice a tineretului creator, competențele civice pot fi dezvoltate cu prisosință în procesul de studiu la disciplinele socio-umaniste în învățământul universitar. Scopul studiului a fost de a examina experiența de formare a competențelor civice europene în învățământul artistic superior pentru a contribui la regândirea, aprecierea și perfecționarea formelor și metodelor, îmbogățind conținutul acestei experiențe în condiții moderne în concordanță cu noile realități.

Cuvinte-cheie: competențe civice europene, cultură democratică, sistem educațional, învățământ artistic, discipline socio-umaniste

The creative youth needs a wide range of skills to realize their potential, both in their professional activity and in society. Civic competences are among the key competences, which have not yet found their well-established place in the education system of our country, as well as at European level. Contributing to the growth of the democratic culture of the creative youth, the civic competences can be fully developed in the study process of the socio-humanistic disciplines in the university education.

The aim of the study was to examine the experience of training European civic competences in higher artistic education in order to contribute to the rethinking, appreciation and improvement of forms and methods, enriching the content of these experiences in modern conditions in accordance with the new realities.

Keywords: civic competences in Europe, democratic culture, education system, art education, socio-humanistic disciplines

Introducere

Competențele cetățenești și îmbrățișarea principiilor și valorilor democratice sunt esențiale în lumea secolului XXI. „Este important să ne asigurăm că tinerii dobândesc cunoștințe, valori și capacitatea de a fi cetățeni responsabili în societăți democratice moderne și diverse”, se constată în documentele Consiliului Europei [1].

Realizarea cu succes a reformelor social-economice, structurale, necesare pe calea integrării europene a țării, depinde în mare măsură de nivelul de încadrare a tuturor păturilor și grupurilor sociale în acest proces. Un rol crucial îi revine tineretului, care posedă conștiință mobilă și un potențial fizic și intelectual creator necesar pentru înfăptuirea schimbărilor în diverse sfere ale vieții sociale. Tineretul de creație este un grup social-demografic profesional din domeniul culturii artistice. Cea mai mare parte dintre ei sunt reprezentanți ai sferei artistice, studenți sau absolvenți ai instituțiilor medii de specialitate sau superioare, care au îmbrățișat profesia de muzician, actor, artist plastic, designer, regizor etc. Acești tineri posedă o forță creatoare importantă, iar activitatea artistică pe care o desfășoară poate deveni un catalizator pentru dezvoltarea diferitelor fenomene sociale. Competențele sociale și civice sunt esențiale pentru omul de creație, pe de o parte, e nevoie de aceste competențe pentru valorificarea propriului potențial creator, iar pe de altă parte, integrând aceste competențe, tineretul de

¹ E-mail: ludmila.lazarev@amtap.md

creație le transmite publicului larg și contribuie astfel la promovarea valorilor societății democratice contemporane.

Formarea unui tânăr artist este un proces multiaspectual și continuu, în care mediul și calitatea studiilor sunt esențiale. Dezvoltarea „talentelor” și a „aptitudinilor” artistice, fără o dezvoltare sistematică a unui șir de competențe-cheie a tinerilor, printre care și cele civice, nu este suficientă, ținând cont de complexitatea producției culturale și a transformărilor sociale în general. În perioada tinereții se constituie sistemul de valori și norme morale, iar instituția de învățământ artistic are misiunea de a oferi tinerilor repere pentru încadrarea în sfera publică.

Dezvoltarea competențelor civice este astăzi o prioritate a Uniunii Europene, în condițiile când ea se confruntă cu provocări majore, de aceea se solicită includerea educației civice la toate nivelurile de educație, inclusiv la cel universitar [2p. 51].

Ce reprezintă competențele civice?

Într-o lume din ce în ce mai globalizată, persoanele au nevoie de o gamă largă de abilități pentru a se adapta și a prospera într-un mediu aflat în rapidă schimbare. Competențele civice reprezintă valorile, atitudinile și practicile democratice care alcătuiesc cultura democrației. Ele permit oamenilor să participe într-o manieră constructivă la viața socială. Consiliul Uniunii Europene le definește drept „capacitatea de a acționa în calitate de cetățeni responsabili și de a participa pe deplin la viața civică și socială, pe baza înțelegerii conceptelor și structurilor sociale, economice, juridice și politice, precum și a evoluțiilor, și a durabilității la nivel mondial” [3]. Competențele civice au devenit parte a așa-numitelor „competențe-cheie pentru învățarea pe tot parcursul vieții”, elaborate în 2006 de Parlamentul European și recomandate pentru predare și învățare la toate nivelurile de studii. În mai 2018 ele au fost concretizate în recomandarea Consiliului Uniunii Europene privind competențele-cheie unde sunt specificate cunoștințele, aptitudinile și atitudinile legate de această competență ce urmează a fi obținute de către tineri [4].

Tinerii sunt principalii agenți, beneficiari, dar și victime ale schimbărilor sociale și economice. De aceea este importantă implicarea lor activă pe plan economic, civic, social și cultural. Astăzi tinerii se confruntă cu pierderea încrederii în sistemele decizionale existente și au un anumit grad de detașare de formele tradiționale de participare la viața publică. Poziția tinerilor în societatea contemporană este într-o continuă schimbare, devine din ce în ce mai greu pentru tineri să-și găsească rolul și să supraviețuiască în sistemul social, politic și economic actual. Tinerii creatori sunt deosebit de vulnerabili din acest punct de vedere, iar perioada pandemiei a fost o încercare fără precedent pentru industriile creative.

Așadar, competențele civice reprezintă o îmbinare de cunoștințe, aptitudini și atitudini esențiale, dobândite într-un context anumit, care ar ajuta tinerii să facă față provocărilor societale. Este de menționat aici că în Codul Educației al Republicii Moldova, care include competențele-cheie recomandate de Uniunea Europeană, se menționează: „Educația are ca finalitate principală formarea unui caracter integru și dezvoltarea unui sistem de competențe care include cunoștințe, abilități, atitudini și valori ce permit participarea activă a individului la viața socială și economică” [5 art. 11].

Dezvoltarea competențelor civice în învățământul artistic superior

Dezvoltarea competențelor civice este un proces continuu care se petrece pe tot parcursul vieții, doar că în anii tinereții, adică a studiilor universitare acest proces evoluează și este coroborat de începutul traseului profesional. Astfel, competențele civice se suprapun pe cele profesionale și se produce o consolidare a efortului depus de către studenți la orele de curs atât la disciplinele socio-umane cât și la cele fundamentale și de specialitate.

Competențele pe care le dezvoltă învățământul universitar, cum ar fi competența de comunicare, de a învăța să înveți, competența digitală, cea de a planifica și implementa proiecte, cele sociale și civice pot fi dezvoltate în cadrul oricăror discipline curriculare, doar că unele dintre ele sunt în mod explicit specifice disciplinelor socio-umaniste. Analiza curriculum-urilor la disciplinele de orientare

socio-umanistică (U – în planurile de studii) din Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice a demonstrat că obiectivele de dezvoltare a competențelor civice se regăsesc la toate disciplinele. În cadrul orelor de *Civilizație europeană, Filosofie, Estetică, Sociologie a culturii, Management cultural, Psihologie a comunicării, Drept* ș.a. are loc procesul de conștientizare și de dezvoltare a deprinderilor și atitudinilor necesare acestor competențe.

Disciplinele de orientare socio-umanistă în învățământul artistic superior aprofundează cunoașterea conceptelor și fenomenelor esențiale cu privire la indivizi, grupuri, societate, economie, cultură și astfel contribuie la înțelegerea valorilor comune europene, la interpretarea critică a principalelor evoluții ale istoriei naționale, europene și universale.

Un aspect important al competențelor civice reprezintă cunoștințele despre integrarea europeană, precum și conștientizarea identității culturale și a diversității în Europa și în lume. Cursurile de *Civilizație europeană, Management cultural, Sociologie a culturii* prin unitățile de conținut pe care le propun oferă instrumentele necesare pentru înțelegerea dimensiunilor multiculturale și socioeconomice ale societăților europene și a modului în care identitatea culturală națională contribuie la identitatea europeană.

Familiarizarea studenților cu proiectele Centrului de Drept al Femeilor, a Centrului pentru Journalism Independent din Moldova și a altor organizații nonguvernamentale, cu care colaborează profesorii de la disciplinele socio-umaniste reprezintă premise favorabile pentru dezvoltarea aptitudinilor necesare pentru competențele civice. Aceste deprinderi se referă la capacitatea de a se implica în acțiuni de interes public împreună cu alți cetățeni, inclusiv în ceea ce privește dezvoltarea durabilă a societății. Gândirea critică și aptitudinile integrate de soluționare a problemelor, de dezvoltare a argumentelor și participarea constructivă la activitățile comunității, la procesele decizionale se dezvoltă în cadrul disciplinelor socio-umaniste prin metodele interactive, prin dezbateri, mese rotunde cu invitarea experților și liderilor din societatea civilă.

Capacitatea de a te informa din surse media veridice, de a analiza critic informația, de a înțelege rolul și funcțiile mass-media în societățile democratice este o aptitudine indispensabilă a competențelor civice deosebit de importantă pentru tinerii din Republica Moldova. Actualmente spațiul mediatic al țării, ca parte a spațiului informațional, este nesecurizat și vulnerabil în fața propagandei, dezinformării și manipulării din interior și din exterior, fiind dominat de produse mediatice străine. Această situație afectează parcursul european al Republicii Moldova. În cadrul cursurilor socio-umaniste, în procesul de elaborare a proiectelor, ca metodă de învățare, studenții sporesc capacitățile de gândire critică față de mesajele media, de a discerne între informație veridică și manipulare. Metoda proiectului se dovedește a fi deosebit de relevantă pentru dezvoltarea competențelor civice, deoarece contribuie simultan la achiziționarea atitudinilor, abilităților, cunoștințelor și înțelegerii critice și la formarea valorilor.

Respectarea drepturilor omului ca bază a democrației, sprijinirea diversității sociale și culturale, a egalității de gen și a coeziunii sociale, a stilurilor de viață durabile, promovarea culturii păcii și nonviolentei, disponibilitatea de a respecta viața privată a altor persoane și de a-și asuma responsabilitatea pentru mediu sunt atitudini promovate nemijlocit prin conținuturile și strategiile didactice din cadrul cursurilor de *Civilizație europeană, Psihologie a comunicării, Drept, Etică, Estetică* etc. Interesul față de evoluțiile politice și socioeconomice, științele umaniste și comunicarea interculturală reprezintă premise pentru dezvoltarea competențelor civice.

Strategiile didactice eficiente pentru dezvoltarea competențelor civice utilizate de către profesori la disciplinele socio-umaniste se dovedesc a fi : dezbaterile unor subiecte cu caracter controversat; metoda studiului de caz, pentru analizarea unor situații de conflict între valori și responsabilități civice; jocul de rol, pentru identificarea unor moduri specifice de comunicare în locuri publice, pentru exersarea limbajului civic; discuția dirijată pe marginea unor cazuri generatoare de conflicte și soluționarea acestora prin mediere și compromis; analiza unor exemple despre atitudini și comportamente civice, pornind de la sursele media și de la propria experiență etc.

Folosirea strategiilor didactice participative pentru a le permite studenților să manifeste competențele civice în toate dimensiunile sale contribuie la dezvoltarea capacităților de comunicare, la crearea unui cadru educațional, bazat pe încredere și respect, favorabil pentru manifestarea spiritului analitic, tolerant, deschis către recunoașterea și interiorizarea valorilor și a normelor cetățenești.

Învățarea interdisciplinară, conectivitatea dintre subiecte, cum ar fi studiile de gen, comunicarea interculturală, rezolvarea conflictelor etc. la diferite discipline socio-umaniste reprezintă baza abordării holiste privind necesitatea dezvoltării competențelor civice. Atragerea activă a studenților în activități extra-curriculare: proiecte, conferințe, concursuri, campanii sociale, activități de voluntariat de către profesori este o modalitate eficientă de sporire a competențelor civice, care facilitează integrarea tineretului creator în viața publică. Cooperarea trans-sectorială dintre instituții, învățarea bazată pe cercetare, pe jocuri pentru motivație, utilizarea competențelor digitale, inițiative comunitare conduse de studenți, cooperarea cu parteneri, îmbinarea învățării formale cu cea non-formală sunt direcții importante de dezvoltare a strategiilor didactice pentru realizarea obiectivelor propuse.

În perioada anilor pandemiei de COVID-19, odată cu trecerea la învățământul online dezvoltarea competențelor civice la disciplinele socio-umaniste a întâmpinat multiple dificultăți, de la cele tehnice până la dificultăți de comunicare în cadrul dezbaterilor sau a discuțiilor. A fost nevoie de timp pentru a ajusta necesitățile de creare a competențelor civice la posibilitățile tehnologiilor moderne. Totodată, vom menționa că distanțarea socială și învățământul online oferă condiții limitate dezvoltării competențelor și comportamentelor sociale și civice.

Concluzii

Competențele sociale și civice sunt esențiale pentru tinerii creatori, pe de o parte, e nevoie de aceste competențe pentru valorificarea propriului potențial, iar pe de altă parte, integrând aceste competențe, tineretul de creație le transmite publicului larg și contribuie astfel la promovarea valorilor societății democratice contemporane. Tineretul creator are potențialul necesar pentru a contribui la schimbările calitative care se impun în societate.

Susținerea învățământului artistic din partea statului ar contribui la menținerea nivelului înalt al culturii artistice din țara noastră, capabilă să promoveze valorile naționale și cele europene pentru o dezvoltare sustenabilă a întregii societăți. Precaritatea resurselor investite în educație rămâne a fi un handicap pentru societatea în schimbare aflată pe traseul integrării europene.

Pentru promovarea dezvoltării de competențe cetățenești, cu scopul de a consolida conștientizarea valorilor comune europene este nevoie de cursuri de formare continuă a tuturor profesorilor și formatorilor, cu precădere a celor de la disciplinele socio-umaniste, trebuie să fie o prioritate în domeniul educației pentru cetățenie, mai ales în privința dimensiunii europene a acesteia.

Consider că o educație artistică contemporană bazată pe valorile europene ale educației ar trebui să afirme rolul tânărului creator în sfera publică a unei societăți democratice.

