

MINISTERUL CULTURII 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. 2 (45), 2023



CHIȘINĂU

MINISTERUL CULTURII 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. 2 (45), 2023

NOTOGRAF PRIM

CHIȘINĂU, 2023

**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**, directoarea 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 MISTRİK**, 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**, directoarea 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

**VICTORIA MELNIC, VLADIMIR ANDRIEȘ**

**ELEGANȚĂ ȘI VIRTUOZITATE: CONCERTUL PENTRU VIOLĂ ȘI ORCHESTRĂ  
ÎN EPOCA CLASICISMULUI**

ELEGANCE AND VIRTUOSITY: THE VIOLA CONCERTO IN THE CLASSICAL ERA .....7

**NINA DYKA**

**“SONATA OF PSALMS” FOR TWO FLUTES, PIANO AND HUMAN VOICE**

**AD LIBITUM BY V. KAMINSKY: ARTISTIC CONCEPT AND ITS REALIZATION**

„SONATA PSALMILOR” PENTRU DOUĂ FLAUTE, PIAN ȘI VOCEA UMANĂ

AD LIBITUM DE V. KAMINSKY: CONCEPTUL ARTISTIC ȘI REALIZAREA LUI .....17

**NATALIIA SVYRYDENKO**

**J.S. BACH’S METHOD OF PLAYING THE CLAVIER AND ITS TRANSFORMATION INTO  
MODERN PIANO PEDAGOGY AND PERFORMANCE**

METODA DE INTERPRETARE LA CLAVIR A LUI J.S. BACH ȘI MODIFICAREA ACESTEIA

ÎN PEDAGOGIA MODERNĂ PIANISTICĂ ȘI INTERPRETATIVĂ .....21

**ALEXANDR VITIUC**

**PORTRAIT OF TRACY ДЛЯ БАС-ГИТАРЫ СОЛО ДЖАКО ПАСТОРИУСА  
В КОНТЕКСТЕ ПРИМЕНЕНИЯ ФЛАЖОЛЕТНОЙ ТЕХНИКИ**

PORTRAIT OF TRACY PENTRU CHITARĂ BAS SOLO DE JACO PASTORIUS

ÎN CONTEXTUL APLICĂRII TEHNICII FLAJOLETELOR

PORTRAIT OF TRACY FOR BASS GUITAR SOLO BY JACO PASTORIUS IN THE CONTEXT  
OF THE APPLICATION OF FLAJOLET TECHNIQUE.....26

**ANGELINA CORJAN-COLESNIC**

**MINIATURA VOCALĂ DE-OR TRECE ANII... DE SNEJANA PÎSLARI PE VERSURILE  
LUI MIHAI EMINESCU: LIMBAJUL MUZICAL, ARHITECTONICA**

VOCAL MINIATURE DE-OR TRECE ANII... BY SNEJANA PÎSLARI ON THE POEM

BY MIHAI EMINESCU: MUSICAL LANGUAGE AND ARCHITECTONICS .....30

**VIOLETA JULEA**

**ВОКАЛЬНОЕ ВИБРАТО В СОВРЕМЕННОЙ ПОП-МУЗЫКЕ: ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЕ И  
ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ АСПЕКТЫ**

VIBRATO VOCAL ÎN MUZICA POP CONTEMPORANĂ: ASPECTE TEHNOLOGICE ȘI  
INTERPRETATIVE

VIBRATO IN THE MODERN POP-MUSIC: TECHNOLOGICAL AND PERFORMING ASPECTS .35

**PETRU MOISEEV**

**SPECIFICUL TRATĂRII INSTRUMENTELOR DE PERCUȚIE ÎN MUZICA DE JAZZ  
DIN ANII 1950**

THE SPECIFICS OF PERCUSSION INSTRUMENTS TREATMENT IN THE JAZZ MUSIC

FROM THE 1950S.....41

**INGA CEBAN**

**ARIA MĂ-NTORC LA TINE IAR DIN MUSICALUL ADIO, CHIUSTENGE! DE DUMITRU LUPU:  
LIMBAJ MUZICAL, ARHITECTONICĂ, SPECIFICUL INTERPRETĂRII VOCALE**  
THE ARIA MA-NTORC LA TINE IAR FROM THE MUSICAL ADIO, CHIUSTENGE! BY DUMITRU  
LUPU: MUSICAL LANGUAGE, ARCHITECTONICS, SPECIFICS OF VOCAL PERFORMANCE . . 44

**ВАЛЕНТИН ЧОБАНУ**

**ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО ВЯЧЕСЛАВА ГОРДЗЕЯ (1946-2019)**  
**(К 75-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ)**  
VIAȚA ȘI CREAȚIA LUI VEACESLAV GORDZEI (1946-2019)  
(CU PRILEJUL A 75 DE ANI DE LA NAȘTERE)  
THE LIFE AND CREATIVE ACTIVITY OF VEACHESLAV GORDZEI  
(1946-2019) (ON THE OCCASION OF 75 YEARS OF HIS BIRTH) . . . . . 49

**Artă teatrală, coregrafică și multimedia**  
Theater, choreographic arts and multimedia

**CONSTANTIN ȘCHIOPU, AURELIA FOLEA**

**CULTURA PARTICULARĂ ȘI UNIVERSALĂ VERSUS CULTURA CONSUMATORISTĂ:  
O ABORDARE EPISTEMOLOGICĂ**  
PARTICULAR AND UNIVERSAL CULTURE VERSUS CONSUMER CULTURE:  
AN EPISTEMOLOGICAL APPROACH. . . . . 55

**MAIA DOHOTARU**

**THE CREATION OF ARTISTIC / AESTHETIC VALUES WITHIN THE  
CHOREOGRAPHIC ART EDUCATION**  
CREREA VALORILOR ARTISTICE/ESTETICE ÎN CADRUL EDUCAȚIEI ARTEI COREGRAFICE . 61

**EMIL GAJU**

**ARTA ACTORULUI - ELEMENT DE BAZĂ ÎN CREAREA SPECTACOLULUI TEATRAL**  
THE ART OF THE ACTOR - BASIC ELEMENT IN THE CREATION OF THE THEATRICAL  
PERFORMANCE. . . . . 66

**Arte plastice, decorative și design**  
Fine, decorative arts and design

**VICTORIA ROCACIUC**

**REPREZENTĂRI ETNOFOLCLORICE ÎN PICTURA MOLDOVENEASCĂ A ANILOR 1970**  
ETHNOFOLKLORE REPRESENTATIONS IN MOLDOVAN PAINTING OF THE 1970S. . . . . 71

**ANA MARIAN**

**IMPLEMENTĂRI STILISTICE ÎN GENUL ANIMALIER SCULPTURAL MOLDOVENESC**  
STYLISTIC IMPLEMENTATIONS IN THE MOLDAVIAN SCULPTURAL ANIMAL GENRE . . . . 76

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

**VICTORIA FONARI**

**SIMBOLUL PĂIANJENULUI: DE LA MITUL ARACHNE LA POEZIA LUI ION HADÂRCĂ**  
THE SYMBOL OF THE SPIDER: FROM THE MYTH OF ARACHNE TO THE POEM OF ION  
HADÂRCĂ..... 81

**LILIANA CIOBANU**

**DIALOGUL IDEILOR ÎN OPERA BAROCĂ: REFLEXII SOCIO-CULTURALE ȘI FILOSOFICE**  
DIALOGUE OF IDEAS IN THE BAROQUE OPERA: SOCIO-CULTURAL AND PHILOSOPHICAL  
REFLECTIONS ..... 88

**AURELIA FOLEA**

**MODELUL CULTURAL – PREMISĂ A FORMĂRII IDENTITĂȚII UMANE**  
THE CULTURAL MODEL – PREMISE OF HUMAN IDENTITY FORMATION ..... 93



# ARTĂ MUZICALĂ MUSICAL ART

## ELEGANȚĂ ȘI VIRTUOZITATE: CONCERTUL PENTRU VIOLĂ ȘI ORCHESTRĂ ÎN EPOCA CLASICISMULUI

## ELEGANCE AND VIRTUOSITY: THE VIOLA CONCERTO IN THE CLASSICAL ERA

VICTORIA MELNIC<sup>1</sup>,

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

<https://orcid.org/0000-0003-1869-8278>

VLADIMIR ANDRIEȘ<sup>2</sup>,

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

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

CZU 785.6:780.614.333.035.2

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2023.2.01>

*Articolul examinează evoluția concertului pentru violă în epoca clasicismului, evidențind importanța acestei perioade în istoria muzicii, subliniind principiile estetice și ideile fundamentale care au conturat stilistica clasicismului. În perioada clasicismului concertul solistic a devenit din ce în ce mai popular, înlocuind treptat concerto grosso care a dominat pe parcursul perioadei baroce. Această schimbare a fost influențată de îmbunătățirile tehnice ale instrumentelor muzicale și de progresul abilităților interpreților. Cu toate acestea, viola, datorită sonorității sale și a caracteristicilor timbrale, a fost mai puțin prezentă în repertoriul concertant în comparație cu alte instrumente din familia coardelor. În articol se investighează contribuțiile semnificative ale unor compozitori precum W. Herschel, membrii familiei Stamitz, F. Benda, J.M. Kraus, J.B. Vanhal și C.F. Zelter în dezvoltarea concertului pentru violă și orchestră în perioada clasicismului, precum și controversa legată de concertul pentru violă și orchestră atribuit lui Ivan Handoșkin. Prin aceste analize se oferă o perspectivă comprehensivă asupra importanței și evoluției concertului pentru violă în contextul muzicii clasice.*

**Cuvinte-cheie:** clasicism, concert pentru violă și orchestră, W. Herschel, familia Stamitz, F. Benda, J.M. Kraus, J.B. Vanhal, C.F. Zelter, Ivan Handoșkin

*The article examines the evolution of the viola concerto during the Classical period, highlighting the significance of this era in music history and emphasizing the aesthetic principles and fundamental ideas that shaped the Classical style. In the Classical period, the solo concerto became increasingly popular, gradually replacing the concerto grosso that dominated the Baroque period. This shift was influenced by technical advancements in musical instruments and the progress of the performers' skills. However, the viola, due to its timbre and tonal characteristics, was less prominent in the concert repertoire compared to other string instruments. The article investigates the significant contributions of composers such as W. Herschel,*

1 E-mail: victoria.melnic@amtap.md

2 E-mail: vladimir.andries@amtap.md



*members of the Stamitz family, F. Benda, J.M. Kraus, J.B. Vanhal, and C.F. Zelter to the development of the viola concerto during the Classical period, as well as the controversy surrounding the viola concerto attributed to Ivan Khandoshkin. Through these analyses, a comprehensive perspective is provided on the importance and evolution of the viola concerto in the context of Classical music.*

**Keywords:** *classicism, concerto for viola and orchestra, W. Herschel, the Stamitz family, F. Benda, J.M. Kraus, J.B. Vanhal, C.F. Zelter, Ivan Khandoshkin*

## Introducere

Perioada cuprinsă între anii 1750 și 1820 și atribuită clasicismului a fost o epocă de transformare semnificativă care a redefinit limbajul muzical și a lăsat o amprentă puternică asupra evoluției ulterioare a muzicii. Inspirată de ideile Iluminismului, această eră a adus în prim-plan principii precum echilibrul și ordinea, definind o estetică care își pune în valoare paradigmele prin raportarea lor la idealurile artei antice, adaptându-le contextului și preocupărilor contemporane și transformând radical modul în care muzica era compusă și percepută în perioada imediat premergătoare. În timp ce barocul se caracterizează prin armonia contradictoriilor și antinomiilor, clasicismul se distinge prin echilibru și perfecțiune.