Referințe bibliografice

1. *Cadrul de referință al competențelor pentru cultură democratică* [online]. Vol. 1. Strasbourg: Consiliul European, 2018. [accesat 10 mai 2022]. Disponibil: <https://rm.coe.int/cdc-vol1-/168097e5d1>. ISBN 978-92-871-8573-0.
2. *RAPORT referitor la punerea în aplicare a acțiunilor educative civice în Parlamentul European* [online]. Comisia pentru Cultură și Educație. 23.03.2022 [accesat 15 mai 2022]. Disponibil: https://www.europarl.europa.eu/doceo/document/A-9-2022-0060_RO.html.
3. *Anexa la Recomandările Consiliului UE nr. 2018/C 189/01* [online]. 2018 [accesat 17 mai 2022]. Disponibil: [https://eur-lex.europa.eu/legal-content/RO/TXT/PDF/?uri=CELEX:32018H0604\(01\)&from=EN](https://eur-lex.europa.eu/legal-content/RO/TXT/PDF/?uri=CELEX:32018H0604(01)&from=EN).
4. *Recomandarea Consiliului UE din 22 mai 2018 privind competențele-cheie pentru învățarea pe tot parcursul vieții* [online]. 2018 [accesat 17 mai 2022]. Disponibil: [https://eur-lex.europa.eu/legal-content/RO/TXT/PDF/?uri=CELEX:32018H0604\(01\)&from=EN](https://eur-lex.europa.eu/legal-content/RO/TXT/PDF/?uri=CELEX:32018H0604(01)&from=EN).
5. *Codul Educației al Republicii Moldova* [online]. [accesat 20 mai 2022]. Disponibil: <http://lex.justice.md/index.php?action=view&view=doc&lang=1&id=355156>.

LIFELONG LEARNING CHALLENGES AND OPPORTUNITIES FOR TRADITIONAL UNIVERSITIES

ÎNVĂȚAREA PE TOT PARCURSUL VIEȚII – PROVOCĂRI ȘI OPORTUNITĂȚI PENTRU UNIVERSITĂȚILE TRADIȚIONALE

MARINA VALUEVA¹,

master of psychology, university assistant,
Academy of Music, Theatre and Fine Arts
<https://orcid.org/0000-0003-4430-1836>

CZU 378.4:374.7.09

DOI: <https://doi.org/10.55383/amtap.2022.1.26>

Through increasing differentiation of skills and globalization, it has become necessary to continually update knowledge and competences to ensure an individual's life development and self-fulfilment. To ensure that the Republic of Moldova maintains its high standard of living and social cohesion, it is necessary to further enhance the citizens' high level of qualification and to draw less educated people into the modern society. Responding to the rapid economic and social changes, lifelong learning aims to actively deal with the dynamics of changing the environment and to take advantage of new opportunities in the social, cultural and employment contexts. The development of the informational society and the widespread diffusion of information technologies give rise to new opportunities for learning and establish new challenges and practices regarding the way how teaching and learning should be organized and carried out.

Keywords: lifelong learning (LLL), concept, strategy, opportunities, challenges, skills

Datorită globalizării, dezvoltării și diferențierii abilităților, a devenit necesară actualizarea continuă a cunoștințelor și a competențelor pentru a asigura dezvoltarea vieții și autoîmplinirea individuală. Pentru a se asigura că Republica Moldova își menține un nivel ridicat de trai și coeziunea socială, este necesar să se îmbunătățească în continuare nivelul înalt de calificare al cetățenilor și să se atragă oamenii mai puțin educați în societatea modernă. Răspunzând schimbărilor economice și sociale rapide, învățarea pe tot parcursul vieții își propune să facă față în mod activ dinamicii mediului și să profite de noi oportunități în contextul social, cultural și în cel de angajare. Dezvoltarea societății informaționale și răspândirea pe scară largă a tehnologiilor informaționale, dau naștere la noi oportunități de învățare și stabilesc noi provocări în practicile consacrate modului în care ar trebui să fie organizată și desfășurată predarea și învățarea.

Cuvinte cheie: învățare pe tot parcursul vieții, concept, strategie, oportunități, provocări, competențe

Introduction

Lifelong learning is a form of self-initiated education that is focused on personal development. While there is no standardized definition of lifelong learning, it has generally been accepted to refer to the learning that occurs outside of a formal education institute, such as a school, university or corporate training. Lifelong learning does not necessarily have to restrict itself to informal learning, however. It is best described as being voluntary with the purpose of achieving personal fulfilment. The means to achieve this could result in informal or formal education.

Today's depressed economic environment and challenged work force have dramatically increased the needs and demands of learners to retool their capabilities, acquire new competences and align their knowledge to the emerging new economy to avoid being laid off. At the same time, leaders within traditional education institutions, colleges and universities, are aggressively seeking new sources of revenue to count exact current budgeting short falls [1 p.1].

Universities and other higher education institutions are fundamental to the human capital development and innovation, and can do much to help the labour force to become more innovative and globally competitive. However, to do this they need to change, and in some cases to change dramatically. According to Conner, universities and other higher educational institutions need to come out

¹ E-mail: valuevamarina10@gmail.com

of their “ivory towers” [2]. They need to become more active in order to play a meaningful role in the local and global setting. They must do more than simply provide education and research; they need to provide opportunities for lifelong learning and contribute to the development of knowledge - intensive jobs which enable graduates to find local employment and attract talent not only from the region but also from elsewhere. Whether pursuing personal interests and passions or being in chase of professional ambitions, lifelong learning can help people achieve personal fulfilment and satisfaction. It recognizes that humans have a natural drive to explore, learn and grow and encourages the improvement of one's own quality of life and sense of self-worth by paying attention to the ideas and goals that inspire.

The Concept of Lifelong Learning

Sometimes lifelong learning is used to describe a type of behaviour that employers are seeking within the organization. Employers are recognizing that formal education credentials are not the only way to recognize and develop talent and that lifelong learning may be the desired trait. Thanks to the fast pace of today's knowledge economy, organizations are seeing lifelong learning as a core component in employee development. The idea is that employees should engage in constant personal learning in order to be adaptable and flexible for the organization to stay competitive and relevant. This type of personal learning is often referred to as continuous learning. Responding to the rapid changes in economy and society, lifelong learning aims to actively deal with the dynamics of changing the environment and take advantage of the new opportunities in the social, cultural and employment contexts. Through increasing differentiation of skills and globalization, it has become necessary to continually update knowledge and competences to ensure an individual's life development and self-fulfilment. To ensure that the Republic of Moldova maintains its high standard of living and social cohesion, it is necessary to further enhance citizens' high level of qualification and to draw less educated people into the modern society. AMTAP's Lifelong Learning Strategy is guided by the next principles: promotion of art education as the only university in the country in this field, Art – Therapy, promotion of the psycho – pedagogical module, life phase orientation (all ages), placing learners at the centre (flexibility of learning), lifelong guidance (facilitating the learning process), competence orientation (recognition of informal learning), and promotion of participation in lifelong learning (enhancing the motivation to learn).

Lifelong Learning means the continuous development and improvement of the knowledge and skills needed for employment and personal fulfilment through formal and informal learning opportunities. Learning is, therefore, part of life which takes place at all times and in all places. It shares mixed connotations with other educational concepts, like adult education, training, continuing education, permanent education and other terms related to learning beyond the formal educational system. In Watson's opinion, lifelong learning is lifelong, voluntary, and self-motivated pursuit of knowledge for either personal or professional reasons. It not only enhances social inclusion, active citizenship and personal development, but also competitiveness and employability [3]. Lifelong Learning may also be defined as learning that is pursued throughout life. This process is based on four pillars of education for the future:

1. **Learning to know:** mastering learning tools rather than acquisition of structured knowledge.
2. **Learning to do:** equipping people for the types of work needed now and in the future, including innovation and adaptation of learning to future work environments.
3. **Learning to live together, and with others:** peacefully resolving conflicts, discovering other people and their cultures, fostering community capability, individual competence and capacity, economic resilience, and social inclusion.
4. **Learning to be:** education contributing to a person's complete development: mind and body, intelligence, sensitivity, aesthetic appreciation and spirituality.

Strategy statement on University Lifelong Learning (ULLL)

LLL strategy should strive to adopt the “want-to-learn” attitude and is based on the competences to be able to learn. It is strengthened through the subsequent provision of learning and development opportunities and services for the personal and professional development. A good connection with all the Academy’s faculties (Music, Theatre and Fine Arts) offers support in relation with our target group, on the way to develop, also admin and support services. It targets diverse groups of individuals and creates opportunities for creating public and personal goods in the arts and cultural domains of the social life. The strategic goal is to transform AMTAP into an open university which serves a wide range of Moldovan and international population of different ages, education, profession etc., using modern and varied educational tools and technologies. So, being a part of an international project, which provides lifelong learning, **COMPASS – „TOWARDS EUROPEAN UNIVERSITY LIFE LONG LEARNING MODEL IN MOLDOVA”**, the ULLL strategy implementation will help the AMTAP to:

- to attract new groups of learners into the university including non-traditional target groups;
- to meet the needs of citizens in the cultural aspects of their life;
- to provide personal development programmers for graduates;
- to increase the AMTAP teachers\institution revenues

The objectives of the Compass project in Moldova are to promote and strengthen the LLL culture in Moldova and to build national consensus of the key-actors on the development issues; to develop and advance a national legislative framework and stimulate regulatory changes in LLL in Moldova; to build up the university’s integrative function in Moldova through developing the integrated university LLL strategies and to enhance the university’s institutional capacities in Moldova for the efficient and effective implementation of the LLL reform.

Implications for Higher Education

The concept of lifelong learning and the related policies have a number of implications for the structure of higher education institutions and the organization of knowledge. Kehm considered that creating more learning opportunities for new and different categories of students means that students will no longer all of them start from a broadly shared knowledge base but will instead have acquired their knowledge from multiple sources and diverse types and fields of knowledge (family, work experience, etc.) [4]. Most major universities accepted the new educational challenges and were expanding their traditional, degree credit offerings with a variety of adult, continuing and executive education experiences, some for credit and some for non-credit. New education programs were offered through a combination of organizational mechanisms: extension divisions, adult and continuing education units, schools of professional study, executive education programs and distance learning units. The diversity of these programs and their unique operations propagated completely new organizations within the traditional universities. New processes for education delivery and learner support mechanisms advanced to meet the dynamic needs of the adult learner market place. Lifelong learning offers a systemic view of learning, since it examines the demand for, and the supply of learning opportunities, as part of a connected system covering the whole life cycle and comprising all forms of formal, non-formal and informal learning. It, also, emphasizes the centrality of the learner and the need for initiatives that cater for the diversity of the learner’s needs. This represents a shift of attention from the supply of learning to the demand side. Lifelong learning is focused on the motivation to learn, and draws attention to self-paced and self-directed learning and it stresses the multiple objectives of the education policy, which include economic, social or cultural outcomes; personal development and citizenship. According to Smith & co the lifelong learning process also recognizes that, for the individual, the priorities among these objectives can change over the life cycle; and that each objective has to be taken into consideration in policy development [5].

Conclusions

In conclusion, Lifelong learning can enhance our understanding of the world around us, provides us with more and better opportunities and improve our quality of life. It should be appreciated that the lifelong learning's core values of learning, exploring, and serving, coupled with benefits for the mind - body and spirit make it an incredibly powerful tool for personal transformation and enhancement. The demand to implement the new concepts linked to the idea of lifelong learning is often met by rhetoric and a simple replacement of the term "continuing education" by that of "lifelong learning" without any change in practices and provisions. On the other hand, many diverse pilot projects, experiments, and new models are integrating the concept of lifelong learning into university programs and making it part of the structure of tertiary education.

Bibliographical references

1. CHIȚIBA, C.A. Lifelong Learning Challenges and Opportunities for Traditional Universities. In: *Procedia - Social and Behavioral Sciences* [online]. 2012, no 46, pp. 1943–1947 [accesat 23 mar. 2022]. Disponibil: https://www.researchgate.net/publication/271609826_Lifelong_Learning_Challenges_and_Opportunities_for_Traditional_Universities
2. CONNER, M. Introducing Informal Learning [online]. In: *Marcia Conner: site* [accesat 30 mar. 2022]. Disponibil: <http://marciaconner.com/resources/informal-learning/>
3. WATSON, L. *Lifelong Learning in Australia* [online]. Canberra: Department of Education, Science and Training, 2003 [accesat 23 martie 2022]. ISBN 064277389. Disponibil: https://ams-forschungsnetzwerk.at/downloadpub/australia_III_03_13.pdf
4. KEHM, B.M. The Challenge of Lifelong Learning for Higher Education. In: *International Higher Education* [online]. 2001, no 22, pp. 5–7 [accesat 23 mar. 2022]. Disponibil: DOI: <https://doi.org/10.6017/ihe.2001.22.6906>.
5. SMITH, C.S., HOPKINS, S. *Learning Through TAFE for Voluntary and Paid Work: A Survey of TAFE Students* [online]. 2001 [accesat 23 mar. 2022]. Disponibil: <file:///C:/Users/Admin/Downloads/monash130980LearningthroughTAFEfor-voluntaryandpaidwork.pdf>

NICOLAE IORGA ȘI EDUCAȚIA PENTRU PATRIMONIUL

NICOLAE IORGA AND HERITAGE EDUCATION

ANDREI PROHIN¹,

doctor în istorie, lector universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice
<https://orcid.org/0000-0002-9775-046X>

CZU 9-05(498)

904(498):37

DOI: <https://doi.org/10.55383/amtap.2022.1.27>

Viața și opera lui Nicolae Iorga cuprinde mai multe exemple de cultivare a responsabilității față de patrimoniul cultural național. Marele istoric a publicat articole în presa scrisă, a susținut conferințe radiofonice dedicate diferitor obiecte cu valoare istorică și artistică. Păstrarea lor, considera autorul, ar contribui la menținerea legăturii spirituale dintre generații și la cultivarea conștiinței de neam. La Vălenii de Munte, unde locuia, Nicolae Iorga a înființat Școala de Misionare Morale și Naționale „Regina Maria” și Școala Artelor Uitate. Programele școlilor prevedeau excursii la obiective istorice, cursuri de ceramică, de restaurare a icoanelor, țesutul covoarelor și legătură artistică. Multe din ideile lui Nicolae Iorga în domeniul educației pentru patrimoniu cultural rămân modele actuale care merită a fi urmate.

Cuvinte-cheie: Nicolae Iorga, patrimoniu cultural, educație, presă, școli

¹ E-mail: andrei.prohin@gmail.com

Nicolae Iorga's life and works contain several examples of cultivating responsibility towards the national cultural heritage. The great historian published articles in the written press and held radio conferences about different sites bearing historic and artistic value. Their preservation, considered the author, could contribute to maintaining the spiritual link between generations and the formation of national consciousness. In Valenii de Munte, where he lived, Iorga founded the School of Moral and National Missionaries "Queen Mary" and the School of Forgotten Arts. The school programmes included excursions to historical sites, courses in pottery, icons restoration, carpet weaving and artistic binding. Many of Nicolae Iorga's ideas in the field of artistic education, continue to be up-to-date models that deserve to be followed.