O operă de artă clasică se ancorează mai întâi de toate în rațiune și trebuie să urmeze riguros anumite norme, reflectând astfel ordinea și logica structurilor universale. Clasicismul conferă valoare doar aspectelor perene și eterne, identificând în fiecare fenomen doar calitățile esențiale și ignorând elementele arbitrare și particulare. Compozitorii au adoptat aceste idei în abordarea compoziției muzicale, căutând să creeze opere echilibrate și structurate foarte clar. Principiile logice au fost aplicate și în organizarea formelor muzicale, și în dezvoltarea motivelor tematice. Astfel, muzica clasică a devenit o expresie a raționalității și clarității, reflectând ideile și valorile timpului.

O caracteristică definitorie a perioadei clasiciste a fost dezvoltarea și definitivarea formelor muzicale, dar și stabilirea unei ierarhii clare a genurilor în care sunt conturate trăsăturile distincte pentru fiecare gen muzical și se respinge orice amestec între ele. Sonatele, simfoniile, cvartetele de coarde și concertele, bine definite și elaborate, au devenit structuri fundamentale și au influențat profund evoluția muzicii ulterioare, iar compozitorii le-au explorat cu o precizie și o măiestrie remarcabile. Echilibrul și claritatea au fost caracteristici distincte ale muzicii clasice. Compozitorii au căutat să atingă un echilibru între elementele muzicale, evitând excesele ornamentației și ale expresiei. Structurile simetrice au devenit tot mai prevalente, reflectând dorința de ordine și proporție în arta muzicală.

Aceasta a fost o evoluție semnificativă față de perioada barocă anterioară, unde improvizația și ornamentația abundau.

Inovațiile în orchestrare au constituit un alt aspect semnificativ al perioadei clasiciste. Compozitorii au explorat noi combinații instrumentale și au acordat o atenție deosebită la culorile timbrale și sonoritățile orchestrale. Capacitatea orchestrelor simfonice a crescut, iar introducerea unor instrumente noi precum și perfecționarea continuă a tehnologiei de construcție a celor existente au contribuit la diversificarea paletelor sonore. Această evoluție în instrumentație a deschis calea pentru expresivitatea bogată și complexă care va defini ulterior muzica romantică.

Perioada clasică rămâne un capitol esențial în istoria muzicii, contribuind la definirea stilului și principiilor care au influențat evoluția ulterioară a acestui domeniu artistic. Echilibrul, claritatea, respectarea regulii celor trei unități (de loc, timp și acțiune); puritatea genurilor; cultul adevărului și al naturalului, subordonarea fanteziei și pasiunii în fața rațiunii, credința într-un ideal permanent de frumusețe și perfecțiune arhitectonică au format pilonii esteticii clasice, oferind un cadru solid pentru dezvoltarea artei muzicale.

### **Viola și evoluția ei în perioada Clasicismului**

Epoca clasicismului în muzică a fost marcată nu doar de dezvoltarea genurilor și formelor sub influența ideilor iluminismului, ci și de evoluția instrumentelor muzicale, inclusiv a violei. În cadrul acestei perioade, viola, considerată mult timp o „Cenușăreasă” (expresia lui Tertis preluată din denumirea cărții sale) a grupului de coarde, un instrument lipsit de „personalitate”, un fel de „vioară de categoria a doua”, a devenit un element esențial în orchestră și în diversele ansambluri de muzică de cameră, aducând cu sine o expresivitate unică și o profunzime sonoră, care au contribuit semnificativ la formarea peisajului muzical.

Viola, membră a familiei instrumentelor cu coarde, ocupă o poziție intermediară între vioară și violoncel, atât în ceea ce privește dimensiunile cât și sonoritatea sa. Cu un corp de rezonanță, gât și tastieră mai lungi decât cele ale viorii, viola emite un sunet distinct, caracterizat de căldura și profunzimea tonurilor grave, oferind muzicii o paletă sonoră bogată și versatilă. Specialiștii menționează că, „grație dimensiunilor și acordajului, timbrul violei este mai plin decât cel al viorii, fiind mai bogat în zona primelor armonice” [1 p. 30].

Evoluția violei în perioada clasicismului a fost marcată de o creștere semnificativă a rolului său în cadrul formațiilor orchestrale și a celor de muzică de cameră. Compozitorii au recunoscut potențialul său de a adăuga nuanțe și profunzime în textura muzicală generală, de a contribui la completarea registrelor de mijloc, conferind ansamblurilor instrumentale o sonoritate echilibrată și bogată.

După cum observă S. Artemiev, „capacitățile unui instrument muzical se revelează într-un amalgam de condiții diferite și într-un anumit context bine definit. Fie că vorbim de interpretarea solo, de participarea într-un ansamblu de cameră sau de integrarea în diverse orchestre, fiecare situație impune cerințe distincte și o perspectivă auditivă specifică, determinând astfel identificarea diferitelor potențialități ale instrumentului” [2 p. 3]. Unul din factorii care influențează această ecuație și evidențiază într-un mod mai clar anumite posibilități ale aparatului interpretativ este genul muzical. Sub impactul cerințelor specifice fiecărui gen, instrumentul (sau instrumentele) se manifestă într-o multitudine de moduri și cu cât genul este mai amplu, cu atât spectrul acestor manifestări devine mai diversificat. În funcție de gen se conturează anumite aspecte semnificative ale potențialului instrumentelor antrenate în procesul de interpretare, iar diversitatea genurilor aduce în prim-plan o gamă bogată de oportunități pentru a explora atât aspectele expresive cât și cele tehnice ale acestora.

Un domeniu deosebit de interesant în această privință îl constituie genul concertului pentru instrument și orchestră. În concert observăm nu doar extinderea și diversificarea capacităților instrumentului solistic, ci și mobilizarea intensă a acestora în competiția cu orchestra. Confruntarea dintre orchestră și solist, atât în virtuositate cât și în expresivitate, transformă concertul într-un teren de manifestare a capacităților deja recunoscute ale instrumentului și într-un laborator unde compozitorii explorează și aplică în practică noi tehnici și posibilități. Astfel, concertul devine nu doar apogeul interpretării instrumentale solo, ci și un vârf al creativității instrumentale pentru compozitori.

În perioada clasicismului iese în prim-plan concertul solistic, care, pe parcursul epocii barocului, a existat oarecum în umbra concertului grosso. Probabil, unul din stimulentele acestei schimbări a fost creșterea progresivă a măiestriei interpreților impulsionată pe îmbunătățirea tehnică a instrumentelor muzicale. Totodată, concertul, centrat pe solist, a devenit și o metaforă pentru accentul pus de filosofii iluminismului pe valoarea individului.

Viola, prin însăși natura sa, este un instrument mai delicat în comparație cu celelalte reprezentante ale grupului de coarde. Datorită caracteristicilor timbrale și ale puterii sale, ea nu se distinge la fel de ușor într-o orchestră mare, așa cum se întâmplă în cazul viorii sau a violoncelului. Probabil, acesta este unul dintre motivele pentru care repertoriul concertant unde în calitate de instrument solistic apare viola este mult mai sărac în comparație cu cel destinat altor instrumente.

### Concertele pentru violă și orchestră ale lui William Herschel: între baroc și clasicism

Potrivit lui Ulrich Drüner [3], istoria concertului pentru violă începe cu cea a lui Telemann (compus, probabil, cu puțin timp înainte de anul 1740). Din aceeași perioadă au supraviețuit încă câteva concerte, precum cele atribuite lui Johann Martin Dömming (1730-1760), August Heinrich Gehra (1715-1785) și Johann Gottlieb Graun (1703-1771), care nu se deosebesc după gradul de complexitate de Concertul lui Telemann și denotă unele elemente ale Concerto-ului *Grosso* tradițional pentru baroc.

Cele trei concerte pentru violă și orchestră semnate de cunoscutul astronom și compozitor William Herschel (1738-1822) se încadrează în perioada dintre baroc și clasicism, cunoscută și ca epoca stilului galant sau rococo. Născut la Hanovra, Herschel a emigrat în 1757 în Anglia și este cunoscut astăzi mai mult pentru realizările sale remarcabile în domeniul astronomiei, principala dintre care a fost descoperirea planetei Uranus în 1781. Pe lângă astronomie, Herschel a cântat la oboi, fagot, vioară, violă, clavecin și orgă, începând să compună, practic, în momentul în care a ajuns în Anglia. În perioada anilor 1755-1764 a scris cca 12 concerte pentru diferite instrumente (oboi, vioară, violă). Compuse în jurul anului 1759, cele 3 concerte pentru violă<sup>1</sup> se numără printre cele mai timpurii compoziții ale sale. Două dintre aceste concerte (nr.1 în *Re minor* și nr.2 în *Fa major*) le-a interpretat el însuși, ca solist la Londra, în 1760. Al treilea concert pentru violă a rămas nedat și neterminat. Folosind și completând materialul tematic propriu al lui Herschel, profesorul de violă de la Universitatea Bruce Whitson din Siegen a reușit să finalizeze concertul, „adăugând două măsuri de tranziție pentru a permite o recapitulare lină și un final pentru ultima mișcare” [4]. În prezent, grație eforturilor acestui muzician, cele trei concerte pot fi ascultate pe Youtube, primul fiind accesibil și în formă de partitură pe pagina web a Societății Herschel. După cum notează Bruce Whitson, „ceea ce face concertele lui Herschel atât de fermecătoare este simțul său de aventură în ceea ce privește armonia, polifonia, factura și virtuozitatea” [5].

În urma analizei scriiturii concertelor lui W. Herschel pentru violă și orchestră, cercetătorul Vincent Duckles descoperă un stil extrem de concentrat, plin de surprize, de schimbări bruște de armonii și texturi, de contraste acute în tematism, toate menite să transmită o lume bogată și variată a sentimentelor autorului, care avea doar 20 de ani atunci când le-a compus [6].

### Contribuția reprezentanților familiei Stamitz la evoluția concertului pentru violă și orchestră

După examinarea repertoriului solistic pentru violă, cercetătorul american Roger H. Taylor a constatat că cel mai numeros corp de concerte pentru violă și orchestră provine din perioada clasică [7]. Și, dacă în anul 1966, când a fost scris articolul lui R.H. Taylor, el a identificat cel puțin 66 de lucrări, cea mai mare parte dintre acestea fiind simfonii concertante, în 2019 violistul franco-canadian Jean-Eric Soucy mărturisește că în timpul cercetărilor sale a găsit circa 120 de concerte pentru violă necunoscute din epoca clasicismului, îngropate în biblioteci și arhive din toată Europa [8].

Printre autorii de concerte pentru violă citate pe portalul informațional Viola-in-music [9] se numără Karl și Anton Stamitz, George și Friedrich Benda, Franz Xaver Brix, Giuseppe Maria Cambini, Karl Ditters von Dittersdorf, Georg Druschetsky, Iwan Handoșkin, Roman Hoffstetter, Johann Nepomuk Hummel, Georg Druschetsky, Joseph Schubert, Johann Baptist Vanhal, Franz Anton Hoffmeister, Karl Friederich Zelter, Ignaz Pleyel, Alessandro Rolla, Anton Wranitzky, Antonio Rosetti ș.a. Majoritatea acestor nume sunt cunoscute doar unui cerc restrâns de specialiști care au cercetat cultura muzicală din sec. XVIII și, probabil, din acest motiv multe din lucrările cu violă solistică astăzi nu se regăsesc în repertoriul activ (nici în cel concertistic, nici în cel didactic), rămânând în afara atenției nu doar a publicului, ci și a muzicienilor profesioniști. Aproape toți autorii care au compus concerte pentru violă singuri au fost violoniști, unii fiind și interpreți la violă și în aceste concerte au dat dova-

1 Pe lângă aceste trei concerte, Herschel a compus 2 concerte pentru oboi, 2 pentru orgă și 5 pentru vioară, dar a fost și autorul altor creații muzicale, inclusiv 24 de simfonii, 24 de capricii pentru vioară solo, 6 sonate pentru vioară și *basso continuo*, lucrări pentru orgă, un *Te Deum*, câteva motete și psalmi ș.a.

dă de o bună cunoaștere a posibilităților tehnice și expresive ale instrumentului<sup>1</sup>. Cercetătoarea Dana Howard Garen consideră semnificativ faptul că apogeul timpuriu al istoriei concertelor pentru violă a fost atins înainte ca partida de violă în orchestre sau în ansambluri să fie eliberată de rolul ei secundar de dublare a basului și completare a țesutului armonic, lucru realizat de Haydn și Beethoven [10 p.16].

Cei care au dat primul imbold dezvoltării repertoriului concertant pentru violă au fost compozitorii Școlii de la Mannheim. Grație activității Capelei muzicale adunate la curtea Contelui Palatine Carl Philippe și care era apreciată la acel moment (mijlocul secolului XVIII) ca cea mai bună orchestră din lume, orașul Mannheim a devenit un important centru muzical. Școala de la Mannheim și-a atins apogeul în perioada anilor 1740-1780, fiind cunoscută pentru inovațiile în domeniul orchestrației, contribuind semnificativ la dezvoltarea stilului simfonic și influențând compoziția muzicală în toată Europa. Printre reprezentanții notabili ai Școlii de la Mannheim se numără Johann Stamitz (1717-1757), fii acestuia, Carl (1745-1801) și Anton (1750-1798/1809), compozitorul și dirijorul Franz Xaver Richter (1709-1789), Christian Cannabich (1731-1798), dirijor și compozitor, director al orchestrei, după moartea lui J.Stamitz ș.a.

Primul concert pentru violă care se înscrie în stilistica clasicismului a fost compus de Johan (Jan Vanclav) Stamitz, capul familiei Stamitz, primul director și celebrul dirijor al orchestrei din Mannheim considerat, pe bună dreptate, un pionier în formarea trăsăturilor definitorii ale stilului clasic. Scris în tonalitatea Sol-major și compus din tradiționalele trei părți (*Allegro, Adagio, Presto*), Concertul modelează un nou tip de relație între solist și orchestră, dar și un nou rol semantic al enunțurilor tematice și al incursiunilor solistului în comparație cu cele ce se regăsesc în concertele preclasice. Vorbim de o împărțire clară a expoziției în cea orchestrală urmată de cea solistică, de utilizarea diferențiată a texturii: în episoadele solo orchestra joacă rolul de suport armonic, textura fiind una mai transparentă și mai simplificată în comparație cu cea din episoadele pur orchestrale unde se atestă o scriitură mai simfonizată. Partida solistică se caracterizează prin virtuozitate și caracter improvizatoric, ea abundă de pasaje, ornamente (mordente, triluri și alte melisme caracteristice stilului galant), note duble și acorduri, compozitorul utilizând diferite trăsături de arcuș (*détaché, legato, staccato*) și îmbinarea acestora, toate fiind accentuate prin dinamica contrastantă.

Cei doi fii ai lui J. Stamitz, ambii reputați interpreți la vioară și violă, au fost și ei autori de concerte pentru violă: Carl a scris trei, iar Anton – patru. Cel mai cunoscut dintre acestea este, fără doar și poate, Concertul nr.1 în Re-major de C. Stamitz, compus, conform estimărilor, între anii 1771 și 1773, cel mai probabil pentru a fi interpretat de singur autorul. În prezent, acest concert este unul dintre cele mai des interpretate concerte pentru violă de către violiștii din toată lumea.

Spre deosebire de fratele său mai mare, Anton a fost neglijat pe nedrept de muzicologi: până nu demult numeroasele sale concerte instrumentale nu au fost nici măcar cuprinse bibliografic. Toate cele patru concerte pentru violă ale lui Anton Stamitz (nr.1 în Si bemol major, nr. 2 în Fa major, nr.3 în Sol major, nr.4 în Re major) au fost editate de firmele pariziene înainte de 1785, fiind reeditate în ediții moderne în ultimele decenii ale sec. XX. Toate cele patru concerte pentru violă și orchestră de A. Stamitz sunt structurate după tiparul clasic al ciclului tripartit cu succesiunea tradițională de tempo: repede – lent – repede. Materialul muzical și scriitura acestor concerte dezvăluie mâna unui maestru care, ca un recunoscut virtuoz al violei pe vremea lui, a știut să exploateze la maxim posibilitățile tehnice și expresive ale instrumentul său. Din cele patru concerte scrise de A. Stamitz de o mai mare popularitate se bucură primul, care reflectă în mod clar stilistica Școlii de la Mannheim. Aceasta se

1 Despre cele mai cunoscute concerte pentru violă și orchestră din epoca clasicismului – Concertul nr.1 în Re major de C. Stamitz, Concertul în Mi bemol major de A. Rolla și Concertul în Re major de F.A. Hoffmeister; a se vedea monografia: Andrieș V. *Concertul pentru violă și orchestră de-a lungul timpurilor: de la George Philipp Telemann până la Bela Bartok* (Timișoara: Eurostampa, 2013) și articolele: Andrieș V. *Concertul pentru violă și orchestră în Re major de C. Stamitz în contextul clasicismului muzical*. (In: Artă și educație artistică, nr. 2-3 (17-18). Bălți: Presa universitară bălțeană, 2011, p. 15-27); Andrieș V. *Alessandro Rolla: un maestru uitat pe nedrept*. (In: Anuar științific: Muzică, teatru, arte plastice, 2013, nr.1 Chișinău: Grafema Libris, 2013, p.19-23). Din acest motiv ele nu au fost analizate în prezentul articol.

manifestă în abordarea specifică a instrumentelor cu coarde, în efectele dinamice, în textura omofonică generală, în prezența unor idei tematice contrastante. În opinia lui V. Darda, printre „principalele trăsături ale Concertului pentru violă și orchestră în Si bemol major de Antonin Stamitz se relevă caracterul dansant al tematismului, tratarea virtuoasă-improvizabilă a partidei solistice și stilistică galantă” [11]. În același timp, în partea lentă a ciclului se atestă influențe ale muzicii franceze (A. Stamitz a locuit din anul 1770 la Paris) și un nou prototip genetic – romanța.

### Concertele pentru violă și orchestră ale lui F. Benda

Pe lângă familia Stamitz, aproximativ în aceeași perioadă, în Germania era la fel de cunoscută și o altă familie de muzicieni veniți din Boemia în 1742, la cererea lui Frederic cel Mare, regele Prusiei, la curtea căruia reprezentanții ei au slujit timp de un secol. Este vorba de familia Benda. Unul dintre membrii acestei familii, și anume Friedrich Wilhelm Heinrich (1745-1814), este fiul lui Franz Benda și nepotul lui Georg Benda. Deși a scris opere, cantate și oratorii, el este cel mai bine cunoscut pentru compozițiile sale instrumentale și pentru concertele pe care le-a scris pentru diverse instrumente. Printre acestea găsim și trei concerte pentru violă, atribuite anterior unchiului său Georg Benda<sup>1</sup>.

Concertul nr.1 a fost compus în jurul anului 1778. Ciclul debutează cu un *Allegro*, în care, în pofida unor accente mai dramatice, sesizăm, totuși, trăsăturile stilului rococo. Partea a doua este un *Largo con sordino*, expresiv și melancolic în minorul omonim, care începe cu un compartiment orchestral destul de sumbru. Atmosfera se degajă odată cu intrarea solistului, care expune o frumoasă arie în tonalitatea La bemol major, discursul oscilând între tonalitatea de bază (Fa minor) și relativa ei majoră, creând astfel o oarecare ambiguitate care se „rezolvă” definitiv abia în repriză, unde viola preia tema principală, intonând-o împreună cu orchestra. Concertul se încheie cu finalul galant în formă de rondo cu teme dansante și dialoguri tematice captivante dintre violă și orchestră, care solicită de la solist o tehnică avansată și, totodată, eleganță în stăpânirea instrumentului.

Și celelalte două concerte, ambele scrise în tonalitatea Mi bemol major, au o structură tripartită tradițională pentru genul de concert, fiind exemple bine elaborate ale ciclului concertant din epoca clasicismului timpuriu. Partida solistică tinde să favorizeze registrul superior al violei, iar virtuozitatea pasajelor confirmă stăpânirea perfectă de către autor a tehnicii instrumentale de interpretare, care caracterizează epoca clasicismului și denotă o bună cunoaștere a posibilităților violei. Stilul componistic al lui F. Benda, relevat în concertele sale pentru violă, exemplifică perioada de tranziție de la baroc la clasicism, cu *Allegro* dinamice și pline de teme pregnante, bine definite, cu mișcări lente, expresive, deosebit de apreciate de către contemporani și rondo finale vioaie și grațioase, amintind pe alocuri concertele pentru instrumente cu coarde ale lui J. Haydn. Toate cele trei concerte au fost recent publicate de câteva edituri muzicale (inclusiv *Schott* și *Offenburg*), devenind astfel mai accesibile pentru interpretare și studiu.

### Concertele pentru viola și orchestra de R.Hoffstetter/J.M. Kraus

În celebrul catalog al repertoriului pentru violă întocmit de Zeyringer sunt indicate două concerte pentru violă și orchestră atribuite compozitorului german Roman Hoffstetter (1742-1815). Căutând informații despre aceste concerte, am aflat că cercetările recente efectuate de muzicologul american Bertil van Boer demonstrează că autorul adevărat al acestor lucrări a fost Joseph Martin Kraus (1756-1792), un prieten apropiat al lui Hoffstetter. Născut în Germania, Kraus și-a petrecut cea mai mare parte a vieții în Suedia, compunând simfonii și creații scenice, fiind chiar denumit „Mozart suedez”. După cum relatează Bertil van Boer, partiturile celor trei concerte pentru violă au fost oferite spre vânzare de către firma germană Breitkopf în 1787, sub numele de Pater Romanus Hoffstetter, un

1 Această descoperire i-o datorăm violistului franco-canadian Jean-Eric Soucy, care, în urma unor cercetări, a stabilit că toate cele trei concerte pentru violă au fost de fapt opera lui Friedrich Wilhelm Heinrich Benda, nepotul lui Georg. A se vedea: <https://theviolinchannel.com/out-now-violist-jean-eric-soucy-new-cd-benda-viol-concertos-1-3/>.

călugăr benedictin, mare admirator al lui Haydn. Partiturile au fost donate bibliotecii Universității din Lundt de un interpret amator pe nume Johan Samuel Hjerta, în 1798, și păstrate aici cca 250 de ani, fără ca cineva să pună la îndoială „paternitatea” lor (ținând cont de reputația firmei Breitkopf). Întâmplarea a făcut ca autograful unui concert să nimerească în vizorul lui Bertil van Boer, care, fiind cercetător al creației lui Kraus, l-a comparat cu unul din autografele acestui autor și a constatat cu uimire că ambele partituri au fost scrise de aceeași mână – cea a lui Kraus. Analiza comparată a limbajului și scriiturii celor trei concerte, care demonstrează, în opinia lui B. van Boer, o extraordinară coeziune stilistică, l-au condus la concluzia că toate cele trei cicluri aparțin de fapt acestui compozitor (Kraus), și nu lui Hoffstetter, cum se credea anterior. În plus, cercetarea realizată de B. van Boer arată că toate trei concerte pentru violă sunt structurate identic cu binecunoscutul concert pentru vioară al aceluiași Kraus și nu prezintă nicio afinitate muzicală cu vreo lucrare muzicală semnată de Hoffstetter, care a supraviețuit. Muzicologul menționează că fiecare dintre cele trei cicluri<sup>1</sup> compuse, probabil, între anii 1777 și 1781, este meticulos elaborat, astfel încât frazele muzicale să curgă lin una din alta, iar texturile să se îmbine armonios, alternând pasaje lirice cu figurații de virtuozitate. Partida solistică exploatează ca și în majoritatea concertelor timpului registrul acut al violei și abundă de pasaje destul de complicate și ornamente elaborate, solicitând o tehnică impecabilă și o virtuozitate elevată. Concertele pentru violă și orchestră de Kraus sunt niște exemple reprezentative ale scriiturii concertante pentru violă din sec. XVIII, alături de așa lucrări cunoscute ca cele semnate de C. Stamitz sau F.A. Hoffmeister [12].