Keywords: Nicolae Iorga, cultural heritage, education, press, schools

Introducere

Patrimoniul cultural este o disciplină tot mai populară în universitățile de la noi și de peste hotare. Este predată la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Universitatea de Stat din Moldova, Universitatea Pedagogică de Stat Ion Creangă ș.a. În mai multe țări ale lumii există catedre afiliate UNESCO, specializate în acest domeniu: Catedra de Patrimoniu și Studii Urbane din cadrul Universității de Studii Economice din Cracovia (Polonia), Catedra de Patrimoniu Cultural și Turism de la Universitatea din Salzburg (Austria), Catedra de Patrimoniu Cultural, Universitatea din Brandenburg (Germania) etc.¹. Inclusiv, în învățământul preuniversitar se propun discipline opționale care au tangență cu patrimoniul cultural. La noi, menționăm cursul *Descoperă Moldova*, adresat elevilor din clasele 10-12. Acesta include teme consacrate vechilor biserici și mănăstiri, cetăților de pe Nistru, unor conace boierești, muzeelor naționale, obiceiurilor populare, meșteșugurilor, gastronomiei etc. [1 pp. 13-14, 16-19, 22-24]. Un alt exemplu îl constituie proiectul *Crearea parteneriatelor educaționale în promovarea patrimoniului național și universal din perspectiva educației muzeale a elevilor și studenților*, implementat de Liceul Teoretic I.L. Caragiale (Orhei) și Muzeul Național de Etnografie și Istorie Naturală.

În prezent patrimoniul cultural este apreciat drept una din principalele bogății ale unei țări. Ramura turistică, strâns legată de obiectivele culturale, a devenit una din cele mai importante surse de venit în Grecia, Bulgaria, Italia, Spania, Egipt etc. Aceasta se datorează investițiilor în restaurarea monumentelor istorice, conservarea siturilor arheologice, dezvoltarea muzeelor și rezervațiilor naturale. Protejarea și valorificarea obiectelor de patrimoniu este de neimaginat fără a asigura pregătirea specialiștilor în domeniu. Statele care au ratificat *Convenția UNESCO privind protecția patrimoniului mondial, cultural și natural*, *Convenția UNESCO privind salvagardarea patrimoniului cultural imaterial* și-au asumat angajamentul de a susține educația pentru patrimoniu cultural [2 pp. 250, 306-307]. Experiența țărilor dezvoltate oferă multe exemple de programe educaționale, dedicate valorilor de patrimoniu, care merită a fi implementate și în Republica Moldova. Cercetând trecutul nostru, vom identifica, de asemenea, personalități, idei și experiențe pedagogice care ne-ar putea inspira. Un strălucit model de devotament pentru cauza patrimoniului ne oferă activitatea lui Nicolae Iorga. Ne propunem, în continuare, să relevăm câteva modalități de educație pentru patrimoniu, implementate de marele savant. Suntem motivați să revenim la personalitatea lui Nicolae Iorga cu prilejul împlinirii a 150 de ani de la nașterea cărturarului.

Menirea educativă a monumentelor și muzeelor

Mai bine de un sfert de veac Nicolae Iorga a fost membru al Comisiei Monumentelor Istorice. Din 1923 până la sfârșitul vieții a prezidat lucrările acestei comisii. A contribuit la salvarea multor biserici, case particulare și cetăți din România [3 pp. 27-28]. Inclusiv, s-a preocupat de soarta monumentelor istorice din Basarabia. Starea de conservare a multor monumente savantul o cunoștea din propriile călătorii, dar și din scrisorile primite de la Paul Gore, Ștefan Ciobanu (au condus, succesiv, filiala basarabeană a Comisiei Monumentelor Istorice), episcopul-cărturar Visarion Puiu ș.a. Comisia din București, cu implicarea directă a lui N. Iorga, a susținut restaurarea bisericii *Adormirea Maicii Domnului* din Căușeni, lucrările de reparație la biserica *Măzărache* din Chișinău, la cea din Drepcăuți ș.a. [4 pp. 92-101]. În cazul cetăților

1 Lista completă a catedrelor UNESCO de patrimoniu cultural poate fi consultată la următoarea adresă: <https://whc.unesco.org/en/activities/121/>.

Hotin și Soroca a fost asigurată paza obiectivelor, s-au întreprins cercetări științifice și pregătiri pentru restaurare [4 pp. 119-126]. Investigații preliminare necesare acțiunilor de conservare au mai avut loc la Tighina și Varnița [5 p. 46]. Apreciind importanța documentării științifice a bunurilor culturale, N. Iorga a publicat, în *Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice*, răspunsurile la chestionarul lui Gheorghe Bezviconi, oferite de prefecturile județene din Basarabia, referitoare la „ctitoriile bisericilor și inscripțiile de pe morminte” [6 p. 43]. Într-o conferință din 1915, Iorga sugera că monumentele istorice ne ajută să reținem trecutul, să ne pătrundem de solemnitatea sau tragicul diferitor episoade ale istoriei noastre. Monumentele pot avea o veritabilă influență morală asupra oamenilor: „întrăurirea istorică ce străbate piatra, o transformă, o spiritualizează, o sfințește, îi dă o valoare însutită, înmiită în ochii noștri” [7 p. 20].

În afară de patrimoniul construit, Nicolae Iorga a acordat atenție patrimoniului imobil, de regulă, păstrat în muzee, arhive, biblioteci. Referindu-se doar la spațiul basarabean, vom menționa că marele istoric a susținut inaugurarea Muzeului de Antichități de la Cetatea Albă (1928) și a Muzeului Eparhial N. Iorga din Ismail (1936) [4 p. 133]. Inspirat de activitatea unor muzee din SUA pe care le-a vizitat, Nicolae Iorga s-a pronunțat ca muzeele românești să devină adevărate centre de studiu, unde publicul ar reveni periodic. Pentru a le spori atractivitatea, Iorga propunea revizuirea periodică a expoziției permanente și organizarea celor temporare. Vizitarea regulată a muzeelor ar trebui cultivată de la o vârstă fragedă: „Încă din clasele primare să intre acolo și neconținut să cerceteze. Dar nu ca să spuie că a văzut muzeul odată, ci în fiecare lună să vie acolo” [8 p. 232]. Dacă recomandările privind expozițiile au devenit astăzi o practică uzuală, atunci ideea ca publicul să vină la muzeu pentru studiu sistematic, începând din anii de școală, rămâne îndeplinită doar în mică măsură. În aceeași ordine de idei, Iorga s-a referit la menirea educativă a caselor memoriale. Fondarea lor, considera autorul, reprezintă „o datorie morală și un excelent mijloc de învățătură istorică pentru tineret” [7 p. 9].

Pledoarii pentru ocrotirea patrimoniului în presă

Nicolae Iorga avea convingerea că menirea vieții sale e cea de educator. Considera că un om învățat are datoria să împărtășească altora din propriile cunoștințe. Și-a înțeles misiunea într-un sens foarte larg. Nu s-a mărginit la aulele universitare, dar a recurs la toate mijloacele posibile pentru a se adresa contemporanilor săi: presă, literatură, teatru, biblioteci, conferințe, muzee, expoziții, cursurile de vară ale Universității Populare de la Vălenii de Munte, pe care a înființat-o [9 p. 19]. Între subiectele care au intrat în atenția istoricului s-a numărat și patrimoniul cultural. Prin intermediul articolelor de presă, Nicolae Iorga a năzuit să cultive responsabilitatea pentru păstrarea mărturiilor trecutului. În revistele *Sămănătorul*, *Neamul românesc*, *Neamul românesc literar*, *Drum Drept*, *Buletinul Comisiei Monumentelor Istorice*, din primele decenii ale secolului XX, aflăm multe din articolele sale, dedicate conservării și restaurării monumentelor istorice. Cităm câteva titluri reprezentative: *Cum s-au restaurat vechile monumente?*, *Cum s-ar cuveni să se îngrijească monumentele* [10 p. 318], *D. Leconte de Noüy și „restaurarea” monumentelor istorice* [10 p. 319], *Apărarea monumentelor istorice* [10 p. 320], *Datoria cetățenească față de monumentele istorice* [10 p. 323] etc.

Pe parcursul anilor '30 ai secolului trecut Nicolae Iorga susține o serie de conferințe radiofonice, pe marginea diferitor subiecte de actualitate. De regulă, textul fiecărei conferințe era publicat, la scurt timp, în revista *Neamul românesc*. Pentru o mai largă difuzare în societate, o bună parte din aceste conferințe au fost reunite, în timpul vieții autorului, în două volume intitulate *Sfaturi pe întunerec. Conferințe la radio* (1936, 1940). Printre problemele abordate de vorbitor s-a numărat protejarea patrimoniului mobil și imobil: *Ce e o hârtie veche*, *Ce s-a făcut pentru arhivele noastre*, *Încă o ruină de istorie și artă sub ochii noștri nesimțitori* [11 pp. 103-110, 567-570] ș.a. În cadrul conferinței *Valoarea de artă a bisericilor noastre*, Iorga explica radioascultătorilor valorile de patrimoniu care se regăsesc într-o biserică veche: clădirea sa, construită în armonie cu alte clădiri din localitate și cu peisajul natural; portretele murale ale ctitorilor; sculptura în piatră și lemn, argintăria [11 p. 88]. Autorul încheia cu îndemnul: „Biserica trebuie păstrată cum e, fiind o icoană a vremii din care vine și pe care noi nu

trebuie să cutezăm a o schimba după gustul sau lipsa de gust din zilele noastre” [11 p. 89]. Cu prilejul unei alte conferințe, *Noi, risipitorii de cele sfinte*, Iorga îndemna ascultătorii să păstreze în familie documentele vechi. Ele sunt valoroase ca izvoare istorice, dar și ca mijloace de cultivare a conștiinței de neam. O dovedește experiența ungarilor și polonezilor care „conservă în familiile lor nobile nesfârșite acte privitoare la trecut”. Această tradiție, sugerează Iorga, merită a fi urmată de către „familiile cu trecut istoric” din România. Descendenții unor atare familii nu ar fi tentați să se înstrăineze, stabilindu-se peste hotare, „dacă ei s-ar fi trezit văzând în camera amintirilor urmele vieții seculare, cu bucurii, cu năcazuri, cu lupte și îndurări a neamului lor” [11 p. 131].

Patrimoniul cultural în cadrul școlilor de la Vălenii de Munte

Supranumit „Dascălul neamului”, Nicolae Iorga a pledat pentru cunoașterea și ocrotirea patrimoniului în activitatea pedagogică propriu-zisă. În 1923 inaugura Școala de Misionare Morale și Naționale *Regina Maria*, la Vălenii de Munte. Timp de un an, aici se țineau cursuri pentru fetele care au absolvit liceul, dar nu s-au înscris la universitate (erau admise și fete de vârstă mai mare). Profesorii Școlii de Misionare predau lecții de istorie, literatură, artă etc., sub formă de sinteze, altfel decât în școlile obișnuite. Una dintre absolvente, Sofia Ungureanu, își amintea ulterior că „era școală fără note, fără cataloage, la care se studia din plăcere” [12 p. 115]. Misionarele erau pregătite pentru a deveni învățătoare satești și a contribui la răspândirea valorilor culturale în mediul rural. În statutul școlii de misionare, N. Iorga preconiza familiarizarea elevelor cu obiectivele de patrimoniu. Erau prevăzute excursii la monumentele istorice, dezvoltarea abilităților de a desena peisaje și monumente [13 p. 241]. Isabela Sadoveanu, profesoară și membră a administrației Școlii de Misionare, scria că Nicolae Iorga „le conducea în persoană prin biserici și ruine, învățându-le să citească Istoria din aceste urme reale, să-i simtă frumusețea, să le bată inima în contact cu viața trecutului și să știe să o retrăiască oriunde și-ar îndrepta pașii în această țară” [13 p. 255]. Drept uniformă școlară servea costumul popular, pe care fiecare elevă trebuia să-l aducă de la baștină. Făcând o retrospectivă a activității Școlii de Misionare, după șapte ani de la înființare, aceeași autoare nota că absolventele „învață în școala de misionar din orice pas al vieții lor să descopere urmele culturii strămoșești [...]. Știu descoperi urmele în clădiri, în aspecte, în biserici, în unelte de gospodărie, știu prețui datinile și strânge folklorul, știu să cunoască portul național autentic de cel falsificat și stricat” [14 pp. 280-281]. Putem afirma, utilizând vocabularul de astăzi, că învățământul promovat de Iorga a avut în atenție toate categoriile de patrimoniu cultural: imobil („clădiri”, „biserici”), mobil („unelte de gospodărie”, „portul național”) și imaterial („datinile”, „folklorul”). Mai merită remarcat un fapt pe care îl resimțim cu acuitate în prezent: Nicolae Iorga a sesizat problema răspândirii costumelor pseudo-populare și a militat, în schimb, pentru cunoașterea celor autentice.

Cărturarul a mai înființat la Vălenii de Munte un Muzeu de Artă Religioasă. Pe lângă muzeu funcționa Școala Artelor Uitate, unde se învățau meșteșuguri vechi aflate pe cale de dispariție: ceramica, pictura și restaurarea icoanelor, țesutul covoarelor, legătoria artistică. Drept surse de inspirație se foloseau, de multe ori, exponatele Muzeului de Artă Religioasă. La atelierul de iconografie au fost realizate copii ale frescelor unor biserici de lemn, precum și s-au restaurat icoane de la Mănăstirea Starchiojd (în apropiere de Vălenii de Munte). Nicolae Iorga a susținut absolventele Școlii Artelor Uitate pentru a organiza expoziții cu propriile lucrări [13 pp. 274-277]. Preocupat de popularizarea meșteșugurilor artistice, Iorga publica, în aceeași perioadă, cartea *Vechea artă religioasă la români* (1934). Volumul reunea conferințele sale dedicate istoriei icoanei românești, argintăriei, miniaturilor, sculpturii în lemn și țesăturilor bisericești.

Concluzii

Pe tot parcursul vieții Nicolae Iorga a pledat consecvent pentru protejarea monumentelor, documentelor istorice, obiectelor de artă, ca mărturii prețioase ale trecutului românesc. În viziunea sa, mărturiile respective pot contribui la cultivarea conștiinței de neam și la stimularea puterii de creație a națiunii. Cultura modernă, considera savantul, trebuie să-și ia rădăcinile din tradițiile naționale. Acestea din urmă pot fi cunoscute prin intermediul obiectelor de patrimoniu.

În scrierile lui Nicolae Iorga, pe care le-am consultat pentru prezentul articol, nu am întâlnit sintagma *patrimoniu cultural*. Autorul a pus în valoare diferite tipuri de bunuri culturale, dar a utilizat pentru fiecare denumiri individuale. Din perspectiva terminologiei contemporane, conchidem că Nicolae Iorga a fost preocupat de patrimoniul cultural construit/imobil (biserici, cetăți, case memoriale), de cel mobil (acte, manuscrise, tipărituri, icoane, argintărie) și imaterial (meșteșuguri populare artistice). Cu mult înainte de adoptarea convențiilor și recomandărilor UNESCO pentru fiecare categorie de obiecte de patrimoniu, savantul a conștientizat valoarea culturală și importanța păstrării lor pentru coeziunea socială. A acordat o atenție deosebită artei bisericești datorită rafinamentului ei. Totodată, sesizăm convingerea lui Iorga că arta înnobilează spiritul uman, motiv pentru care savantul a promovat educația prin artă. A manifestat, de asemenea, o preocupare aparte pentru instruirea fetelor. Se pot invoca mai multe explicații ale acestei preferințe: colaborarea îndelungată cu Societatea Ortodoxă Națională a Femeilor Române; influența soției sale, Ecaterina Iorga; creșterea ponderii femeilor în viața socială, pe plan european, după Primul Război Mondial etc. Istoricul considera că anume femeilor le datorăm multe dintre cele mai fine obiecte de artă populară și religioasă. A crezut în capacitatea doamnelor de a perpetua tradițiile neamului, morale și artistice, în societatea contemporană.