#### **Aportul lui J.B. Vanhal și C.F. Zelter în istoria concertului pentru violă**

Unul dintre compozitorii care au contribuit la îmbogățirea repertoriului pentru violă (prin cele două concerte și 6 sonate) a fost Johann Baptist Vanhal. Apreciat ca unul dintre cei mai remarcabili autori din perioada clasicismului, cu o originalitate îndrăzneță și o remarcabilă putere de invenție, Vanhal a compus cel puțin 76 de simfonii, circa 250 lucrări religioase, inclusiv 48 de mese, două opere, șase seturi de cvartete de coarde și numeroase (conform unor informații în total sunt 53, apreciate ca fiind „probabil autentice”<sup>2</sup>) concerte pentru diferite instrumente (19 pentru pian, 15 pentru vioară, 4 pentru violoncel, 11 pentru flaut, 2 sau 3 pentru oboi, 3 pentru fagot, câte unul pentru clarinet și contrabas). Compozițiile lui au fost foarte populare, fiind interpretate frecvent și editate încă în timpul vieții sale. După cum menționează Paul Bryan, Vanhal a fost înalt apreciat de colegii săi din lumea muzicală, inclusiv de Haydn și Mozart. Ambii mari compozitori au interpretat lucrările lui Vanhal, iar într-o ocazie celebră, s-au alăturat lui și lui Dittersdorf pentru a forma cel mai distins cvartet de coarde din istoria muzicii [13]. Stilul său componistic îmbină elemente italiene, germane și boeme, îmbogățite cu farmec melodic, precizie ritmică și un sentiment delicat pentru contrastul tematic, care poate fi sesizat cu ușurință și în scriitura celor două concerte pentru violă și orchestră – Do major și Fa major.

Ambele, cel mai probabil, nu sunt compoziții originale, ci aranjamente ale lui Vanhal ale unora dintre propriile sale lucrări, Concertul în Do major fiind o variantă a concertului pentru violoncel, iar Concertul în Fa major – al celui pentru fagot. O asemenea practică – de rescriere a unor lucrări compuse în original pentru un alt instrument – era foarte comună pentru perioada respectivă și explică, în mare parte, numărul destul de mare de creații semnate de unii compozitori. Spre regret, nu am avut acces la partitura Concertului în Fa major, astfel ne vom limita la o prezentare succintă a Concertului în Do major. Structurat într-un ciclu tripartit (*Allegro moderato – Adagio – Allegro molto*), din punct de vedere stilistic este tipic perioadei clasicismului vienez,

1 Concertul în Mi bemol major – *Risoluto, Adagio e cantabile, Rondo: Moderato*; Concertul în Do major – *Allegro maestoso, Larghetto cantabile, Rondo: Allegro*; Concertul în Sol major – *Allegro moderato e cantabile, Adagio, Rondo: Allegro moderato*. Acesta din urmă conține un amplu *obbligato* pentru violoncel, precum și cadențe desfășurate ale ambelor instrumente solistice (viola și violoncelul), ceea ce permite să fie apreciat un concert dublu și să fie plasat în același context cu Simfonia concertantă de Mozart sau Concertul pentru vioară, violoncel și orchestră de Brahms.

2 CassandraJoyKomp *Threeoboeconcertosby Johann Baptist Wahal: an editionandstudy of attribution*. A ThesisSubmittedtotheGraduateFaculty of The University of Georgia in PartialFulfillment of the Requirements for the Degree Master of Arts. Athens, Georgia, 2013, p.16 [https://getd.libs.uga.edu/pdfs/komp\\_cassandra\\_j\\_201305\\_ma.pdf](https://getd.libs.uga.edu/pdfs/komp_cassandra_j_201305_ma.pdf).

iar din punct de vedere al virtuozității se plasează cam la același nivel cu Concertul pentru vioară în Sol major de Haydn. Folosind preponderent pozițiile de la prima la a treia, cu doar câteva incursiuni în a cincea partida solistică presupune abilități tehnice destul de modeste. Din acest motiv, Concertul în Do major prezintă interes, în special, pentru interpreții începători, care, studiindu-l și interpretându-l chiar și cu pianul, se vor familiariza cu procedeele cele mai caracteristice ale stilului clasic. Totodată, Concertul lui Vanhal este util pentru dezvoltarea unor trăsături de arcuș mai sofisticate, cum ar fi *spiccato* și combinate cu *spiccato*, antrenând și dexteritățile de distribuție a arcușului specifice pentru muzica acestei perioade.

Concertul pentru violă în Mi bemol major este singura lucrare orchestrală care a supraviețuit, alături de numeroasele sale creații vocale și scenice din moștenirea destul de bogată a compozitorului german Carl Friedrich Zelter (1758-1832). Fiind prima compoziție a lui Zelter, concertul a fost comandat și scris în 1779, adică înainte ca tânărul compozitor să studieze în mod oficial compoziția. Cu toate acestea, este o lucrare bine elaborată, cu teme expresive, care prevestesc viitorul său stil operistic. Cele trei părți (*Allegro con fuoco* – *Adagio ma non troppo* – *Rondo un poco moderato*) se încadrează într-o structură tradițională pentru genul de concert. Prima parte se deschide cu expoziția orchestrală, în care sunt prezentate cele două teme ale formei de sonată. Tema principală (TP), la început solemnă, ulterior, grație figurilor melodice cu ritm punctat și sincope, capătă un caracter jucăuș și, totodată, elegant. Viola debutează cu o scurtă introducere bazată pe arpeggierea acordurilor tonicii și dominantei, după care se alătură orchestrei în expunerea temei grupului principal. Partida solistică include numeroase pasaje de virtuozitate, care exploatează toate registrele violei și ilustrează diferite procedee tehnice de interpretare. Tema grupului secundar (TS), deși mai lirică, păstrează aceeași eleganță, pe care am sesizat-o în tema principală. În tratare domină tonalitatea minorului paralel, care imprimă discursului note subtile de dramatism. Cadența solistului de la sfârșitul primei părți se bazează pe intonațiile preluate din cele două teme (TP și TS), îmbinate măiestrit cu arpegii și pasaje de virtuozitate, cu acorduri și note duble, interpretarea cărora antrenează o gamă destul de bogată de procedee tehnice și abilități avansate de mânuire a arcușului. În partea lentă compozitorul folosește minorul pentru a crea o viziune intens personală a durerii și a pierderii. Profund emoționant, discursul violei sună ca o confesiune interiorizată, care contrastează cu replicile dramatice ale orchestrei. Rondo final readuce bucuria și simplitatea exprimării proprii stilului clasicist. Tema dansantă a refrenului contrastează destul de pronunțat cu tematismul celor patru episoade, foarte diferite atât din punct de vedere tonal cât și ca expresie și tip de tematism.

De menționat este diversitatea timbrală din acest final. Astfel, timbrul cornului din expunerile refrenului imprimă muzicii anumite nuanțe pastorale în timp ce sonoritatea specifică a clavecinului readuce în memorie atmosfera epocii baroc, accentuată și de alternările de tip *tutti* (în refren) – *solo* (în episoade) caracteristice pentru *concerto grosso*. La sfârșitul tuturor episoadelor compozitorul introduce compartimente de tranziție rezolvate destul de neobișnuit. În primul caz este vorba de o scurtă cadență solistică tipică pentru concertele clasice. În restul cazurilor viola solistică intonează recitative operistice, care sună foarte neașteptat în contextul acestui rondo.

### **Concertul pentru violă și orchestră de Ivan Handoșkin – adevăr sau mistificare**

Ivan Khandoshkin (1765-1804) a fost un violonist virtuos și compozitor talentat, care a compus circa 100 de lucrări pentru vioară, majoritatea variațiuni pe teme ale cântecelor rusești. În plus, a scris și trei sonate. Câțiva ani a slujit în direcția teatrelor imperiale.

Datat cu anul 1801, Concertul pentru violă al lui Handoșkin este cea mai veche lucrare a unui compozitor rus în genul concertului instrumental, fiind, totodată, recunoscut drept cel mai bun concert dintre toate concertele semnate de Handoșkin, care i-a adus autorului faima de „cel mai bun compozitor de concert” din perioada respectivă.

Contemporanii apreciau lucrările sale la fel de înalt ca și cele ale compozitorilor clasici. Concertul pentru violă al lui Handoșkin îmbină trăsăturile concertelor preclasice și clasice. Din cele preclasice

menționăm compoziția restrânsă a ansamblului instrumental și absența formei de sonată în prima mișcare. În același timp, limitarea orchestrei la rolul de acompaniament și atribuirea temei rondoului final instrumentului solo reprezintă elemente inerente concertelor clasice timpurii. Cele trei mișcări ale ciclului sunt compuse concis și laconic, oferind tablouri de gen în partea lentă *Canzona* și în finalul energic denumit *Vânătoarea*. Textura transparentă și elegantă dezvăluie capacitățile expresive și tehnice ale violei într-o manieră neobișnuită, subliniind grația și lejeritatea. În prima parte și în final Handoșkin utilizează frecvent tehnica pasajelor „perlate” de virtuozitate, făcând ca acest concert să fie o piatră de încercare pentru tinerii interpreți la violă. *Canzona* este un exemplu perfect de lirism instrumental rusesc de la începutul secolului al XIX-lea, evidențiind stilul melodic al autorului, influențat în aceeași măsură de tematismul romanțelor rusești cât și de melodica muzicii clasice. Finalul *Vânătoarea*, scris în tradiționala formă de rondo, impresionează prin strălucirea și energia debordantă și, după cum menționează V. Iampolski, „este singurul caz... de folosire într-un concert a unei piese caracteristice de gen, cultivate, în special, de violoniștii francezi din secolul al XVIII-lea în sonatele pentru vioară și bas” [14]. În tema rondoului pot fi deslușite ecouri ale temei inițiale din prima mișcare, astfel fiind asigurată unitatea intonativă a ciclului.

Deși, aparent, conținutul tematic și structura celor trei mișcări ale concertului sugerează o legătură cu tradițiile muzicale de la hotarul sec. XVIII-XIX, o analiză mai atentă a compoziției, precum și compararea ei cu alte lucrări ale lui Handoșkin (șase sonate pentru vioară și mai multe cicluri de variațiuni bazate pe teme din cântece populare rusești) confirmă ipoteza că acest concert a fost compus la mijlocul secolului XX. Astăzi deja, practic, nu se mai pune la îndoială faptul că autorul mistificării a fost cunoscutul violonist și compozitor, originar din Odesa, Mihail Goldstein, renumit prin faimoasa sa „descoperire” a Simfoniei nr. 21 a compozitorului ucrainean Mykola Ovsianiko-Kulikovsky<sup>1</sup> și ale altor farse muzicale (*Foaie din album* pentru vioară și pian de A. Glazunov, *Sonată în Mi major* pentru vioară de G. Tartini, *Impromptu* pentru vioară și pian M. Balakirev și chiar Concertul pentru violă de J. Reicha). Elementele care susțin această opinie includ dezvoltarea materialului muzical, modulațiile îndrăznețe care depășesc convențiile tonalităților clasice, lirismul romantic din *Canzona*, utilizarea denumirii gramatice în final ș.a.

## Concluzii

Realitatea este că compunerea unui concert dedicat violistului este o sarcină cu adevărat dificilă. Datorită particularităților sale constructive, precum și proiecției sonore limitate în cadrul unei orchestre complete (*tutti*), viola nu beneficiază de același grad de evidențiere ca vioara sau violoncelul. Acest aspect reprezintă unul dintre motivele principale pentru care majoritatea opere concertante dedicate violei datează din perioada barocă și cea clasică timpurie, epoci în care orchestrele erau adesea mai mici, compuse predominant din instrumente cu suflare și percuție. În plus, nu au existat întotdeauna numeroși violiști virtuozii care să compună pentru propriul lor instrument (așa cum s-a întâmplat în cazul unor mari violoniști precum N. Paganini, M. Bruch și F. Kreisler) sau pentru care să fie create lucrări concertante solistice. Acestea au început să apară abia în perioada de tranziție între secolele XIX și XX, odată cu emergența unor violiști remarcabili precum L. Tertis, W. Promrose, P. Hindemith, V. Borisovski și alții.

Particularitățile compoziționale ale concertului, axat pe demonstrația virtuozității, impun anumite caracteristici distincte, cea mai importantă fiind prezența expoziției duble în forma de sonată în prima parte a ciclului. Acest tip de formă este conceput pentru a sublinia ideea de competiție și colaborare între solist și orchestră. De obicei, expoziția orchestrală îndeplinește o funcție introductivă, în timp ce expoziția solistică poate introduce teme noi în secțiunile grupurilor principal și secundar,

1 Deși despre această simfonie și autorul ei au fost scrise mai multe articole și teze, lucrarea fiind interpretată și imprimată de cei mai faimoși dirijori ai timpului (inclusiv E. Mravinskii), astăzi se cunoaște, cu certitudine, că acest Mykola Ovsianiko-Kulikovsky este un personaj inventat de M. Goldstein.



accentuând contrastul între orchestră și solist. Structura formei de sonată, fiind, pe de o parte, una destul de riguroasă (se respectă prezența celor trei compartimente obligatorii: expoziția – cu ale sale patru secțiuni (grupul principal, puntea, grupul secundar și concluzia), tratarea și repriza), totodată, este una destul de flexibilă și permite introducerea diverselor secțiuni de virtuoziitate fără a afecta integritatea formei. Episoadele de virtuoziitate necesare pentru concert sunt adesea concentrate în punte și în concluzie. Repriza este adesea comprimată, dar un element aproape obligatoriu devine prezența codei, care include și o cadență solistică. Specificul genului influențează și modul în care este tratată forma altor părți, aici, de asemenea, fiind introduse cadențe solistice sau episoade ce scot în evidență măiestria instrumentală a solistului. Toate aceste particularități se pot observa cu ușurință și în concertele pentru violă și orchestră.

Generalizând observațiile noastre asupra concertelor pentru violă și orchestră din epoca clasicismului, menționăm că toate lucrările examinate se înscriu în tiparul tradițional al genului de concert solistic, corespund rigorilor acestuia și demonstrează un nivel suficient de înalt al virtuoziității.

### Referințe bibliografice

1. ANDRIEȘ, V. Din istoria violei. In: *Artă și educație artistică*. 2008, nr.1 (7), pp. 28–36. ISSN 1857-0445.
2. АРТЕМЬЕВ, С. *Кларнетовый концерт в европейской музыке XVIII века: от Мольтера к Моцарту: автореф. дис. канд. искусствоведения*. Нижний Новгород, 2007.
3. DRÜNER, U. Das Viola-Konzert vor 1840. In: *Fontes Artis Musicae*. 1981, no. 3 (jul.–sept.), pp. 153–176. ISSN 0015-6191.
4. Concerto for Viola in D minor [online]. In: *Herschel Press*: [site] [accesat 06 mar. 2024]. Disponibil: <https://herschel-press.co.uk/concertoviolaadminor785>
5. HERSCHEL, William. *Viola Concerto in D Minor* [online]. [accesat 06 mar. 2024]. Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=zNjXE8jk5mM&list=PLZukVlnRom-0BX940LgUo8A1irtoqEQvq&index=1>
6. DUCKLES, V. Sir William Herschel as a composer. In: *Publications of the Astronomical Society of the Pacific* [online]. 1962, vol. 74, no. 436, pp. 55–59 [accesat 06 mar. 2024]. Disponibil: <https://www.jstor.org/stable/40673809>.
7. TAYLOR, R.H. The solo viola literature of the classic period. In: *American String Teacher* [online]. 1966, vol. 16 (4), pp. 4–5 [accesat 06 mar. 2024]. Disponibil: <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/000313136601600410>
8. Out now. Violist Jean-Eric Soucy's new CD „Benda viola concertos” [online]. In: *The Violin Channel: World's Leading Classical Music Platform*, 8 sept. 2019 [accesat 06 mar. 2024]. Disponibil: <https://theviolinchannel.com/out-now-violist-jean-eric-soucy-new-cd-benda-viola-concertos-1-3/>
9. Viola Concertos from A to Z or the Concerto form and the viola [online]. In: *Viola in music.com*: [site] [accesat 06 mar. 2024]. Disponibil: <http://www.viola-in-music.com/viola-concertos.html>
10. HOWARD, G.D. *The Viola Concerto* [online]: A Thesis Presented to the Faculty of the Department of Music University of Houston in partial fulfillment of the requirements for the Degree Master of Music. 1971 [accesat 06 mar. 2024]. Disponibil: <https://uh-ir.tdl.org/server/api/core/bitstreams/7e99965f-064d-4d64-b829-fe785b4e18ef/content>
11. ДАРДА, В. Жанр альтового концерта в творчестве композиторов мангеймской школы [online]. In: *Cyberleninka*: [site] [accesat 17 apr. 2024]. Disponibil: <https://cyberleninka.ru/article/n/zhanr-altovogo-kontserta-v-tvorchestve-kompozitorov-mangeymskoy-shkoly>
12. BOER, B. van. Viola concertos by Joseph Martin Kraus [online]. In: *Artaria editions*: [site] [accesat 17 apr. 2024]. Disponibil: <https://www.artaria.com/pages/viola-concertos-by-joseph-martin-kraus>
13. BRYAN, P. Johann Baptist Vanhal [online]. In: *Atlanta Symphony Orchestra*: [site] [accesat 17 apr. 2024]. Disponibil: <https://www.aso.org/artists/detail/johann-baptist-vanhal>.
14. ЯМПОЛЬСКИЙ, И. Русское скрипичное искусство: Хандошкин [online]. In: *Анна Благая*: [site] [accesat 17 apr. 2024]. Disponibil: <https://blagaya.ru/skripka/history-books/i-yampolskij-handoshkin4/>

“SONATA OF PSALMS” FOR TWO FLUTES, PIANO  
AND HUMAN VOICE AD LIBITUM BY V. KAMINSKY:  
ARTISTIC CONCEPT AND ITS REALIZATION

„SONATA PSALMILOR” PENTRU DOUĂ FLAUTE, PIAN  
ȘI VOCEA UMANĂ AD LIBITUM DE V. KAMINSKY:  
CONCEPTUL ARTISTIC ȘI REALIZAREA LUI

NINA DYKA<sup>1</sup>,

doctor of philosophy, candidate of art history (Ph. D), associate professor,  
Lviv National Academy of Music named after M.V. Lysenko, Ukraine

<https://orcid.org/0000-0002-1447-689X>

CZU 785.74:781.6

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2023.2.02>

*The purpose of the article is to reveal the concept of V. Kaminsky's "Sonata of Psalms" for two flutes, piano and human voice ad libitum, which vividly reflects the underlying image, idea, content, consonant with the voluminous and diverse poetic and spiritual genre palette of the composer's work. Harmoniously combining the ideas and national spiritual heritage including the ancient traditions of church singing, the composer makes a breakthrough from the present to the past. The restoration of an ancient church tradition is based on the implication of the 117th Psalm "Praise the Lord...", the voice becomes the main criterion for the realization of the author's idea. The work enriches our imagination about his achievements in the field of chamber-instrumental music, where increased attention is paid to the emotional, timbre, dynamic and technical aspects of performance.*

**Keywords:** Viktor Kaminsky, chamber-instrumental ensemble, chamber-instrumental performance, Psalms

*Scopul articolului constă în relevarea conceptului „Sonatei psalmilor” pentru două flaute, pian și vocea umană ad libitum de V. Kaminsky, care reflectă în mod viguros imaginea, ideea, conținutul, în consonanță cu paleta voluminoasă și diversă de genuri poetice și spirituale ale creației compozitorului. Îmbinând armonios ideile și moștenirea spirituală națională, inclusiv tradițiile străvechi ale cântului bisericesc, compozitorul face o descoperire din prezent în trecut. Refacerea unei vechi tradiții bisericești este bazată pe implicarea psalmului 117, „Lăudați pe Domnul...”, unde vocea devine criteriul principal de realizare a ideii autorului. Lucrarea contribuie la îmbogățirea imaginației despre realizările lui V. Kaminsky în domeniul muzicii instrumentale de cameră, unde se acordă o atenție sporită aspectelor emoționale, timbrale, dinamice și tehnice ale interpretării.*

**Cuvinte-cheie:** Viktor Kaminsky, ansamblu cameral-instrumental, interpretare cameral-instrumentală, Psalmi

### Introduction

*Sonata of Psalms* for two flutes, piano and human voice ad libitum written by the Ukrainian composer Viktor Kaminsky is, first of all, a perfect example aimed to familiarize professional musicians and amateurs of chamber-instrumental music with modern works of Ukrainian composers in this art form. The artist, by the grace of God, is usually ahead of Time and, subtly reacting to the collisions of today, even in the conditions of turbulent social events in the country and the world, remains faithful to the ideals of high spirituality and morality.

Today composer V. Kaminsky is one of the active contemporary creators of Ukrainian music. His works are often presented in large and smaller halls, in TV programs, at prestigious music festivals: *Kyiv Music Fest* (Kyiv), *Two Days and Two Nights* (Odessa), *Contrasts*, *Virtuosos*, *Christmas Gift* (Lviv).

1 E-mail: [ninadyka63@gmail.com](mailto:ninadyka63@gmail.com)

The composer's music is also known in Poland: it was performed in Krakow, Katowice, Przemyśl, Sanok, as well as in Częstochowa, in the hall of the Philharmonic named after B. Huberman.

### Recent publications dedicated to the composer's creation

The creative work of V. Kaminsky is actively covered in the columns of magazines and newspapers in Ukraine and abroad. Among the authors of reviews and analytical posts, reviews of concerts and simply grateful greetings are the well-known composers: H. Havrilets, O. Kozarenko, M. Kolessa, Yu. Lanyuk, M. Lastovetskyi, O. Manulyak, M. Skoryk, B. Frolyak, I. Shcherbakov; musicologists: D. Duvirak, N. Dyka, M. Zhyshkovich, V. Zaranskyi, A. Kalenichenko, M. Kapitsa, O. Katrych, A. Karpyak, L. Kiyanovska, G. Konkova, A. Kravchenko, M. Lypetska, performers: V. Andrievska, Y. Ermin, I. Kushpler, A. Mykytka, V. Morozov, O. Rapita, B. Stelmashenko, E. Chupryk, Yu. Shutko; the writers and poets: Bohdan Stelmakh, Ihor and Iryna Kalynets; numerous journalists, fans of modern Ukrainian music. The significance of the composer's work is evidenced by his official titles and state awards. Viktor Kaminsky is Honored Worker of Arts of Ukraine (1995) and Honored Worker of Culture of Poland (2009). His work has been awarded prestigious state awards: named after M. Lysenko (2000), the Regional Award named after S. Lyudkevich (2004), the highest award in Ukraine – the Taras Shevchenko National Award of Ukraine (2005). For spiritual works, the composer was awarded the Medal of Metropolitan Andrey Sheptytskyi.

The purpose of the article is to reveal the general and specific features of V. Kaminsky's compositional writing using the example of the *Sonata of Psalms* for two flutes, piano and human voice ad libitum, which vividly reflects the underlying image, idea, content, consonant with the voluminous and diverse poetic and spiritual genre palette of the composer's work.