Comparând activitatea lui Nicolae Iorga cu educația pentru patrimoniu din zilele noastre, vom afla unele tangențe. Necesitatea ocrotirii monumentelor continuă a fi abordată în presa scrisă, la radio și televiziune. Se editează monografii, albume, ghiduri turistice dedicate valorilor patrimoniale. Față de perioada când a trăit N. Iorga, avem un sistem legislativ mai evoluat pentru a proteja diferite tipuri de bunuri culturale. Împărtășim astăzi o concepție mai complexă despre patrimoniu, în care includem valori la care Iorga nu s-a referit (patrimoniul industrial, peisajele culturale, medicina populară, jocurile de copii etc.). În alte privințe, realizările lui Nicolae Iorga rămân deocamdată nedepășite. Ne referim la conferințele radiofonice, Școala de Misionare, Școala Artelor Uitate, la pregătirea arhitecților și restauratorilor peste hotare. Viața și opera lui Nicolae Iorga continuă a fi un model de militantism neobosit pentru salvarea patrimoniului național și, în particular, de cultivare a responsabilității față de moștenirea culturală. În prezentul articol am evocat doar câteva repere semnificative. Ele merită a fi aprofundate în cercetări viitoare și valorificate în procesul didactic.

Referințe bibliografice

1. *Curriculum la disciplina opțională „Descoperă Moldova”* [online]: cl. X–XII. Chișinău, 2020 [accesat 02 oct. 2021]. Disponibil: https://mecc.gov.md/sites/default/files/cnc25_sitedescopera_moldova_clasele_x-xii.pdf?fbclid=IwAR3KHBL-noubih5pR4p3qoHsOkyKgeF5z17qh46yBQpiM06cdqq4Xtnu3Os.
2. MUSTEAȚĂ, S. (coord.). *Protecția juridică a patrimoniului arheologic: culegere de acte normative și convenții internaționale*. Chișinău: Editura Ruxanda, 2010. ISBN 978-9975-51-133-9.
3. PIPPIDI, A.N. Iorga și Comisia Monumentelor Istorice. In: *Revista Monumentelor Istorice*. 1990, nr. 2, pp. 27–31. ISSN 1842-5720.
4. PLOȘNIȚĂ, E. *Protejarea patrimoniului cultural în Basarabia*. Chișinău: Cartier, 2003. ISBN 9975-79-224-3.
5. OPRIȘ, I. Nicolae Iorga despre izvoarele istoriei. In: *Limba română*. 2021, nr. 3 (263), pp. 37-51. ISSN 0235-9111.
6. BEZVICONI, Gh. Material istoric din Basarabia. In: *Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice*. 1940, an. XXXIII, fasc. 103, pp. 43–47.
7. IORGA, N. *Ce este un monument istoric: conf. ținută din însărcinarea Comisiunii Monumentelor Istorice*. Vălenii de Munte: Tip. „Neamul Românesc”, 1915.
8. DRĂGHIȚĂ, Z.-I. Despre conceptul de muzeu la Nicolae Iorga. In: *Annales Universitatis Apulensis. Ser. Historica*. 2000–2001, vol. 4/5, pp. 231–238. ISSN 1453-9306.
9. THEODORESCU, B. *Nicolae Iorga și educația maselor*. București: s. n., 1967.
10. THEODORESCU, B. *Bibliografia istorică și literară a lui N. Iorga (1890–1934)*. București: Cartea Românească, 1935.
11. IORGA, N. *Sfaturi pe întunec: conferințe la Radio (1931–1940)*. Ed. critică, note, comentarii, bibliografie de V. Râpeanu și S. Râpeanu ; st. introd. de V. Râpeanu. București: Casa Radio, 2001. ISBN 973-99190-1-4.
12. ȚURLEA, P. *Nicolae Iorga. O viață pentru neamul românesc*. București: Pro Historia, 2001. ISBN 973-85206-1-4.
13. ȚURLEA, P. *Nicolae Iorga la Vălenii de Munte*. Ploiești: Karta-Graphic, 2016. ISBN 978-606-693-069-7.
14. SADOVEANU, I. Vălenii de Munte – centru de cultură națională. In: *Boabe de grâu*. 1930, nr. 5, pp. 272–281.

IMAGINEA LUI PYGMALION ÎN CREAȚIA LUI ARCADIE SUCEVEANU

THE IMAGE OF PYGMALION IN THE CREATION OF ARCADIE SUCEVEANU

VICTORIA FONARI¹,

conferențiar universitar, doctor,

Universitatea de Stat din Moldova

<https://orcid.org/0000-0003-0058-167X>

CZU 821.135.1-1.09

DOI: <https://doi.org/10.55383/amtap.2022.1.28>

Admirator al poeziei trubadurilor, Arcadie Suceveanu (n. 16 noiembrie 1952, Suceveni, reg. Cernăuți, Ucraina) acordă o atenție sporită imaginii femeii. Femininul include admirație și frică, dorință și sens. Femeia este diafană în creația sa, o frumoasă fără corp în care transpar realitățile imaginației și ale cotidianului. Eul liric preia ipostaza lui Pygmalion cu câteva deosebiri: nu transformă statuia în femeie, dar o transformă pe Galatea în poezie; iubirea nu perfecționează, dar constituie jocul acceptării fără transformările din exterior, aceasta are forță de a oferi esență creației în sine. Respectiv, transformările le suportă artistul. În acest articol am valorificat conceptele estetice care, la fel, au tangențe cu miturile antice.

Cuvinte-cheie: mit, metamorfoză, poezie, imaginație, transformare, sanctuar poetic, Pygmalion, Galatea

Admirer of troubadour poetry, Arcadie Suceveanu (b. November 16, 1952, Suceveni, Chernivtsi region, Ukraine) pays close attention to the image of the woman. The feminine includes admiration and fear, desire and meaning. The woman is delicate in his creation, a beauty without body in which the realities of imagination and the everyday are transparent. The lyrical self takes on the role of Pygmalion with a few differences: it does not turn the statue into a woman, but turns Galatea into poetry; love does not perfect, but constitutes the game of acceptance without external transformations, it has the power to give essence to creation itself. Respectively, the transformations are supported by the artist. In this article we have analyzed the aesthetic concepts that also have tangents with ancient myths.

Keywords: myth, metamorphosis, poetry, imagination, transformation, poetic sanctuary, Pygmalion, Galatea

Introducere

Poezia lui Arcadie Suceveanu arde în intensitate noroiul social, topește haina convalescentă a lui Nessos – care este nucleară în secolul al XXI-lea. Conform mitului, sângele scorpiei are proprietatea de a învia și de a restitui corpul unui muribund. În acest sens, poezia editată este un text mort care nu poate fi modificat, care nu are putere de a schimba literele, nu include însușirea de a-și schimba configurațiile țesutului poetic, dar emană forța de a vitaliza cititorul, de a distribui parfum de crini în „sentimente galvanizate” (*Jurnal de bord*) cu „constelații de petrol” (*Contemporani cu Hamlet*). În timpul lecturii se stoarce sângele scorpiei poetice pentru revitalizarea cicatricelor dintre secole, dintre milenii.

Dacă focalizăm cercetarea noastră pe interconexiunea dintre mitul lui Pygmalion și versiunea îmblânzirii scorpiei, sesizăm că personajul din *Metamorfozele* lui Ovidiu se refugiază de la realitatea caracterelor feminine în artă. Scorpia lui Shakespeare este simbolul femeii emancipate, liberă de oricare prejudecăți, dominată numai de propriile concepte. Scorpia din ea se manifestă în sensul că nu corespunde rigorilor standardizate de societatea patriarhală. În acest sens, și Julieta poate fi considerată o rebelă scorpie, care nu acceptă dragostea lui Paris, luptând pentru dragostea lui Romeo. În stihia feminină din opera lui Shakespeare libertatea Julietei nu este profanată. Ea rămâne fidelă spiritului său.

În comedie femeia este mutilată prin fenomenul îmblânzirii. Deși mitul lui Pygmalion face parte din frumusețile nesimulacre (după Platon), Scorpia este *sculptată* după stereotipul cerințelor bărbatului. Finalul nu este îngăduitor, anunță această metamorfoză unde libertatea moare, raționamentul este înăbușit și instinctele controlate – o automatizare care afectează stereotipul feminin.

¹ E-mail: victoria_fonari@yahoo.com

Eul Pygmalion – un exegete al frumosului

Galateea este un produs al imaginației unui sculptor, care nu se știe ce opere a mai realizat sau poate a fost unica. Refugiul îl face să se dezică de realitate și să dea viață pietrei. Este imaginația care domină realitatea, care gestionează artisticul în propriile idealuri. Poezia lui Arcadie Suceveanu monumentalizează forța feminină distructivă, dar autorul nu își dorește să o transforme. Reușește să-i ia *măsurile* pentru frontispiciul templului său poetic și să-i plieze conotațiile într-un mod admirativ. Poetul compromite emblema frumosului uzual. Frumusețea imprimă detaliat stihia, dinamicitatea care nu acceptă modificări externe, este zborul walpurgic. În această vizualizare poezia preia cadrul naturii îmbinat cu cel al fobiei secolului nostru.

Descinde din spiritele ielelor care glisează pe parbrizul mașinii poetice. Autorul preia seva renescentistă în lumea sa imaginativă. În acest context, lumea, cu adjectivul de sinistru declarat pentru Evul Mediu, devine una insuportabilă, or, misterul, spiritul liber și puritatea se întrevăd în acel *Barul Evului Mediu*, unde, sub semnul inchiiziției, străpung un timp al anti-declarațiilor, adevărul devenind unul iscălit cu sângele credinței care nu acceptă contaminarea falsității evocate de majoritatea oamenilor.

Sanctuarul apare des în poezia lui Suceveanu. Poetul divinizează poezia, îi creează un corp asemenea lui Pygmalion. Aceste corpuri sunt oferite tuturor fenomenelor de care se atinge: timp, moarte, istorie, muzică, vis etc. Personificarea avantajează printr-un subiect impropriu genului liric. Astfel, poezia devine o baladă, proprie trubadurilor: „Rămâi heraldul neatins de fard / Sau Iov transfigurat (aceasta caut!) / În trunchiul spart de răni – al unui brad / Pe care vântul îl transformă în flaut!”

Exeget al frumosului, Arcadie Suceveanu reușește să coreleze arta cu urgiile melancoliei, eșafodul biciului, viermele suferinței: „Poezia e unica mea crimă!” (*Fila* 33), exclamă poetul care se complăce în suferință: „când iubești și suferi”. Materia primă, pe care o uzitează pentru personificare, este elementul acvatic, sugerat prin râu, lac, mlaștină, unde de apă sunt constrângerea cercului, cu simbolurile de referință – peștele și nufărul. În antiteză apare focul prin „cămașa – flacăra a lui Hercul”, „triumphiul nesupus”, iar „fulgerul” sugerează libertatea, spiritul aerian gata să se înalțe și să ardă în numele artei. Îmbinarea acestor elemente este apogeul artistic („ard cuiele ca niște diamante!”) – libertate și rigiditate, distrugere și creare, instabilitate și statornicie.

În această insurecție iubirea este percepută și ca o materie de ornamentare, de oroare, de tragedie, de ignoranță, de înălțare și de exasperare. Randamentul autorului e de a accepta acest nesupus. Femininul este o sthie care are o forță pătimașă de a se îmbrăca în crini, roze, flori de tei, de salcâmi, de nuferi, dar în periplul acestei frumuseți este ascunsă ghilotina timpului (sau a esenței), care ștrângulează eul liric.

Criteriile frumuseții sunt deliberate în două ipostaze:

- **Frumusețea Evului Mediu** unde totul este sub semnul credinței, al onoarei, al restricției, al interdicției care trebuie răvășită și depășită.
- **Frumusețea artificială** care își are reperele într-o axă de „iarnă cu carton și mucava” (*De dragul tău*).

În această concordanță conceptele se și opun, se și completează. Ambele determină rebeliunea, spiritul dinamic. Diferența vine din aceea că cea a Evului Mediu posedă elementul sublimului, confruntându-se și sincopând o estetică a urâtului. Frumusețea înființează o comunitate ermetică, care, sub tăcerea rozei (*Tăcerea ca dialect al cuvintelor*), ascunde direcția vânturilor raționale, emoția ogindirii tinereții din râu, curajul lăncii sigilat în forma sonetului similar cu echipamentul cavaleresc. Această frumusețe este una a interiorului care se descoperă în propria viziune, își recalifică miturile în mrejele propriilor simboluri, care devin un mesaj codat – un verdict dat la intersecție de secole, care se bifurcă în alterități.

În această clasificare optimizăm conceptul din Evul Mediu. Georges Vigarello a realizat o investigație a corpului din optica artei din Renaștere până în prezent în cartea *O istorie a frumuseții*, unde consemnează „ordinea estetică orientată în funcție de ordine cosmică – frumusețea lumii, ale cărei regiuni eterice reprezintă perfecțiunea, servește aici drept model al frumuseții corpului: cerul cosmic

și cerul corporal își corespund în secolul al XVI-lea. Bustul, chipul, mâinile sunt singurele locuri de interes pentru estetica fizică”, descoperindu-se „mai ales parțial, mai exact în partea superioară care privește spre lumina soarelui”; ele au o „proximitate cu natura îngerilor” [4 p. 21-22].

Cosmicizarea în planul imaginației artistice oferă o individualizare. Modelarea carnației în fluctuația spiritului divin constituie optica de sugestie a magiei corpului. Dacă ar fi să proiectăm conceptul renascentist, sesizăm că ierarhia vizibilului nu acceptă constrângeri. Angelicul feminin sau alura Euridicai este acceptată într-un dinamism. Femeia din Evul Mediu este una statică, ea emană o stare, dar nu o acțiune. La Suceveanu, starea, voalul descoperirii este simulacru prins în construcția versurilor. Eul liric încearcă să urmărească dinamismul corporal, care focalizează cosmicul, socialul, tenebrul și lumina.

Sintagmele „molie oarbă”, „foarfeci angelici” (*Zaruri pictate*), „eșafod de tinere vocale” (*Fila 33*), „Regina fulgilor de nea poartă blugi / și frecventează săptămânal discoteca” (*Povești nerentabile*) difuzează deja conceptul de frumos al timpului nostru. În metaforă candoarea surprinde managementul unei frumuseți totalitare. Frumusețea de la concept estetic devine un bun comercial cu apartenențe la chimie și chirurgie. Imprimanta socială construiește „sculptura de sine”, ocupând domeniul posibilului” [4 p. 241]. În consecință, această *operare* a imaginarului pronostichează o frumusețe-șablon: „Normele rămân colective, „coerente”, în ciuda abundenței subiectivităților, confirmând, astfel, o convergență a imaginarelor în privința eficacității sociale, a eleganței, a dorinței. Normele se declină doar în jurul unei dualități noi, exclusive: bunăstare sau angoasă” [4 p. 271].