### The genre palette of V. Kaminsky's work

The genre palette of V. Kaminsky's work is voluminous and diverse. In his large-scale, close to the paraliturgical vocal-symphonic works, such as the cantata-symphony *Ukraine, Way of the Cross* (1992, sl. I. Kalints) and the oratorio *Idu. I Call I am Calling...* (1998) the words of the sermons of Metropolitan Andrei Sheptytsky sound majestically in the poetic arrangement by Iryna Kalynets. The composer is also the author of ritual and liturgical forms that are performed mainly in the religious services of the Greek-Catholic churches, however, they can also be heard in concert programs. These are the *Liturgy of John Chrysostom* for soloists and mixed choir (2000), the *Akathist to the Holy Mother of God* (2002), which was performed in the Vatican during the broadcasts of the Greek Catholic service, as well as the *Easter Matins* for choir and soloists (2006). The composer's communication with the meters of the Greek Catholic Church – Vladyka Lubomyr Huzar and Vladyka Yosif-Ivan Milyan contributed to the creation of these works. In the genre-stylistic diversity of V. Kaminsky's work, the most significant achievements are demonstrated by multifaceted instrumental music. Numerous chamber-ensemble works were written by V. Kaminsky: *String Quartet* (1976); *Chamber Music* for string orchestra (1978); *Recitative and Rondo* for viola, bassoon and piano (1981); *Voices of Ancient Mountains* for clarinet, bassoon and piano (2009); *The Traveler and His Shadow* for two violins by Friedrich Nietzsche; *Wandering Spirit of the Artist* for solo violin based on the works of P. Sarasate; for chamber orchestra, flute and oboe on the theme of an authentic Jewish melody; *Superharmony in the Rhythms of the Ocean* (2007) for violin and chamber orchestra based on the motifs of the band *Okean Elzy* by Svyatoslav Vakarchuk and others.

The diversity of the genre-thematic sphere of V. Kaminsky's works is consistent with the variable combination of different stylistic features. Musicologist B. Syuta emphasizes the presence in the composer's works of an inclination towards polystylism, noting that "inherent in V. Kaminsky's creative style is the attraction to polyphonic writing, intense features of dramatic development" [1 p. 299]. In his works, elements of neoclassicism and neo-baroque, signs of romanticism and

folklore borrowings are characteristic of this style. “Despite all the stylistic changes and reorientation of artistic interests, – as noted by musicologist Iryna Stroi-Chernova, –one sphere, one genre category always remains leading in the creative achievements of the artist – this is the sphere of instrumental chamber music in the broadest interpretation of this definition: from the philosophical aspect of understanding the creative idea, as delving into the intimate and spiritual sphere of purely professional interest, with the possibility of forming various coloristic and timbre combinations and mixes” [2]. We agree with musicologist L. Kiyanovska that V. Kaminsky, who “so naturally manifested himself in the main directions for him, with such pleasure feels and embodies – dignity as a talented and experienced actor on stage – completely different pictures of the world, completely different artistic roles, fitting into the graphically clear framework of the composer’s thinking” [3 p. 7]. The artist is the author of transcriptions of well-known European and Ukrainian works, as well as new interpretations of his own previously written opuses. V. Kaminsky’s creation is well presented by pianists, violinists, cellists, flutists, oboists, clarinetists, bassoonists, numerous and diverse instrumental ensembles, as well as by the *Lviv Chamber Orchestra Academy* (leader and concertmaster – People’s Artist, Professor Artur Mykytka; conductor and artistic director – People’s Artist, Professor Ihor Pilatiuk). Increasing the fame of this group in Ukraine and beyond, V. Kaminsky, in addition to original works, enriched the orchestra, “a colossal repertoire, which, – as noted by musicologist Alla Tereshchenko, – includes the chamber and orchestral works of composers from almost all the countries of the world, and specially composed works by Lviv and other Ukrainian composers” [4 p. 519] with a large number of transcriptions that were successful in concert programs.

#### ***Sonata of Psalms* by V. Kaminsky: stylistic aspects**

The *Sonata of Psalms* by V. Kaminsky was created in 1993. It is an example of a modern work, which harmoniously combines the ideas of the spiritual and national revival and the author’s search for a new reproduction of the ancient traditions of church singing. The work dedicated to the composer’s wife Lyubov Kiyanovska, was written in parallel with other spiritual works, including *Te Deum* for chamber orchestra (1996); *Concerto* for four soloists, string orchestra, harpsichord and organ (1996); *Adagio* for string orchestra (1997); *Concerto* for piano and orchestra (1995) and others. The work affirms the artistic and aesthetic values of chamber art and becomes an indicator of the intellectual and spiritual level of society.

The *Sonata of Psalms* for two flutes, piano and human voice ad libitum (solo, ensemble, and choir) is a real revelation of V. Kaminsky’s creation. The 117th Psalm of David *Praise the Lord, All the Tribes...* became the figurative and semantic center of *Sonata of Psalms*. For a musical composition with words, the degree of emotionality of the poetic content is important. The premiere took place in the 90s of the 20th century within the concert program of the International Music Festival, where the piece was performed by: Yuriy Shutka (flute), Bohdana Stelmashenko (flute), Olena Strogan (piano). The musical canvas of V. Kaminsky’s *Sonatas of Psalms* is determined by the initial motif-theme, which becomes the melodic impulse for the further development of the work. The composer filled the score with a wealth of dramatic development, where the flute parts enchant with the sophistication of the timbre and dynamic gradations. The center of the dramatic climax of the work is an extended solo in the piano part. In the vortex of dissonant harmonies and bright sound-timbre colors, the strict restraint of feelings and the special enlightenment of the image magnetize the hearing and the artistic and aesthetic imagination of the listener. However, the voice becomes the main measure of the realization of the idea of the work. According to the composer’s plan, the moment when the instrumentalists, reviving the ancient church tradition, sing the 117th *Psalm Praise the Lord...* becomes the golden intersection point in the *Sonata of Psalms*. This innovative technique has an emotional and sensual effect on the subconscious of both performers and listeners. We observe that in the composer’s creation of

the genre of sonata there is “interference of chamber-instrumental and chamber-vocal genres with a tendency of exploitation in the form of features of a mono-performance, in particular, and according to the type of mono-opera [5p.152]. The concert and stage life of the piece receives new interpretations every time, adapted to the performance with different instruments and voices.

### Conclusions

The observations made in the article allow us to come to the following conclusions:

1. *Sonatas of Psalms* written by the contemporary Ukrainian composer V. Kaminsky has taken a worthy place in the repertoire of Ukrainian chamber musicians: it is heard in festivals, art events, museums, churches, temples: it has become a spiritual heritage of Ukraine and the world.
2. The national flavor of the one-part programmatic chamber-instrumental ensemble canvas *Sonata of Psalms* written by V. Kaminsky is distinguished by emotionality and a special plasticity of the melos, where the author seeks to embody a highly spiritual idea, based on the experience of his own ethnic environment and time;
3. The dialogue of the enchanting layers of religious music and contemporary musical thinking is the specific feature of the analyzed opus.
4. The composer's concept enlarges the limits of chamber-instrumental music, producing a unique combination of chamber performance with the singing of the 117th *Psalm Praise the Lord...*

### Bibliographic references

1. SYUTA, B. Viktor Yevstakhiovych Kaminsky. In: *Ukrainian musical encyclopedia*. Kyiv: IMFE of the National Academy of Sciences of Ukraine, 2008, vol. 2, p. 299.
2. CHERNOVA-STROY, I. Reflection in modern chamber-instrumental performance. In: *Scientific collections of the National Academy of Sciences named after M.V. Lysenko*. Lviv: Spolom, 2010, issue 24: Chamber-instrumental ensemble: history, theory, practice: collection of articles, pp. 14–22. ISBN 978-966-665-561-8.
3. KIYANOVSKA, L. Portrait of a contemporary in the interior of postmodernism. In: *Ukrainian musicology*. Kyiv, 2001, vol. 30.
4. TERESHCHENKO, A. The Edition, Which Does not Leave Indifferent: Monograph-Album “Lviv Chamber Orchestra 1959-2012”. In: *Scientific collections of the Lviv National Music Academy named after M.V. Lysenko*. Lviv, 2015, issue 34: Performing Arts. Chamber-instrumental ensemble: history, theory, practice, pp. 517–519. ISSN 2310-0583.
5. KRAVCHENKO, A. *Chamber and instrumental art of Ukraine of the late 20th - early 21st centuries (semiological analysis): monograph*. Kyiv: NAKKKiM, 2020. ISBN 978-966-452-309-4.

## J.S. BACH'S METHOD OF PLAYING THE CLAVIER AND ITS TRANSFORMATION INTO MODERN PIANO PEDAGOGY AND PERFORMANCE

### METODA DE INTERPRETARE LA CLAVIR A LUI J.S. BACH ȘI MODIFICAREA ACESTEIA ÎN PEDAGOGIA MODERNĂ PIANISTICĂ ȘI INTERPRETATIVĂ

NATALIIA SVYRYDENKO<sup>1</sup>,

Candidate of Art History, Associate Professor  
Kyiv Borys Grinchenko University, Ukraine

<https://orcid.org/0000-0001-5109-1334>

CZU [780.8:780.616.433]:372.8

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2023.2.03>

*Music pedagogy as a practical field of activity has a long history. Having become professional, keyboard instruments - the organ, harpsichord - have a significantly longer lifespan than the pianoforte. Piano culture inherited not only the musical material of its great predecessors but also some valuable pedagogical instructions for the practical implementation of this material.*

*Nowadays, these unique sources of information are sometimes regarded as archaic, relevant only to the instruments on which they were performed, but they still provide a key approach to thinking concerning musical material for its correct performance.*

*Such valuable sources of information for modern piano performers include the theoretical works of F. Couperin, J.S. Bach and C.F.E. Bach.*

*Understanding the primary sources of information concerning modern piano art regarding the achievements gained on the path of improving performance under the influence of reasonable pedagogy can significantly improve the culture of performance, which indicates the effectiveness of the teacher's work.*

**Keywords:** music, pedagogy, methodology, exercises, students

*Pedagogia muzicală, ca domeniu practic de activitate, are o istorie îndelungată. Devenind profesionale, instrumentele cu claviatura – orga și clavecinul – au o durată de viață semnificativ mai lungă decât pianul. Cultura pianului a moștenit nu numai materialul muzical al marilor săi predecesori, ci și câteva instrucțiuni pedagogice foarte valoroase pentru implementarea practică a acestui material.*

*În zilele noastre aceste surse unice de informare sunt uneori percepute ca arhaice, relevante doar pentru instrumentele la care au fost interpretate, dar oferă, totuși, și o abordare-cheie a gândirii în raport cu materialul muzical pentru a-i da o interpretare corectă.*

*Asemenea surse valoroase de informații pentru interpreții moderni de pian includ lucrările teoretice ale lui F. Couperin, J.S. Bach și C.F.E. Bach. Articolul se concentrează pe principiul producerii sunetului, asupra căruia J.S. Bach a insistat în cursurile cu discipolii săi.*

*Înțelegerea primare de informații în legătură cu arta modernă a pianului în lumina realizărilor obținute pe calea îmbunătățirii performanței sub influența pedagogiei rezonabile poate ajuta la îmbunătățirea calității culturii performanței, ceea ce ne vorbește despre eficacitatea muncii profesorului.*

**Cuvinte-cheie:** muzică, pedagogie, metodologie, exerciții, studenți

#### Introduction

In the history of world culture, the legacy of composers of the 16th-18th centuries occupies an important place, but its path to modern perception by performers and listeners was not easy. Several factors caused the „misunderstanding”, or rejection of the music of ancient composers in the 19th

<sup>1</sup> E-mail: [nat.sviridenko@gmail.com](mailto:nat.sviridenko@gmail.com)

century, in such a way were called the composers of that time, namely: a change in aesthetic views, when the Baroque style had exhausted itself, and it was replaced by others – classical ones, in the depths of which the classical and romantic styles were formed as well as a change in instrumentation that was more in line with the tastes of the new aesthetic era.

In the first half of the 19th century, a new culture emerged in the history of clavier art, which was associated with the emergence of another harpsichord instrument with percussion mechanics – *the pianoforte*, the name of which was transformed into *piano* in the middle of the 19th century.

A new instrument, the pianoforte, almost completely replaced the harpsichord from musical practice. Some harpsichords were remade into pianoforte, but at the same time, there was an intensive production of a new type of instrument that, unlike the harpsichord with constrained dynamics and sound production by plucking a string with a plectrum, had flexible dynamics of the impact action of the mechanics, the sound strength of which depended on the force of impact on the keys and on the force of the hammer hitting the string respectively. Subsequently, with the development of the design of the instrument, the pianoforte acquired a more powerful sound and, at Beethoven's suggestion, was called *piano*.

The format of performances is also changing – instead of musical gatherings in music salons of various levels (from aristocrats to ordinary music lovers), concerts are held in large halls, especially for such events [1].

The work of the composers of the 19th century was aimed at creating works that would sound best in large halls and on concert fortepianos. But the most important thing happened – a new era began, the era of piano art, built on the ideas of Classicism and Romanticism, where there was an expression of great feelings and passions born in the new times – revolutionary ideas and deep personalities.

### **Revival of early music**

For almost a century, ancient music remained in oblivion. The concept of historicism in relation to the musical works of the past was not yet fully formed, so this problem was levelled out, however, the music of J.S. Bach continued to sound within the walls of the church. His cantatas, heard in the cathedral at a church service by R. Schumann and F. Mendelssohn, charmed them with their beauty. Their beauty impressed famous romantics greatly, so they decided to reproduce one of the greatest works of J.S. Bach „Passions by St. Matthew”. The preparation and performance of the work were extremely successful and this time – 1829 is considered to be the beginning of the revival of not only the music of J. S. Bach, but also of all ancient music, not only German, but also French, English, Italian and others, and this process continues to the present day.

Despite the efforts made about other works by J.S. Bach and other ancient composers, this music seemed alien both in the spirit of the time and in its performance on the piano. Therefore, for those who tried to play ancient music, the question arose – how to play? This caused the beginning of the creation of the original notes editions. Each musician tried to find features in ancient music that would bring it closer to contemporary romantic music, or even convey these features to it. This trend changed the style of the work, in which its originality and artistic value were lost. The desire to remain faithful to the author's style subsequently acquired the concept of authentic interpretation.

The great pianist of the 19th century, Anton Grigorievich Rubinstein, whose goal was „the desire to ideally perform works in the spirit of the author”, expressed the opinion about the programmatic revival of all ancient music, that „instruments of all times had sound colors and effects which we cannot convey on our instruments ...”. A. G. Rubinstein played his „Historical Concerts” on a contemporary instrument but was close to the performing style of the corresponding time [2 p. 187].

### **Performing style and pedagogy of J.S. Bach**

What was the performing style of the great composer on keyboard instruments? How did they play the harpsichord, and clavichord, and in what manner? Regarding this issue, the „Bachists” proposed

various methods of sound production techniques – from solid legato to solid staccato, but the practical application of this method of playing was not successful.

The appearance in the first half of the 20th century of the research on the performance of works by J.S. Bach on the clavier by V. Landovskaya, I. Braudo, B. Yavorsky, M. Kopchevsky significantly deepened the understanding of the performance technique and its approach to reproducing the original. A significant number of studies have been devoted to the work of J.S. Bach forming a separate area of knowledge about the composer's work, but the most valuable, in the author's opinion, is the way, in which J.S. Bach educated his students by himself. He was a teacher both for his children and for other students. In this regard, his two notebooks by Anna Magdalena Bach and the Keyboard Book for Wilhelm Friedemann Bach („KLAVIERBUCHLEIN für Friedemann Bach”) can serve as material for the study of Bach as a teacher. This collection of music by J.S. Bach was first published in Germany in 1927, edited by Hermann Keller, by the publishing house Kassel and Basel Bärenreiter (Bärenreiter – Verlag Kassel und Basel). This collection is extremely important not only for the lovers and researchers of J.S. Bach (Leopold Mozart created a similar collection for his six-year-old son Wolfgang) but also because this important work can occupy a significant place in the musical pedagogy of our time. Bach arranged the keyboard book for his nine-year-old eldest and beloved son Friedemann. However, this collection is not a „Little Book”, but a truly convincing keyboard book, which contains 70 works, most of which are well known to us: small preludes, two and three-voice intentions, preludes later included in the „Well-Tempered Clavier”, as well as some lesser-known works and several works by other composers. The significance of this collection is not only in the content of the works that it includes but also to a greater extent in its purpose: even Spitta Julius August (1841-1894), a German musicologist, recognized that „... in front of us is the teaching of playing the clavier, ordered by Bach himself, Bach keyboard school; it's incomprehensible how this has remained unpublished until now!”. This is what G. Keller noted in the preface to the publication in 1927 [3].

Bach begins his collection with an explanation of notes, keys, and ornaments, which are immediately accompanied by small, interrelated exercises. From the very beginning, this lesson, in our understanding, was conducted extremely fast. For Friedemann, the lesson was accompanied by purely technical exercises; what kind of exercises these were, one could later learn from Bach's students, and pay attention to the section „On Methods.”

It is known that Bach's technical instructions were inseparable from the spiritual ones therefore we should perceive the „Klavier Book” as being created in the process of studying with Friedemann. It was not organized by a pre-thought-out plan in the same way as the book of Leopold Mozart divided into lessons, but it has the charm of something alive and therefore looks unsystematic concerning the order of the musical works.

Nevertheless, a systematic progression from easy to complex is mentioned: exercise works are followed by works for relaxation, for example, two allemandes, which can be assumed not to be the work of Bach and others. This system of arrangement of musical material can be traced further. In conclusion, surpassing in complexity all the previous works, there are three-voice intentions (called Fantasies) in the same characteristic order, because the book is over. So, this „Klavier Book,” according to its author's expectations, should have met with a friendly reception! The inscription above the first work demonstrates how Bach wanted this book to be understood and perceived: In Nomine Iesu – In the Name of Jesus; likewise, in his teaching about the general bass, he writes: „... Like all music, the general bass should have no other goal than the glory of God and the restoration of the soul; if this is not followed, then this is no longer real music, but only hellish noise and ranting”. How majestic was the figure of Bach, who, with a pedagogical purpose, wrote his deepest works and small exercises, placing them in unsurpassed forms, and for whom musical harmony became a reflection and symbol of the sublime (divine) [4].

His first researcher, Johann Nikolaus Forkel (1749-1818), wrote about the life and work of Johann Sebastian Bach in his book „The Life, Art, and Work of J.S. Bach”: „First I want to say something about



his lessons in playing the piano clavier. The first thing he explained was how to touch the keys with your fingers, he taught the art of touch". This extremely interesting process of playing the clavier by Sebastian Bach is described in this book: „According to Sebastian Bach's instructions, the hand above the keyboard should be in such a position that the five fingers bend to form a straight line on the keyboard and hit with each finger. And for pressing the key, a minimum distance was maintained, and the fingers were ready for easy movement. This hand position meant that:

- not a single finger will fall on the key (as sometimes happens), will not fall uncontrollably, but will touch it only with an accurate feeling of inner strength and with clear control of movement;
- the force of pressure on the key should be the same and precisely such that the finger does not rise directly above the keyboard, but so that by gradually moving the finger back, its tip returns to the plane of the hand, sliding off the front of the key;
- when moving from one key to another, the force and pressure with which the first sound was formed passes to the nearest finger at the fastest pace, so that both tones are neither separated from each other nor sound united”.

Forkel gives the following advantages of this hand position:

1. The bent position of the fingers contributes to the ease of each movement. In this way, you can avoid impacts, knocking, and noise during execution, which quite often happens with straight and insufficiently curved fingers.
2. The retraction of the fingertips, resulting in a rapid transfer of force from one finger to the other, forms the highest degree of expression in the sound of individual tones, so that any passage performed in this manner sounds unsurpassed, sinuous, and exquisite, as if each tone were a pearl...
3. Thanks to smooth, uniform movements of the fingertips across the keys, each string is given enough time to vibrate. In this way, the sound of the tone is not only improved, but also lengthened, and therefore we can play hummily and coherently, even on an instrument as poor in tone as the clavichord. All this together also has the advantage that we do not lose strength due to useless tension and restriction of movement. Eyewitnesses who saw Bach play say that he played so easily and smoothly with his fingers that it could hardly be noticed - only the first knuckles of the fingers move, while the hand remained rounded even in the most difficult passages of the game; the fingers are slightly raised above the keys, a little more than in trilling, and when one finger is involved in the game, the others remain in their positions [5].

In addition to careful attention to the placement of the fingers, Bach's attention was paid to the position of the torso, which should have taken even less part during the playing, like any player whose hand is not light enough. From the same information about the pedagogy of J.S. Bach, given by Forkel, it becomes known that Bach believed that in order to learn to play as previously described, students had to first train their fingers for several months on small fragments, and not on entire works, achieving expressive and pure performance. During these few months, none of the exercises could be skipped, and the transition from one exercise to another occurred in no less than 6-12 months. When it turned out that one of the students was almost losing patience, Bach kindly wrote small, melodic works that combined exercises. Thus, 6 short preludes and 15 two-voice intentions were created, which he wrote in class, caring only about the current needs of the students at that time. However, he ended up turning them into beautiful, amazing little masterpieces. In the same way, Bach did exercises to perform ornamentation. This system of training existed in Bach's time and was approved because they tried to move away from the system of playing, the goal of which was to master technique through the mind. It has long been noticed that the technique is connected not with the fingers, but with the head [4].

### **Bach's ideas in the transformation of virtuosos**

In the 19th century, Bach's idea of the development of the performer's technique acquired a bit one-sided character in the technical exercises of Czerny, Kramer, and Clemente, in which the artistic side receded into the background, and work on the playing technique was devoid of artistic content and was of an epidemic nature. They gradually began to abandon their passion for technology alone. In this regard, at the end of the 19th century, with the advent of the etudes by Chopin, Liszt, and other romantics, who combined technical exercises with artistic content, was considered much more useful. Such useful exercises for developing technique and at the same time cultivating good taste and the general culture of a musician can be „The Well-Tempered Clavier”, works by Haydn, Mozart, Beethoven, and other composers, whose works combine technique and artistry – useful and pleasant, earthly and heavenly.

In modern pedagogical practice, it is possible to some extent to use the process of working on the technique of execution from Bach's given methods, because it is impossible to force the fingers only with your mind to move with the perfection that Bach himself achieved and forced his students to do the same, moreover, he offered to play his works, which are known for their artistic fullness. Some positions according to the Bach method need to take into account the positions of the hand, because during this time, and this is more than 300 years, the use of fingers has changed – then only the 2nd, 3rd, and 4th fingers were played, and the 1st and 5th accompanied and were not involved in the playing. Now they play with all five fingers and therefore it is impossible to line them up in a straight line. The main thing in his method is the free perfect movement of the fingers, achieved by daily work, the culture of sound production, and the general culture of body posture, which now requires the attention of the teacher when working with the student.

In addition to the visible part of Bach's pedagogy, the inner essence of the lessons is extremely relevant, and these are the problems of fingering, his information about tempos, phrasing, and dynamics, notations about which he did not make in the text, but forced students to think about it, and thereby develop their thinking. Bach left the information on how to perform his music, but even now pianists edit Bach's legacy turning to the 19th-century editions created by the romantics and giving their thinking process a rest, relying on false thoughts.

Among the composers of the past who left behind „instructions” on the performance of their legacy without counting on internet and other sources – C.F.E. Bach „An Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments”, F. Couperin „The Art of Playing the Harpsichord”. Turning to primary sources can be useful aiming to reproduce a work in a sound that is as close as possible to the original.

### **Conclusions**

In the pedagogical process, turning to musical material from distant times encourages the teacher to thoughtfully approach the methodology for studying such works. The remoteness of the times of their creation may take the understanding of its design and method of execution away from the original source and thereby change its artistic value. This happened in the pedagogy of the 20th century when there was not an understanding of style and truthful reproduction in the educational process. Referring to the existing sources is the professional responsibility of the teacher.