Frumusețea artificială este cea care condiționează schimbări din partea eului liric, care forțează modulații, dar care nu apreciază aceste sacrificii. Existând paralel, fără tangențe cu sentimentele eului liric, frumusețea artificială promovează o indiferență, o supraalimentare cu ponderea propriei valori, care nu acceptă decât ceea ce cunoaște, ceea ce îi este înțeles, nu își dorește implicarea proprie în alte scenarii. Frumusețea artificială insistă pe confecții, nu și pe suflet. Poezia accentuează elementul rudimentar al capacităților individuale de a accepta sau nu o altă individualitate. Poziționarea indiferenței agreează un concept comun al unui mediu consumist.

Dacă vrem să stipulăm în acel Don Quijote al lui Suceveanu spiritul orfic, am specifică aceste două frumuseți:

- una – instituind **cultul Euridicai**, al unui sublim care nu poate fi schimbat, dar care înfruptă sublimul din amintiri. Acest tip de frumusețe valorifică unicitatea;
- alta – fabricată, care își grandifică estimarea din atitudinea eului liric, dar care devorează pe cel ce are capacitatea de admirație, alcătuiește o **frumusețe a bacantelor**, care reprezintă comunul, vulgularul.

Cu toate acestea, nu putem afirma că frumusețea la Arcadie Suceveanu este una solară. Aspectul tenebros este inclus și în prima opțiune. Frumusețea Euridicai este ascunsă de voalul memoriei care păstrează senzațiile călătoriei din Infern. De aici, probabil, și atitudinea autorului față de templul poeziei în care viețuiesc cariatidele, Moartea, Apocalipsa, Ghilotina, oglinda, hipnoza, perfecțiunea, tăcerea, credința.

Frumusețea Euridicai, proiectată în amintire, valorifică conexiunea autorului cu lumea umbrelor; în acest plan frumusețea se intersectează direct cu lumea ideilor platoniene. În versurile lui Arcadie Suceveanu ea nu valorifică utilul, paradoxul care este precipitat în această frumusețe constituie toată esența existențială cu randamentele nocive. Nimic nu este clasat în urât, chiar și ceea ce provoacă repulsie.

Dacă e să analizăm atitudinea lui Suceveanu față de toate mașinile Evului Mediu, care au drept scop mutilarea – „apa de petrol”, „ghilotina”, „gândul subaltern”, „un cap de monstru mort” (*Imperiului nisipului, Sahara*), care, în esența lor, au scopul de a trezi frica, autorul nu conjugă frica cu repulsia, în acest caz, tot acest *arsenal* atrage eul liric, el nu numai că acceptă jocul secolului XXI, dar îl și creează după regulile Evului Mediu.

Este o voluptate a trăirii de a fi pe muchia de cuțit sau de a percepe extrema, firul între viață și moarte, între cuvântul scris și cel tăcut, între voluptate și presimțirea morții.

Dar sentimentul care plonjează aceste două tipuri de frumuseți este cel de respingere. Respingerea prin a nu accepta oricare tip de realitate și respingerea prin a nu fi acceptat. Regretul este o spontaneitate, esența, de fapt, este alta, totul trebuie să fie conectat la codul său personal, nu contează atitudinea altora, senzațiile – iată ce colectează poetul! Iată, deci, contextul urâtului – „corali comuni”, „mediocra apă din baltă”, „călău moral” (*Jurnal de bord*), „confundă mlaștina cu oceanul” (*Balada unei scoici vișătoare*) – nu este unul anexat, ci unul ce se dorește ritualic, purificator.

Arcadie Suceveanu și transformările în Poezia-Galatee

Crearea frumosului și imaginea feminină din lirica lui Arcadie Suceveanu distinge o Galatee cu un mit răsturnat. Nu am implica termenul de demitizare pentru că acesta include o dezaureolarizare a mitului, care se caracterizează prin fracționare, scepticism, sarcasm. În lirică persistă elemente de ironie și causticitate, acestea totuși nu sunt direcționate spre noțiunea de frumos. Înțepăturile ținesc aspectele sociale, economice.

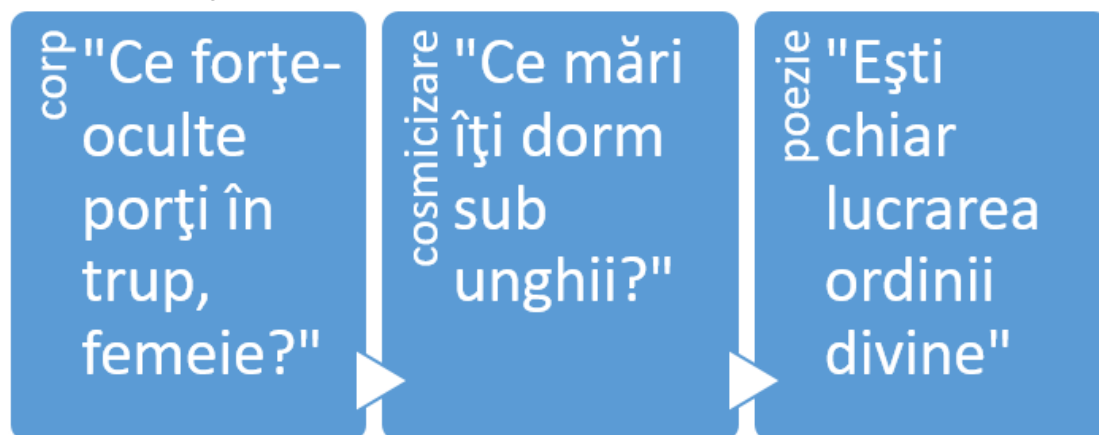
Parabola frumosului trasează alte distincții – tandrețe, gingășie, admirație. Galatea din *Metamorfозele* lui Ovidiu cunoaște următoarele ipostaze: **fildeș – ceară – carne**.

În schimb, A. Suceveanu stabilește o escaladare nu de la materie moartă spre viu, viul care este identic cu dorința, cu iubirea. Poetul procedează ca un inițiat care perimează fizicul în următoarele etape: **trup – stihie – poezie**.

Această disoluție a corpului este sesizată în mai multe poezii: *Cafeneaua Nevermore*, *Bolnav de boala dragostei*, *Și totuși*. Uneori trecerea de la fizic spre poezie se realizează prin alte elemente, cum ar fi umbra, visul. Este mai degrabă o mijlocire a unei stări de a putea percepe dincolo de ființă. Textul valorifică nu atât externalul cât conținutul. Se creează impresia că, pentru a percepe launtricul, e necesar de a găsi fisuri abordate de conștient dintr-o perspectivă a unei alte lumi, a unui alt tărâm, care exersează în realitatea noastră. Așa cum Ovidiu înmoaie fildeșul prin atingerile lui Pygmalion, conexiunile lui Suceveanu capătă proprietăți de intensitate, grație stării care permite absolutizarea. Elementul intermediar este deja depozat de concretețe, fiind mai mult o energie – stihie, umbră, sunet, „umbre-n ritm de rococo” (*Cafeneaua Nevermore*), iar acest mijlocitor dintre trup și poezie se extinde în fotonii: „un fitil aprins prin lumânare” (*Bolnav de boala dragostei*).

Observăm fluctuația nu de la substanța amorfă spre esența animată, ci mai degrabă – o escaladare a viului spre absolut. Conexiunea acestor două metamorfoze diferite evolutiv insistă pe similitudinea punctului de referință care contribuie la evoluția perceperii. Este axa centrată pe „iubirea care mișcă sori și stele” (Dante Alighieri).

Totuși, pentru a argumenta transferul conotativ vom examina sonetul *Totem cu ochi albaștri*.



Sunt întrebări la care în schemă am găsit și un răspuns. Considerăm că trebuie să insistăm la paralela propusă dintre Galatea lui Ovidiu și *Totemul* lui Suceveanu. Pygmalion era obsedat de căutarea femeii ideale și o creează. Eul liric din poezia lui Suceveanu fortifică imagini oculte în formele interogației.

Consonanta fizicului „Ce forțe oculte porți în trup, femeie?” echivalează cu fildeşul lui Ovidiu, fildeşul fiind alesul, contemplativul, materie primă cizelată prin esența ei. Grandoarea sugerează stihial „marea”, „luna”, „vara”, „originea stelară”, iar imaginile au o încărcătură cosmică. Din optica resursecției cosmicizarea este a doua etapă în descoperirea eului liric, care transcende în lumea corpului, unde întrevede totul în lanțul unei ermetizări. Astfel, textul parafat în simboluri sigilează acele părți din întreg, care nu mai acceptă să fie telurice. Legile artei își doresc să gestioneze legile logicii. În segmente se tatonează senzațiile: „Prin ce miracol și prin ce putere / Chemi luntrile din ape să se culce / În coapsa ta cioplită din lemn dulce / Și viespile – să-ți care-n carne miere?”

Universul senzațiilor amplifică emoția, apropiindu-ne de filosofia lui Kierkegaard: „...credința nu este o cunoaștere, ci un act de libertate, o expresie a voinței. Ea crede în devenire, anulându-și propria incertitudine – corespunzătoare „nimicniciei” neființei; crede în „astfelul” devenirii [devenit ca stare], anulându-și, deci, posibilul „cum” [modalitate] al devenirii” [1 p. 107]. În spațiul credinței ambii autori remarcă acest „cum”. Elementul intermediar constituie corespondența dintre spațiile deferite ca accedere (de la fildeş la femeie; de la femeie la poezie), opuse în planul conținutului de substanță. În primul caz este un transfer de la simulacru la ființă, în al doilea caz – de la ființă la universul abstract, echivalent cu un univers al umbrelor/al simulacrelor. Echilibrul trecerii de la materie la încarnare se realizează la Ovidiu prin elementul provizoriu – ceara. În cercetarea acestui mit Victor Ieronim Stoichiță remarcă importanța tranzacției respective: „Ceara este un material simbolic în echilibru instabil între două regnuri, viața și moartea” (Stoichiță: 2011, p. 29). În acest context, am interpretat și elementul stihiei la Arcadie Suceveanu. Stihia parafează corpul având proprietatea de a-l universaliza, include ființa în procesul de a-l abstractiza. Ceara devine condiție pentru a înmuia neființa spre ipostaza de ființă, stihia are capacitatea de a descinde făptura în amplificarea ei, corpul este secționat în diagrama părților pentru a ajunge la construcția universului.

Filosoful danez, analizând preceptele înțelepților antici, reiterează/valorifică modalitatea receptării diferitor opinii, existența lor și argumentele existente. Aceste aspecte sunt în conexiune cu noțiunile pe care le abordează *credința* și *îndoiala*. Analizate antitetic, *credința* intersectează *libertatea*, *decizia*, *devenirea* și *voința*; *îndoiala* interacționează cu *incertitudinea*, *suspendarea*, *protestul* și *voința*. Nu este întâmplătoare această suprapunere. Voința înregistrează „starea mintală” [1 p. 106] de a înțelege lucrurile.

Referința pe care ne-am dorit-o în corelație cu mitul lui Pygmalion și textul lui Suceveanu se ascunde în ideea sesizată de Kierkegaard: „Credința și îndoiala [dubiul] nu sunt două specii ale cunoașterii; nefiind, niciuna dintre ele, acte de cunoaștere, ele sunt pasiuni contrarii” [1 p. 108]. Investigarea respectivă oferă mai multe șanse de a situa personajele/eul liric în starea lor emotivă, care concentrează îndoiala ce succede credinței. La Pygmalion persistă nesiguranța de a nu-și găsi femeia visurilor, perimată cu credința de a anima statuia, propria sa creație. Similar, eul liric din poezia lui Arcadie Suceveanu consiliază propriile întrebări, bifurcate în ezitări, substituite în sinteza sonetului.

Pentru ambii este importantă această trecere. Și în această transfigurare semnalăm pasiunea pentru actul creației, libertatea de a descoperi. Voința se află în umbra rugăciunilor, la Pygmalion este înlocuită cu dorința. La Arcadie Suceveanu voința este înscrisă în codul ezoteric de proiecții cosmice.

Stihia energizează secvențele, similar fisurilor tectonice, care își au rădăcina în nucleul pământului. Focalizează, pe un strat singular creează conexiuni cosmice: „Ce marea / Îți dă în leagăn sângele sub lună”. Canonul artistic adaptează fizicul, găsindu-i reflecții dintr-un canon religios: „Ești chiar lucrarea ordinii divine”. Corpul este scindat în straturi, asemenea tehnicii construcției perlei. Cu excepția că straturile perlei nu pot fi divizate, ele unindu-se într-o unitate ireversibilă a timpului. În poezia lui Suceveanu etapizarea eludează proiecțiile cosmice, optică oarecum chirurgicală.

În aceste straturi simbolice sesizăm trecerea de la viespe la divinitate – un conglomerat pe care poetul reușește să-l ordoneze armonios. Eul liric modelează straturile, la o primă vedere, haotice. În

această coerență de percepții imaginea viespii apare frecvent în lirica lui Arcadie Suceveanu. Succint, dar sfidător, analizează acest simbol Jacques de la Rocheterie: „Veșnic agitată, ea (viespea – n.n.) pare de-a dreptul diabolică din pricina dungilor galbene și negre, culorile lui Satan (arderea materiei)” [2 p. 254]. Citatul respectiv ne permite să identificăm un cifru al spectrului ezoteric întâlnit cu prisosință la Arcadie Suceveanu. Versurile propulsează în simbioza stihială și la nivel simbolic. Arderea este, mai degrabă, un fundal corelat cu firea fluidă, focul rămânând a fi o dinamică masculină. Sclipirea mai mult e proprie femeii din parabola transformării. În aceste frecvențe interpretative considerăm că e important să conchidem că imaginii femeii îi sunt proprii mai mult dezlănțuirile acvatice, iar atunci când eul liric își conturează propriul autoportret, uzitează focul, fie prin fulger, fie prin vulcan sau prin scânteii.

Motivul termic contribuie, de fapt, la metamorfoză. Și în textul lui Ovidiu căldura vine de la Pygmalion: „Mângâierea este cea care înmoaie fildeșul: căldura, care emană din degetele lui Pygmalion, topește ceara; presiunea mâinii sale *materializează* trupul (*corpus erat*), iar degetul mare percepe dovada definitivă de viață: zvâcnirea pulsului în vene” [3 p. 29]. Arderea eului liric se aplică și în construcția arterială a iubitei.

În unele versuri ființa iubită ascunde și ipostazele premergătoare sau sculptarea pygmalionică. Poetul A. Suceveanu intuiește memoria de simulacru în ipostază de statuie, care păstrează senzația atingerii repetitive în procesul creației: mângâierea, presiunea, căldura și dorința. În unele substraturi găsim o descifrare antropologică: „Materia, prin tine, se răsfăță / În forme pure și-ndulcite linii, / La care, cu mici dălți de-azur, elinii / Lucrat-au șapte vieți și-ncă o viață” (*Bolnav de boala dragostei*).

Concluzii

Inițial, dintre conținut și formă autorul selectează forma. Este un joc poetic de a savura și gustativ carnea de fildeș. Femeia devine o consecință de simulacru secular. Ea face parte din „fenomenologia miracolului” [3 p. 29]. Miracolul îl atestăm prin atitudinile de admirație la ambii autori: atât în textul lui Ovidiu cât și în cel al lui Suceveanu. La latini *anima* apare în raport cu *animus*. Ovidiu atenționează asupra firii modeste, tandre și rușinoase. La Suceveanu sclipirea ochilor susține siguranța, pasiunea, centralizarea, plasticitatea, libertatea, chemarea.

Forma ei include capacitatea de animare, opunându-se indiferenței. Numerologia accentuează șlefuirea, perfecționarea. Sentimentele personale concentrează această percepere de a oglindi absolut tot ce-și dorește eul liric – întreaga filosofie a Antichității: „În carnea ta a hohotit Elada” (*Poem de dragoste*). Magia întrezărită pe chipul ființei iubite permite eului liric să se contopească cu întregul univers, oferă posibilitatea de a se simți o parte a unui mare univers teluric, stihial sau cosmic. Percepția artistică favorizează metamorfoza, aceea de a crea din femeie poezie.

Referințe bibliografice

1. KIERKEGAARD, S. *Fărăme filosofice*. Timișoara: Amarcord, 1999. ISBN 973-9244-67-X.
2. ROCHETERIE, J. de la. *Simbologia viselor*. Vol. 2. București: Artemis, 2006.
3. STOICHIȚĂ, V.I. *Efectul Pygmalion: De la Ovidiu la Hitchcock*. București: Humanitas, 2011. ISBN 978-973-50-2818-3.
4. VIGARELLO, G. *O istorie a frumuseții: Corpul și arta înfrumusețării din Renaștere până în zilele noastre*. Chișinău: Cartier, 2006. ISBN 9975-79-384-3.

PRACTICI POSTMODERNISTE ÎN TEATRUL DE OPERĂ CONTEMPORAN

POSTMODERNIST PRACTICES IN CONTEMPORARY OPERA

LILIANA CIOBANU¹,

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0002-9178-9822>

CZU 792.54.038.6

782.1.01

DOI: <https://doi.org/10.55383/amtap.2022.1.29>

Teatrul de operă – verigă importantă a culturii contemporane, exercită o influență considerabilă asupra individului și a societății, direcționând și îmbogățind universul cognitiv, afectiv și atitudinal al publicului spectator. Ideologia postmodernistă proiectează opera într-o criză, stimulând dezvoltarea unor forme artistice controversate. Dar, în același timp, mediul informațional oferă operei posibilitatea tranzitării spațiilor închise ale sălilor, propagând și difuzând spectacolele lirice în fața unei audiențe impresionante. Contextul social și cultural-artistic al ultimilor zeci de ani a favorizat ascensiunea operei regizorale postmoderne, care a inventat multiple metode de interpretare, devenind o adevărată provocare pentru mulți recenzori, dar mai ales pentru publicul conservator de operă. Fără a avea conotații negative la începuturile sale, noul concept postmodernist Regietheater/Regieoper a surmontat interpretările scenice cu caracter estetic al lucrărilor clasice, atingând astăzi un nivel maxim de excese speculative, îndepărtate radical de conținutul original.

Cuvinte-cheie: operă, teatru liric, spectacol, operă regizorală, regietheater, regieoper

Opera, an important link of contemporary culture, has a considerable influence on the individual and society, directing and enriching the cognitive, affective and attitudinal universe of the audience. Postmodernist ideology projects opera into a crisis, stimulating the development of controversial artistic forms. But, at the same time, the information environment gives Opera the possibility of transiting the closed spaces of the halls, propagating and broadcasting the lyrical performances in front of an impressive audience. The social and cultural-artistic context of the last decades has favored the rise of postmodern directorial opera, which invented multiple methods of interpretation, becoming a real challenge for many reviewers, but especially for the conservative opera audience. Without having negative connotations at its beginnings, the New postmodernist concept Regietheater/Regieoper surmounted the stage interpretations with aesthetic character of classical works, reaching today a maximum level of speculative excesses, radically distanced from the original content.

Keywords: opera, lyric theatre, performance, directorial opera, regietheater, regieoper

Introducere

Ca fenomen socio-cultural vast, teatrul liric s-a aflat de-a lungul timpului sub observația cercetătorilor din diferite domenii. Sfera de interes a culturologiei acoperă întreaga problematică de cercetare a subiectului vizat, îndreptându-se cu precădere către climatul ideologic, politic, social și cultural, sub influența cărora sunt abordate creațiile operistice. O atenție specială este acordată impactului psihologic, axiologic, etic și estetic asupra publicului, sensurilor și valorilor pe care le poartă această formă de artă, factorilor determinanți motivaționali ai spectatorului de operă. Spiritul timpului actual a pus o amprentă semnificativă asupra artelor, și implicit, asupra teatrului liric. În urma restructurărilor postmoderniste, opera nu mai poate fi văzută ca un gen academic ce aparține unei culturi elitiste, ea face parte din viața cultural-artistică contemporană, în arealul căreia cultura de masă a îmbrățișat întreg spațiul global. Pe de o parte, postmodernismul proiectează opera într-o criză, estompând delimitarea clasică dintre cultura elitistă și cultura de masă, impulsionând dezvoltarea unor forme artistice metamorfozate și creând oportunitatea reinterpretărilor valorilor clasice. Mass-media are tendința de a transforma spectacolul liric într-un divertisment, punându-i în pericol caracterul exclusivist. Pe de altă parte, tehnicile de comunicare actuale deschid operei o cale către o nouă decolare. În acest context, opera a ieșit din limitele sălilor de teatru, desfășurându-se de multe ori în aer liber, adunând o

¹ E-mail: ichtusgdi@gmail.com

audiență impresionantă. Spectacolele lirice se răspândesc în ritm accelerat prin intermediul televiziunii și al internetului, oferind o comunicare suplimentară cu publicul spectator.

Teatrul de operă – verigă importantă a culturii contemporane

Cercetătorii culturii contemporane își exprimă îngrijorarea cu privire la degradarea estetică și valorică a patrimoniului clasic, aflat sub impulsul factorilor ideologici actuali. Noile preferințe estetice ale publicului și spectacolele cu caracter masificat demonstrează că opera a depășit nivelul îngust al elitismului. În acest context, estetica operei se degradează treptat din cauza experimentelor de modernizare, iar conceptul de democratizare universală culturală sărăcește spectacolul liric. Ideologia postmodernistă a atribuit operei o nouă identitate, stimulând dezvoltarea unor forme artistice distorsionate. Teatrul liric actual exprimă caracterul cultural postmodernist și este un rezultat al schimbărilor globale. Degradarea vizibilă a valorilor și reperelor axiologice creează necesitatea unei restabiliri urgente a echilibrului dintre progresul tehnologic și a celui spiritual-cultural, în vederea evitării unui pericol iminent.

Culturologul contemporan Ecaterina Shapinskaya acordă operei o atenție specială, abordând spectacolul liric ca pe un spațiu al escapismului contemporan. Cercetătoarea preconizează intrarea în colaps al genului de operă, deși observă trecerea impresionantă pe o nouă pistă. Valul de succes neînțeles indică pierderea reputației de artă pentru cerc îngust. Prezența miilor de persoane la spectacolul de operă și vânzarea biletelor cu mult timp înainte, demontează doxa despre incomprehensibilitatea teatrului liric, unde oamenii cântă în schimbul vorbirii, iar textul este în general neînțeles [1 p. 355-356]. Shapinskaya subliniază că opera a trecut de scenele teatrelor atât prin intervenția industriei de înregistrări cât și prin intermediul grandioaselor reprezentații, asemănătoare concertelor rock sau meciurilor de fotbal. O astfel de extindere a spațiului afectează și interpretarea vocală, și modalitatea de construcție a subiectului [2 p. 115-117].

Articolul Paradoxul Operei, prezentat sub forma unui dialog între culturologul E.N. Shapinskaya și muzicologul E.S. Tsodokov, examinează problematica teatrului liric în contextul ideologiei postculturale actuale. Autorii își exprimă îngrijorarea cu privire la ignoranța față de operă ca formă culturală, opera fiind adeseori percepută ca o artă convențională puțin înțeleasă, dar necesară statutului individului modern care vizitează teatrele lirice, alăturându-se simbolic culturii înalte. Astfel, spectacolul s-a transformat într-o marcă comercială care, printre altele, ajută la supraviețuirea financiară a caselor de operă. Atât opinia culturologului cât și convingerea muzicologului indică pericolul suprimării caracterului elitist al operei [3].

Teoreticianul britanic T.S. Eliot, în lucrarea *Contribuții la definirea culturii*, prezintă un model cultural ideal, în cadrul căruia, „individul, grupul sau elita și societatea în ansamblu” își păstrează o anumită autonomie, deși comunică între ele. Punând accentul pe elită, Eliot subliniază că această clasă nu trebuie să dispară, pentru că „în interiorul ei se formează acea castă care garantează cultura înaltă”. Fiecare clasă produce propria cultură, iar conceptul de democratizare universală conferă superficialitate culturii înalte [4 pp. 12-14]. Laureatul Premiului Nobel pentru literatură Mario Vargas Llosa consemnează că dispariția distincțiilor și a ierarhiilor sociale caracterizează cultura actuală. *Postcultura*, spațiul cultural metamorfozat în epoca postmodernismului, supranumit și contracultură, „îi reproșează culturii elitismul” [5 pp. 18-19]. Llosa accentuează că civilizația postmodernă este în căutare permanentă de distracție. Printre motivele principale ale acestei decăderi cultural-spirituale se află bunăstarea, libertatea, promovarea divertismentului, laicismul, democratizarea culturii și dispariția intelectualului [5 p. 24-39]. Meditând asupra culturii actuale, scriitorul găsește că în trecut cultura „a reprezentat o instanță care le interzicea oamenilor cuți să întoarcă spatele realității crude și aspre a timpului lor.” În contemporaneitate, cultura predispune mai degrabă la ignoranță, distrage de la lucrurile importante și scufundă ființa umană într-un „paradis artificial de moment” [5 p. 175]. Sociologul polonez Zygmunt Bauman consideră că postmodernitatea a provocat o *topire* profundă „a structurilor sociale, a valorilor și a reperelor axiologice” [6 pp. 248-249], iar cercetătoarea Mihaela Constantinescu

atribuie televiziunii și computerelor abilitatea de transformare a culturii într-un *supermarket global*, oferind individului posibilitatea creării unei identități culturale particularizate ce ține de gustul personal [7 pp. 34-35]. Filosoful Virgil Nemoianu avertizează umanitatea în legătură cu existența unui pericol iminent, în cazul nereconstituirii imperative al echilibrului dintre progresul tehnic și economic pe de o parte, și a celui spiritual și ideal, pe de altă parte [8 p. 28].

Decontextualizarea și recontextualizarea spectacolului liric în postmodernitate

Realitatea actuală influențează puternic artele scenice care tind să oglindească și să perfecționeze fenomenul postmodernist. Crizele societății contemporane conduc la multiple redefiniri culturale, în cadrul cărora se regăsește și teatrul liric. Renumitul tenor Ion Piso, obiectează împotriva agresionilor postmoderniste asupra teatrului liric, afirmând că „oricât ar fi de specială, de deosebită, vremea noastră nu poate fi situată prea mult în afara normalității”. Artistul întreabă emfatic dacă este în lumina *justeței* sau a *injusteței* ce se întâmplă azi pe scenă și cum este posibil ca actuala cultură să degradeze astfel capodoperele muzicii lirice, „care prin statutul lor sunt predestinate tezaurului cultural-spiritual al lumii civilizate” [9 p. xi].

Odată cu intrarea în etapa postmodernă, teatrul de operă și-a schimbat estetica, adoptând un nou concept – *opera regizorală*. Văzut inițial ca un fenomen socio-cultural inovator, acest concept pretențios plasează spectacolul liric pe o altă treaptă de dezvoltare. Noua eră operistică acordă întâietate ideilor regizorale avangardiste, în detrimentul conotațiilor componistice, a circumstanțelor istorico-ideologice și ale principiilor etico-estetice ale creațiilor lirice. Pentru prima dată termenul *Regietheater/Regieoper* a fost utilizat de către presa germană a anilor 1950, fiind adoptat mai târziu de întreaga presă internațională. Noul concept a avut o ascensiune accelerată, atingând într-un interval scurt de timp cote maxime și contrazicând aproape în totalitate esența compozițiilor originale. Într-un articol publicat pe pagina web a Asociației Internaționale a criticilor de teatru, muzicologul Irina Yaskevitch atribuie regizorului un rol prioritar, considerându-l personajul cheie, responsabil de evoluția ulterioară a operei ca formă cultural-artistică. Regizorul influențează în aceeași măsură atât reprezentarea scenică a partiturii operistice cât și relația cu publicul spectator [10].

Mediul cultural european utilizează noțiunea de *opera regizorală* de cele mai multe ori într-un sens negativ, dezaproband radicalismul noilor generații de regizori. Opera modernă provoacă deopotrivă reacții de revoltă și atitudini de apreciere. Producțiile novatoare împart publicul și presa în două tabere. Susținătorii oferă întâietate ideilor regizorale, publicul conservator acuză caracterul provocator al operei și combate atitudinea lejeră față de patrimoniul clasic.

Experimentele regizorale îndrăznețe amplasează genul de operă într-un mare pericol. Aproape toate premierele operistice ale secolului al XXI-lea au avut aceleași tendințe și același curs de desfășurare. Procedeele îndrăgite ale regizorilor moderni se axează pe trei momente principale: modernizarea lucrărilor clasice și readaptarea conținuturilor spirituale la noile mentalități postmoderniste, transferul timpului de acțiune din trecut în prezent, schimbarea locului de acțiune în ambianțe noi, controversate. În acest context, teatrul liric postmodernist decontextualizat se îndreaptă cu certitudine către o nouă formă cultural-artistică obscură, cu caracter terifiant. Exemplele care urmează vor confirma această stare de lucruri.

1. *Triumful timpului și deziluzia*, compozitor Georg Friedrich Händel, regie Krzysztof Warlikowski, Festivalul d'Aix-en-Provence, 2016. Regizorul polonez adaugă acțiunea scenică oratorului religios scris din Ordinul Vaticanului, transformându-l într-un amplu spectacol de operă. După Händel, personajele principale reprezintă concepte alegorice și poartă nume de *frumusețe, plăcere, deziluzie, timp*. Regizorul șochează, convertind eroii abstracti în oameni reali, prinși în mreaja dependenței de droguri (*Imaginea 1*).

2. *Carmen*, compozitor Georges Bizet, regie Olivier Py, Opéra National de Lyon, 2012. Despre opera *Carmen*, muza și obsesia sa estetică, filosoful Friedrich Nietzsche scria: „Îl invidiez pe Bizet

fiindcă a îndrăznit să-și asume o asemenea sensibilitate care nu și-a găsit până acum echivalentul în limbajul Europei civilizate” [11 p. 36]. Regizorul francez Olivier Py își susține originalitatea conceptu- ală într-o civilizație europeană nouă, amplasând acțiunea în cadrul unui club de striptease și etalând nuditatea în fața spectatorilor francezi (*Imaginea 2*).

3. *Hercule pe Thermodon*, compozitor Antonio Vivaldi, regie John Pascoe, Spoleto Festival, 2006. Opera compusă de Antonio Vivaldi pentru publicul roman în anul 1723, a devenit un șlagăr al mino- rităților sexuale și un nucleu discordant al presei internaționale la începutul secolului al XXI-lea. Spec- tacolul, prezentat publicului italian la Spoleto, a fost înregistrat pe formate CD și DVD, comercializate ulterior la nivel mondial (*Imaginea 3*).

4. *Ruslan și Ludmila*, compozitor Mihail Glinka, regie Dmitri Tcherniakov, Bolshoi Theatre, 2011. Versiunea lui Tcherniakov a provocat o adevărată isterie socială, multiplele recenzii apărute în presa rusă au purtat un caracter absolut contradictoriu. Chiar de la prima reprezentație publicul s-a împărțit în două tabere vehemente, unii aclamând cu strigăte de „bravo”, iar alții revoltându-se prin sintagma „rușine”, găsind performanța regizorului inovator complet vulgară. Acțiunea transferată din basm în realitatea contemporană reprezintă un soi de spectacol sălbatic, în care vrăjitoarea Naina de- vine patroană de bordel, iar palatul lui Chernomor, acum spital, găzduiește asistente goale și infirmieri depravați care o distrează pe Ludmila. Cotidianul rus „Gazeta” nota în perioada premierei că un astfel de concept regizoral a reușit să învingă muzica, iar „sinceritatea lui Glinka a căzut victimă postmoder- nismului consecvent” [12] (*Imaginea 4*).

5. *Dama de pică*, compozitor Piotr Ilici Ceaikovski, regie Stefan Herheim, Dutch National Opera & Ballet, 2016. Regizorul norvegian reorientează capodopera lui Ceaikovski asupra luptei compozi- torului cu sexualitatea sa. Începutul spectacolului îl prezintă pe compozitorul rus într-o întâlnire cu un bărbat, în cadrul căreia îi sunt respinse sentimentele, fiindu-i acceptat doar mormanul de bani. Simțindu-se lezat și suportând dureros răsul sfidător al partenerului său, Ceaikovski bea un pahar cu apă contaminată, apoi, în chinurile morții, începe să-și compună opera. El arbitrează atât destinul homosexualului Hermann cât și destinele Lizei și al contesei, în timp ce devine un personaj în propria sa operă (*Imaginea 5*).

6. *Evgheni Oneghin*, compozitor Piotr Ilici Ceaikovski, regie Krzysztof Warlikowski, Bavarian State Opera, 2007. Warlikowski bulversează total, aducându-i în fața publicului german pe homose- xualii Oneghin, Lenski și Gremin. Scandalul de la premiera celei mai repertoriale opere ruse a fost destul de decent, după standardele operistice. Chiar dacă au urmat recenzii furioase care acuzau regia că a „violat” opera rusă, iar fanii solvabili ai clasicilor ruși au cumpărat rândurile din față pentru a le lăsa goale, spectacolul s-a dovedit a fi extrem de viabil, rămânând în repertoriul celei mai bune case de operă din Germania pe parcursul a câtorva ani consecutiv, fiind promovat ca un concept regizoral complet nou (*Imaginea 6*).

Imaginea 1. *Triumful timpului și deziluzia*



Sursa: captură YouTube [13]

Imaginea 2. *Carmen*



Sursa: captură YouTube [14]

Imaginea 3. *Hercule pe Thermodon*



Sursa: captură YouTube [15]

Imaginea 4. Ruslan și Ludmila

Sursa: captură YouTube [16]

Imaginea 5. Dama de pică

Sursa: captură YouTube [17]

Imaginea 6. Evgheni Oneghin

Sursa: captură YouTube [18]

Concluzii

Cercetătorii culturii contemporane își exprimă îngrijorarea cu privire la degradarea estetică și valorică a patrimoniului clasic. Arta operistică a depășit nivelul îngust al elitismului, conceptul de democratizare culturală universală sărăcește spectacolul liric, conferindu-i superficialitate. *Preferințele estetice ale publicului larg s-au schimbat*, înclinând cu precădere către divertisment. Teatrul liric contemporan exprimă caracterul cultural postmodernist și este un rezultat al schimbărilor globale. Pe de o parte, postmodernismul propulsează opera într-o criză, *generând numeroase forme artistice distorsionate*. Pe de altă parte, *tehnologiile digitale* și mass-media oferă operei o nouă decolare, jucând un rol primordial în procesul ei de evoluție.

Opera regizorală (*Regietheater/Regieoper*) plasează spectacolul liric într-o altă dimensiune, monităriile moderne suportând metamorfoze drastice. Regizorul modifică forma cultural-artistică a operei, oferindu-i un caracter obscur. Producțiile novatoare împart publicul în două tabere: susținătorii ideilor regizorale avangardiste aprobă și mediatizează intens experimentele îndrăznețe, publicul tradițional acuză radicalismul regizoral, caracterul provocator al operei și atitudinea lejeră față de lucrările clasice. Aproape toate premierele operistice ale secolului actual au avut aceeași tendință evolutivă: modernizarea lucrărilor clasice și readaptarea conținuturilor spirituale la noile mentalități postmoderniste, transferul timpului de acțiune din trecut în prezent, schimbarea și amplasarea locului de acțiune în ambianțe controversate noi.

Estetica operei suferă tot mai mult din cauza experimentelor nesfârșite de modernizare, se degradează vizibil valorile și reperiile axiologice ale spectacolului liric. Se creează necesitatea unei restabiliri urgente a echilibrului dintre progresul tehnologic și a celui spiritual-cultural în vederea evitării unui pericol iminent al teatrului de operă.

Referințe bibliografice

1. ШАПИНСКАЯ, Е.Н. *Философия музыки в новом ключе: музыка как проблемное поле человеческого бытия*. Москва: Согласие, 2017. ISBN 978-5-906709-51-6.
2. ШАПИНСКАЯ, Е.Н. *Избранные работы по философии культуры*. Москва: Согласие; Изд-во Артём, 2014. ISBN 978-5-906613-11-0. ISBN 978-5-906709-04-2.
3. ШАПИНСКАЯ, Е.Н., ЦОДОКОВ, Е.С. Парадокс об опере [online]. В: *Культура культуры*: [site]. 18 aug. 2015 [accesat 16 novem. 2021]. Disponibil: <http://www.cult-cult.ru/paradox-of-opera-1-cultural-meanings-aesthetic-values-and-historic-destiny/>.
4. ELIOT, T.S. Contribuții la definirea culturii. In: LLOSA, M.V. *Civilizația spectacolului*. București: Humanitas, 2018. ISBN 973-50-6205-7.
5. LLOSA, M.V. *Civilizația spectacolului*. București: Humanitas, 2018. ISBN 973-50-6205-7.
6. BAUMAN, Z. Modernitatea lichidă. In: GEORGIU, G. *Filosofia culturii. Cultură și comunicare*. București: Comunicare.ro, 2004. ISBN 973-711-026-9.
7. CONSTANTINESCU, M. *Post-postmodernismul, cultura divertismentului*. București: Univers Enciclopedic, 2001. ISBN 973-8240-45-X.

8. NEMOIANU, V. *Postmodernismul și identitățile culturale. Conflicte și coexistență*. București: Spandugino, 2018. ISBN 978-606-8944-09-8.
9. PISO, I. *Criza Operei?: Studiu de hermeneutică muzicală*. București: Eikon, 2015, p. xi. ISBN 978-606-711-207-8.
10. YASKEVITCH, I. Opera of Postmodernism and New Challenges of Opera Criticism [online]. In: *Critical Stages*: [site]. June 2020, issue No 21 [accesat 4 dec. 2021]. Disponibil: <https://www.critical-stages.org/21/opera-of-postmodernism-and-new-challenges-of-opera-criticism/>.
11. NIETZSCHE, F. *Cazul Wagner*. București: Editura Muzicală, 1983.
12. КРЫЛОВА, М. *Большой непо-детски* [online]. B: Газета: [site]. 3 noiem. 2011 [accesat 5 dec. 2021]. Disponibil: https://www.gazeta.ru/culture/2011/11/03/a_3822498.shtml?updated.
13. *Handel – II Trionfo del Tempo e del Disinganno* (with Franco Fagioli) [image video] [Triumful timpului și deziluzia]. [accesat 4 dec. 2021]. Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=Ce6sDo5lyDQ>.
14. *Carmen* [image video]. [accesat 5 dec. 2021]. Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=2LwpiUOzqEU&t=3s>.
15. *Hercule pe Thérmodon* [image video]. [accesat 5 dec. 2021]. Disponibil: https://www.youtube.com/watch?v=8IA_u4NAp4&t=7802s.
16. *Руслан и Людмила. Эротика* [Ruslan și Ludmila] [image video]. [accesat 3 dec. 2021]. Disponibil: https://www.youtube.com/watch?v=501len_RkHY.
17. *Tchaikovsky's hidden desires* [image video]: [Dama de pică]. [accesat 5 dec. 2021]. Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=0Q9ZBs0s6M4&t=5s>.
18. *Trailer Eugene Onegin* [image video]. [accesat 4 dec. 2021]. Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=y7M-UgDd8As>.

ROLUL INTELIGENȚEI EMOTIIONALE ÎN GESTIONAREA RELAȚIILOR INTERPERSONALE ÎN CONTEXTUL PANDEMIEI COVID-19

THE ROLE OF EMOTIONAL INTELLIGENCE IN MANAGING INTERPERSONAL RELATIONSHIPS IN THE CONTEXT OF THE COVID - 19 PANDEMIC

MARINA VALUEVA¹,

master în psihologie, asistent universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice
<https://orcid.org/0000-0003-4430-1836>

CZU 159.942

316.47:616-036.21/.22

DOI: <https://doi.org/10.55383/amtap.2022.1.30>

Inteligența emoțională este capacitatea personală de identificare și gestionare eficientă a propriilor emoții în raport cu scopurile personale (carieră, familie, educație etc.). Chiar dacă o persoană are suficiente cunoștințe și idei inteligente, dacă nu își cunoaște și nu reușește să-și gestioneze emoțiile și sentimentele, poate întâmpina dificultăți în încercarea de a-și construi relațiile cu ceilalți. Pandemia COVID-19 a creat în rândul populației frică, anxietate, depresie, însă cele mai expuse au fost persoanele care sufereau deja de o tulburare psihică. Toate aceste schimbări nu puteau să nu afecteze și comportamentul uman în gestionarea relațiilor interpersonale. Distanțarea socială, interdicțiile privind întâlnirile, măsurile de igienă, lockdownul, școlile și grădinițele închise, șomajul tehnic – toate acestea, după martie 2020, au schimbat brusc viața pentru majoritatea oamenilor. Urmările sunt vizibile mai ales la nivelul sănătății psihice și a relațiilor interumane.

Cuvinte-cheie: inteligența emoțională, COVID-19, autoreglarea, conștiința de sine, motivația, empatia, abilități sociale

Emotional intelligence is the personal ability to identify and effectively manage one's emotions in relation to personal goals (career, family, education, etc.). Even if a person has enough knowledge and intelligent ideas, if he does not know and fails to manage his emotions and feelings, he may encounter difficulties in trying to build relationships with others. The COVID-19 pandemic created fear, anxiety and depression among the population, but the most exposed were those who already suffered from a mental disorder. All these changes could but affect human behavior in the management of interpersonal relationships.

¹ E-mail: valuevamarina10@gmail.com

Social distancing, meeting bans, hygiene measures, lockdown, closed schools and kindergardens, technical unemployment - for most people life has suddenly changed after March 2020. The consequences are visible especially in mental health and interpersonal relationships.

Keywords: emotional intelligence, COVID-19, self-regulation, self-awareness, motivation, empathy, social skills

Introducere

În anul 1995, psihologul american Daniel Goleman a publicat o carte care a devenit bestseller- *Emotional Intelligence: Why it can matter more than IQ (Inteligență emoțională: De ce poate fi mai importantă decât IQ)*, aducând în actualitate și definind practic noțiunea de *inteligență emoțională*. Considerată de autor cheia succesului personal și profesional, inteligența emoțională este un amestec de stăpânire de sine, motivație, empatie, gândire liberă, tact și diplomație. Aceste atribute ale unei persoane o fac să aibă o inteligență emoțională ridicată. Astfel, o anumită persoană își poate controla reacțiile emoționale în raport cu alte persoane, datorită faptului că este conștientă de toți factorii care contribuie la apariția reacției respective. Inteligența emoțională este capacitatea personală de identificare și gestionare eficientă a propriilor emoții în raport cu scopurile personale (carieră, familie, educație etc.). Finalitatea ei constă în atingerea scopurilor noastre, cu un minim de conflicte inter și intra-personale. Chiar dacă o persoană are suficiente cunoștințe și idei inteligente, dacă nu își cunoaște și nu reușește să-și gestioneze emoțiile și sentimentele, poate întâmpina dificultăți în încercarea de a-și construi relațiile cu ceilalți. Persoanele cu un înalt grad de autocunoaștere își dau seama cum sentimentele lor îi afectează atât pe ei cât și pe cei din jur. Dezvoltarea inteligenței emoționale ne permite să ne punem în valoare aptitudinile intelectuale și creativitatea, asigurându-ne reușita în toate sferele vieții. Astfel, inteligența emoțională este capacitatea de a recunoaște atât propriile sentimente cât și cele ale altora, de a ne auto-motiva, de a ne organiza emoțiile în noi înșine și în relațiile cu cei din jur.

Componentele inteligenței emoționale

Daniel Goleman afirmă că „aptitudinile emoționale sunt meta-abilități, ce determină cât de bine putem să folosim talentele pe care le avem, inclusiv inteligența pură” [1 p.1]. Conform studiilor realizate de către Goleman, inteligența emoțională este alcătuită din cinci componente sau domenii de aptitudini, fiecare având, la rândul său, o serie de elemente de bază [2 p. 61]:

1. **Autoreglarea:** a fi capabil de dirijarea și controlarea propriei stări emoționale. Autoreglarea poate fi descompusă în cinci elemente:

- amânarea hotărârii; înfrânarea impulsurilor;
- punerea deoparte a problemei; detașarea;
- exprimarea într-o manieră insistentă, nu agresivă;
- flexibilitate; evitarea forțării lucrurilor;
- dirijarea comunicării nonverbale.

2. **Conștiința de sine:** a cunoaște și înțelege propriile sentimente, având ca elemente de bază:

- respectarea propriei persoane;
- adoptarea unei atitudini pozitive;
- sinceritatea față de sine însăși;
- lăsarea deoparte uneori a logicii și rațiunii;
- ascultarea celorlalți;
- înțelegerea influenței pe care o avem asupra celorlalți.

3. **Motivația:** a canaliza emoțiile în scopul atingerii anumitor scopuri, având ca elemente:

- străduința de perfecționare și atingere a unor standarde înalte;
- angajarea în atingerea propriilor scopuri;
- preluarea inițiativei și profitarea de oportunități;
- manifestarea optimistă în fața necazurilor.

4. **Empatia:** a identifica și descifra sentimentele celorlalți, având patru elemente de bază:

- sensibilitatea și înțelegerea altor oameni;
- raportarea la nevoile și la binele celorlalți;
- încurajarea progresului altor oameni;
- acordarea din punct de vedere social.

Daniel Goleman este foarte tranșant în ceea ce privește importanța empatiei: fără ea oamenii sunt surzi la nivel afectiv, care se traduce „prin a fi stângaci în societate, fie printr-o interpretare greșită a sentimentelor celorlalți, fie printr-o opacitate sau indiferență care alterează raporturile umane” [2 p. 82].

5. **Abilitățile sociale:** a stabili relații cu ceilalți și a-i influența, cu următoarele elemente:

- dezvoltarea și menținerea relațiilor interumane;
- comunicarea cu alte persoane;
- munca împreună cu alte persoane.

Aceste componente sunt interconectate unele cu altele într-un mod extrem de complex, iar capacitatea de a folosi eficient oricare dintre ele este legată de gradul în care posedăm una sau mai multe dintre aceste elemente. Astfel, autoreglarea (folosirea adecvată a sentimentelor) este o aptitudine care se bazează pe conștiința de sine (o bună autocunoaștere). Similar, cei care au conștiința de sine (și își pot identifica sentimentele) sunt capabili să manifeste empatie (să cunoască și să le identifice pe ale celorlalți). A avea abilități sociale (a fi capabil să construiești relații cu alții) este, cu siguranță, o funcție cuprinsă în toate celelalte laturi. Iar fără conștiința de sine nu putem avea motivație (puterea de a realiza ceva).

Efectele pandemiei asupra psihicului uman și asupra sănătății mentale

Odată cu declararea de către Organizația Mondială a Sănătății, la 11 martie 2020, a pandemiei cu noul coronavirus, au fost instituite în toată lumea măsuri restrictive, cu scopul de a reduce transmiterea virusului. Conform studiului realizat de către N.Susanu, pandemia COVID-19 a creat în rândul populației frică, anxietate, depresie, însă cele mai expuse au fost persoanele care sufereau deja de o tulburare psihică [3 p.1].

În contextul fricii de noul coronavirus, a fost realizat un studiu, la care au participat 250 de persoane (125 bărbați/femei, cu vârste cuprinse între 25-75 de ani) din țara noastră. Pe parcursul studiului, participanții au răspuns la un chestionar online. Odată cu răspândirea pandemiei stările de anxietate, depresie și tulburare emoțională s-au acutizat. 20% dintre cei chestionați au raportat o înrăutățire a bunăstării psiho-emoționale în perioada crizei pandemice, comparativ cu primele luni ale anului (ianuarie, februarie). Efectele negative ale măsurilor de izolare s-au răsfrânt cel mai mult asupra femeilor, a persoanelor din mediul urban și a celor cu venituri modeste [4 p. 3].

Rezultatele obținute în cadrul studiului denotă următoare aspecte [4 p. 3]:

- femeile se tem de noul coronavirus mai mult decât bărbații;
- personalitățile cu un grad mare de nevroză (timid, anxios, îngrijorat) sunt mult mai vulnerabile;
- persoanele cu studii superioare se tem de virus mai mult decât cele cu studii medii sau cu studii elementare.

Cum, însă, s-a modificat comportamentul uman în timp de pandemie? Iată câteva din modificările comportamentale post-COVID:

- **Schimbări în comportamentul moral/etic**, cu apariția a două mari categorii: altruști și ignoranți. Altruștii, care și-au riscat viața să-i ajute pe cei vulnerabili, au dăruit din puținul lor celor aflați în dificultate, dând dovadă de empatie, compasiune și bunătate. De cealaltă parte, ignoranții iresponsabili au încălcat restricțiile și au negat în permanență existența virusului. Amintim aici adepții conspirației privind rețele 5G, care au recurs chiar și la violență, distrugând și vandalizând rețele de telecomunicații nou instalate.
- **Schimbări în comportamentul legat de cumpărături** – așa-numitele „cumpărături de panică”.

- **Comportament de evitare** – din cauza distanțării fizice.
- **Schimbări ale comportamentului social**, cu apariția unor noi diviziuni sociale și grupuri în funcție de viziunea asupra situației pandemice.

Schimbările la nivel de bunăstare psiho-emoțională, dar și la nivel de comportament au determinat o necesitate stringentă de suport. O treime dintre respondenți au simțit nevoia de ajutor în perioada crizei pandemice pentru a depăși/ameliora stările de anxietate și depresie, dar și pentru a menține integritatea emoțională. Studiul recent realizat denotă că necesitatea de suport este mai mare în rândul femeilor, care au și fost cele mai afectate psiho-emoțional de criza pandemică (43% din totalul femeilor și 17,9% dintre bărbați s-au încadrat în grupul celor afectați negativ) [4 p. 8].

De menționat că măsurile impuse în perioada crizei pandemice au avut un impact disproporționat asupra femeilor și bărbaților. Autoizolarea, distanțarea, restricțiile instituite în diferite sfere ale vieții sociale (educație, piața muncii, relaționare cu mediul înconjurător) au produs schimbări în starea psiho-emoțională la nivelul întregii populații, însă femeile au suferit mai mult de pe urma acestora, în raport cu bărbații. Pandemia COVID-19 le-a indus într-o proporție semnificativ mai mare în stări depresive și de neliniște. Inegalitățile de stările psiho-emoționale variază de la o situație la alta, însă în majoritatea cazurilor acestea sunt duble sau chiar triple în dezavantajul femeilor: incidența este de două ori mai mare în cazul crizelor de nervi, stărilor de tristețe și de trei ori mai mare în cazul stărilor de frică. Totodată, diferențe importante în ce privește reacția de răspuns la situația de criză se observă și în funcție de nivelul de studii. Circa 40% dintre persoanele cu studii superioare se poziționează în grupul celor afectați negativ, comparativ cu mai puțin de 30 la sută în cazul persoanelor cu nivele mai joase de studii [4 p. 12].

Toate aceste schimbări nu puteau să nu afecteze și comportamentul uman în gestionarea relațiilor interpersonale. Pandemia COVID-19 a sporit și riscul violenței domestice. Dezvoltarea comportamentelor agresive în perioada izolării inevitabil influențează sănătatea psiho-emoțională a populației. Expunerea la abuz și violență are un impact psihologic de lungă durată asupra copiilor, adolescenților și femeilor, acestea fiind categoriile cel mai frecvent supuse abuzurilor domestice. Conform unui studiu privind impactul pandemiei asupra stării de bine a populației în perioada de izolare, rata violenței a crescut cu circa 30% în Franța și cu peste 20% în SUA. În Anglia, a crescut cu 25% numărul de apeluri la linia fierbinte pentru abuzurile domestice și cu 75% au crescut căutările în Google legate de violența în familie [4 p. 22]. Se constată că tinerii care erau supuși violenței până la răspândirea pandemiei, în perioada de izolare au fost abuzați și mai des. Astfel, pe parcursul crizei s-au intensificat comportamentele violente, grupurile frecvent abuzate devenind și mai vulnerabile (inclusiv pe fondul accesului limitat la suport). Cea mai mare sporire se atestă în cazul formelor grave de violență – amenințări și lovituri cu un obiect sau cu piciorul/ mâna – circa 22%.

Apariția pandemiei a determinat o schimbare a comportamentului uman a stilului de viață și a realității în care trăim. Aproape toți oamenii erau concentrați pe activitatea profesională pe succesul în plan profesional, social, familial. Odată cu apariția pandemiei cu toții a trebuit să ne adaptăm situației nou create, regulilor/legilor nou apărute pentru a supraviețui virusului COVID-19. Specialiștii în psihologie socială au publicat concluzii preliminare privind modificarea comportamentului uman în perioada de pandemie. Dar, pentru concluzii în urma cărora vor fi posibile unele măsuri studiile trebuie să se desfășoare pe o scală mai mare de timp. Vorbind despre COVID-19, în primul rând, avem sentimentul de incertitudine, stare care vine cu alte multe trăiri precum: izolare, anxietate, tristețe etc. Toate persoanele din jurul nostru se confruntă cu un sentiment de pierdere în aceste momente. Există sentimente, stări, emoții dificile pe care le putem experimenta în timpul pandemiei, tristețe, dezamăgire, furie, vinovăție, frustrare sau singurătate, care, sunt răspunsuri normale în această perioadă la condiții anormale. Ne întristăm și experimentăm durerea și pierderea. Este important să adoptăm o abordare plină de compasiune pentru noi înșine și pentru cei din jurul nostru. De aceea este foarte important să știm să identificăm și să gestionăm atât propriile noastre emoții și trăiri cât și a celor din jur.

În relațiile interpersonale un rol important au expresivitatea și contagiunea emoțională. Contagiunea emoțională este o parte subtilă a unor schimbări care au loc la orice interacțiune. Noi transmitem și ne însușim dispoziții, stări de la ceilalți, schimbul emoțional fiind subtil și în cea mai mare parte petrecându-se la un nivel imperceptibil. Explicația, după D. Goleman, este aceea că noi imităm inconștient emoțiile pe care le vedem la ceilalți, nefiind conștienți de mimica expresiei faciale, gesturi, tonul vocii și a altor aspecte nonverbale. Astfel, persoana recrează în ea dispoziția celeilalte persoane. Goleman a observat că atunci când două persoane interacționează, direcția dispoziției psihice se transmite de la persoana care este mai puternică în exprimarea emoțiilor, sentimentelor la cea mai pasivă.

J. Kacioppo, psihofiziolog, spune că există un „dans”, o sincronizare a transmisiei emoționale. Preluându-i ideile, D. Stern demonstrează că această sincronizare se întâlnește între persoane care au raporturi emoționale foarte puternice. Ea facilitează transmiterea și receptarea dispozițiilor. Există sincronizare între partenerii unui cuplu, între profesori și studenți, între orator și mulțime. În colectivele de studii, cele de muncă trebuie de menținut un nivel înalt al inteligenței emoționale, o cultură a emoțiilor, sentimentelor, dacă dorim rezultate mari, performanțe în activitate [5 p. 179]. Pandemia COVID-19 a avut un impact nefast asupra stării psiho-emoționale a oamenilor. Dificultățile emoționale au fost amplificate de stresul în cadrul familiei, de izolarea fizică, abuzurile sporite, educația perturbată și incertitudinea cu privire la viitor.

D. Goleman concluzionează că pentru a manifesta o putere interpersonală activă trebuie să deții auto-controlul și să ai capacitatea de a trece peste anxietate și stres. După autor, cea mai bună artă de relaționare se bazează pe dirijarea propriilor emoții și pe empatie, competența socială prin care persoana reușește să se înțeleagă ușor cu oamenii și să corecteze „nepotrivirile” din mediul social. Pe fondul lipsei acestei calități, excelența intelectuală face persoana în cauză mai arogantă și mai insensibilă. Această abilitate socială facilitează contactele umane care sunt deosebit de necesare în toate sferele vieții [2 p. 46].

Concluzii

Este cert faptul că odată cu declanșarea pandemiei s-a produs o schimbare a comportamentului uman, a stilului de viață și a realității în care trăim. Aproape toți oamenii erau concentrați pe activitatea profesională, pe succesul în plan profesional, social, familial. Odată cu apariția pandemiei, a trebuit să ne adaptăm cu toții situației nou create, regulilor/legilor nou apărute pentru a supraviețui virusului COVID-19. Această schimbare bruscă și absolut radicală nu putea să nu influențeze atât stările emoționale ale oamenilor cât și comportamentul acestora. Însă, conștientizarea emoțională activă prin cultivarea inteligenței emoționale înseamnă să trăiești experiența prezentă, fie ea pozitivă ori negativă, încercând să manifesti un nivel de reziliență și adaptabilitate, prin stăpânirea propriilor emoții. Această componentă presupune conștientizarea a tot ceea ce simți, a cauzelor emoției, a realității și a situației în care te afli, pentru a putea fi echilibrat, pentru a putea gândi limpede și a nu rămâne influențat de emoțiile negative.

Referințe bibliografice

1. ARDUSĂȚAN, A., BĂRĂIAN, M., ARGHIR G. Inteligența emoțională – componente, semnificație și utilitate în leadership. In: *A XII Conferință Națională multidisciplinară – cu participare internațională „Profesorul Dorin Pavel – fondatorul hidro-energeticii românești”*. Sebeș: Univ. Tehnică din Cluj-Napoca, 2012, pp. 62–65.
2. GOLEMAN, D. *Inteligența emoțională*. București: Curtea Veche, 2001. ISBN 973-8120-67-5.
3. SUSANU, N. Efectele pandemiei asupra psihicului și comportamentului uman. In: *Danubius Universitas of Galati* [online]. 2020, vol. 2, No. 2 [accesat 10 febr. 2022]. Disponibil: <https://dj.univ-danubius.ro/index.php/DU/article/view/803>.
4. COVRIG, N., BUZU, A., CANTARJI, V. *Covid-19 și tinerii: Efectele pandemiei asupra bunăstării psiho-emoționale* [online]. Chișinău, 2020 [accesat 10 febr. 2022]. Disponibil: https://moldova.unfpa.org/sites/default/files/pubpdf/covid_19_impactul_wellbeing.pdf.
5. TROFĂILĂ, L., COROTCHIIH, E. Implicarea inteligenței emoționale în relațiile interpersonale. In: *Învățământ superior: tradiții, valori, perspective*, 27–28 septembrie 2019. Chișinău: Univ. de Stat din Tiraspol, 2019, vol. 2, pp. 175–179. ISBN 978-9975-76-285-4.

**Revista este indexată în bazele de date
naționale: Instrumentul Bibliometric Național (IBN)
internationale: Directory of Open Access Journals (DOAJ),
Central and Eastern European Onliny Library (CEEOL),
ICI World of Journals (Index Copernicus IC).**

Cerințele față de autori și procedura de recenzare *peer review* pot fi consultate pe site-ul revistei:

<https://revista.amtap.md/>

Linkuri: <http://revista.amtap.md/348-2/>

Adresa: str. Alexei Mateevici, nr. 111, Chișinău, MD 2009

E-mail: revista.amtap@gmail.com

Web: <https://revista.amtap.md/>