### **Bibliographical references**

1. CAMPBELL, M., DOLMETSCH, A. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 5. New York: Grove Oxford University Press, 2001.
2. DONINGTON, R. *The Work and Ideas of Arnold Dolmetsch*. London: Halsmere, 1932.
3. KELLER, H., GELEITWORT. Z. Methode. In: BACH, J.S. *Klavierbuchlein fur Friedemann Bach*. Barenreiter: Verlag Kasselund Basel, 1927.
4. DANNREUTHER, E. *Musical ornamentation*. 2 vol. London: Novello, Ewer&Co., n. d. [1893, 1895].
5. FORKEL, J.N. *The Life, Art, and Work of J. S. Bach*. New York: Harcourt, Brace and Howe; London: Constable. 1920.

**PORTRAIT OF TRACY ДЛЯ БАС-ГИТАРЫ СОЛО ДЖАКО ПАСТОРИУСА  
В КОНТЕКСТЕ ПРИМЕНЕНИЯ ФЛАЖОЛЕТНОЙ ТЕХНИКИ****PORTRAIT OF TRACY PENTRU CHITARĂ BAS SOLO DE JACO PASTORIUS  
ÎN CONTEXTUL APLICĂRII TEHNICII FLAJOLETELOR****PORTRAIT OF TRACY FOR BASS GUITAR SOLO BY JACO PASTORIUS IN THE  
CONTEXT OF THE APPLICATION OF FLAJOLET TECHNIQUE****ALEXANDR VITIUC,**doctor în arte, conferențiar universitar,  
Institutul de Arte A.G. Rubiņstein, or. Tiraspol<https://orcid.org/0000-0001-5091-5979>

CZU [780.653.1:780.614.131]:781.68

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2023.2.04>

*В настоящей статье анализируется применение флажолетной техники на бас-гитаре в произведении Джако Пасториуса Portrait of Tracy. Особый интерес представляет собой стремление музыканта объединить басовую и мелодическую функции на бас-гитаре, что позволяет получить дополнительный акустический объём. Вместе с тем, использование Дж. Пасториусом техники натуральных и искусственных флажолетов в качестве ведущего аккордового и мелодического средства, создает яркую штриховую палитру и оригинальные тембральные краски.*

**Ключевые слова:** бас-гитара, флажолеты, Джако Пасториус, Portrait of Tracy, приемы звукоизвлечения, исполнительская техника

*În acest articol se analizează aplicarea tehnicii flajeoletelor la chitara bas în lucrarea Portrait of Tracy de Jaco Pastorius. În mod deosebit se accentuează tendința muzicianului de a combina funcțiile bas și cele melodice la chitara bas, ceea ce permite obținerea unui volum acustic suplimentar. În același timp, utilizarea de către J. Pastorius a tehnicii flajeoletelor naturale și artificiale în calitate de mijloc principal de acordare și melodicitate creează o paletă de linii strălucitoare și culori timbrale originale.*

**Cuvinte-cheie:** chitară bas, flajeolete, Jaco Pastorius, Portrait of Tracy, tehnici de extragere a sunetului, tehnici de interpretare

*This article presents an analysis of the application of the flageolet technique on the bass guitar in Jaco Pastorius's composition Portrait of Tracy. Of particular interest is the musician's endeavor to combine bass and melodic functions on the bass guitar, which makes it possible to get an additional acoustic volume. At the same time, the use by J. Pastorius of the technique of natural and artificial flageolets as the main tuning and melodic means creates a palette of bright lines and original timbre colors.*

**Keywords:** bass guitar, flageolets, Portrait of Tracy, sound production techniques, performance technique

**Введение**

К середине 1970-х годов бас-гитарное исполнительство вышло на новый качественный уровень, связанный с расширением исполнительских функций инструмента в эстрадной и джазовой музыке, появлением нового поколения талантливых бас-гитаристов, модернизацией конструктивных особенностей бас-гитары. Музыканты стремились экспериментировать с новыми техниками звукоизвлечения, выводя на передний план исполнение законченных сольных композиций.

Реализация прогрессивных идей требовала от солистов обогащения спектра исполнительских качеств. Это осложнялось функциональными возможностями инструмента, призванными исполнять музыкальные партии главным образом в низком и среднем регистре. Кроме того, многими музыкантами бас-гитара трактовалась преимущественно как средство гармонического сопровождения, что затрудняло практическое применение партий в верхнем регистре.

### **Особенности исполнительского стиля Джако Пасториуса**

Одним из первых музыкантов, изменивших подход к электрической бас-гитаре в сфере сольного музицирования, был известный американский джазовый бас-гитарист и композитор Джако Пасториус (Jaco Pastorius). Благодаря своеобразному подходу к инструменту, музыкант сумел разработать специфическую манеру игры, основанную на исполнении музыкальных партий в высокой тесситуре.

По мнению В. Буянцева, «Джако Пасториус обладал экстраординарной техникой и “жидкой” звучностью, которые стали основой для его неоспоримой и превосходной музыкальности, обеспечившей наиболее полное погружение в язык джазового соло. Значительно полагаясь на материал мастеров бибопа и искусно сочетая его с самыми разными стилистическими отсылками, Джако Пасториус успешно развенчал предрассудки джазовых критиков против его электрического инструмента» [1 с. 480].

Дж. Пасториус блестяще владел огромным комплексом исполнительских приемов, среди которых: *legato*, *glissando*, интервалы, аккорды, натуральные и искусственные флажолеты и др. Кроме того, «обладая филигранной техникой, огромным музыкальным талантом, а также оснащённый необходимым инструментарием, Д. Пасториус стал настоящим олицетворением флажолетной техники на бас-гитаре» [2 с. 13]. Именно использование флажолетной техники нашло отражение в творчестве музыканта и было ведущей инновацией его исполнительского стиля.

Известно, что флажолеты – «озвученные обертоны на струнных инструментах, звуки особого тембра: на смычковых – свистящие, напоминающие флейту, на щипковых – звенящие, холодно-прозрачные. Натуральные извлекаются при легком касании открытой струны в точках ее деления на 2 (звучит на октаву выше основного тона открытой струны), на 3 (дуодецимой выше), на 4 части (квинтдецимой выше) и т. д. Искусственные флажолеты на смычковых извлекаются на прижатой струне: один палец плотно ставится на струну, другой легко ее касается в точке, отвечающей интервалу кварты (квартовый флажолет, звучит квинтдецимой выше звука, который издает прижатая струна), квинты (квинтовый флажолет звучит дуодецимой выше) и др. Натуральные флажолеты обозначаются либо знаком *o* над нотой, показывающей реальную высоту звучания, либо ромбовидной нотой, обозначающей место прикосновения пальца к струне» [3 с. 836].

Применение Дж. Пасториусом флажолетов на бас-гитаре связано со стремлением музыканта объединить басовую и мелодическую функции на инструменте. Одновременное использование басовой ноты и двух или трех флажолетов позволяло формировать оригинальное аккордовое сопровождение. Кроме того, объединение отдельных звуков гармоник и басовой линии превращало данную технику в ведущее мелодическое средство. Такой инновационный подход выявил ранее неизвестные возможности бас-гитары, наметив контуры будущей эволюции флажолетной техники.

### **Анализ композиции Д. Пасториуса *Portrait of Tracy***

Цель настоящей статьи состоит в попытке анализа использования флажолетной техники Дж. Пасториусом в произведении *Portrait of Tracy*. Пьеса была написана для бас-гитары соло и

впервые представлена в альбоме *Jaco Pastorius* (1976). В этом сочинении Дж. Пасториус продемонстрировал оригинальный выбор флажолетов в качестве ведущего мелодического средства, нацеленный на раскрытие принципиально новых полифонических функций инструмента.

Композиция *Portrait of Tracy* представляет собой трехчастную репризную форму, отличающуюся высокой степенью варьирования и обновления музыкального материала. Произведение написано в тональности *C-dur*, которая сохраняется на протяжении всего произведения, темп – 80 bpm<sup>1</sup> (*slight rubato*).

Начинается композиция с небольшого двутактового вступления, в котором Дж. Пасториус использует две фразы, состоящие из 4 звуков, являющиеся хроматическими секвенциями, воспроизведенными при помощи флажолетов на всех струнах бас-гитары<sup>2</sup>.

Необходимо отметить, что мелодическое движение напоминает звучание колокольчиков и исполняется очень чистым и ясным звуком [5]. Анализ студийной записи позволяет понять, что Дж. Пасториус использует только один звукосниматель, расположенный у бриджа. Это позволяет получить на бас-гитаре больше высоких частот и, соответственно, более прозрачное звучание. Как пишет Шон Мэлоун (Sean Malone), вступление *Portrait of Tracy* «состоит из каскадного мотива гармоник на третьем, четвертом и пятом ладах, содержащего большую часть звуковысотного материала, присутствующего во всем произведении» [6 р. 21].

Раздел а представляет собой главную тему произведения и исполняется техникой пиццикато, которая обычно применяется при игре на струнных смычковых музыкальных инструментах для звукоизвлечения нот натуральных флажолетов. Нижеприведенный нотный пример дает представление о том, как Дж. Пасториус использует богатый комплекс выразительных и исполнительских средств.

Во 2, 5, 7 и 9 тактах раздела а бас-гитарист вводит в рамках гармонической функции  $E_{\text{maj}9}$  звук *ре-диез*, исполняемый с применением техники искусственных флажолетов. Данный прием позволяет расширить тембральную палитру гармоник и значительно обогатить мелодическую линию. Обращает на себя внимание частая смена размера: 4/4, 3/8, 5/4, 3/4, что говорит о развитом метроритмическом мышлении бас-гитариста. Этот прием оказывает определенный эффект на слушателя: музыка лишена квадратности, она непредсказуема, спонтанна и не содержит регулярной ритмической пульсации.

Обращает на себя внимание особый тип многоголосной фактуры, применяемой Дж. Пасториусом для воплощения своей авторской концепции. Подобный принцип вызывает аналогии с приемом скрытого многоголосия в музыке барокко, например, в виолончельных партиях И.С. Баха. Следует также отметить оригинальную фразировку, используемую музыкантом, и тонкие градации штрихов.

Средний раздел (b) начинается с нисходящего хроматического движения нижнего голоса на 4 струне от звука  $G^\#$  к  $E$ . Вызывает интерес сложная гармоническая последовательность, образующаяся за счет флажолетных кластеров в верхнем голосе, взятых на 1, 2 и 3 струнах ( $E^{\text{add}2}/G^\#-G_9^6-D/F^\#-F_6^{\#11}-E_{13}$ ). С 12 по 15 такты Дж. Пасториус исполняет повторяющуюся мелодическую линию с небольшими изменениями на аккордах  $E_{\text{sus}}^2-E_{13}$ , используя весь диапазон натуральных флажолетов на 4, 5 и 7 ладах бас-гитары.

В тт. 20-23 в нижнем голосе исполняется басовая педаль на звуках  $C-B-B^b-B$ , объединенная по вертикали с флажолетами в верхнем голосе, причем ноты гармоник вводятся унисонным удвоением нот  $d_1$  и  $a$ . Данный прием позволяет наполнить звучание бас-гитары дополнительными тембральными красками, поскольку звуки унисонных флажолетов берутся на разных струнах.

1 bpm (англ. *beats per minute*, удары в минуту) – количество регулярно повторяющихся ударов за определённый промежуток времени [4 р. 167].

2 С полным музыкальным текстом произведения *Portrait of Tracy* можно ознакомиться в приложении.

В тт. 28-31 наблюдается усложнение аккордовой вертикали благодаря аккордам  $G_7^{\#b5(add6)}$  -  $G_{maj7}^{(\#11)}$ . Введение новых флажолетов в мелодии, требующее от исполнителя определенной растяжки при прижатой басовой ноте и игре 2 флажолетов, создает ясный хорированный звук, наполненный мерцающими интонациями флажолетных созвучий.

В т. 35 Дж. Пасториус на каждой доле исполняет аккорды  $C_{maj9}$  -  $G_{maj9}$  -  $B_{maj6}^b$  -  $F_{maj6}$ , служащие связкой к репризе. Необходимо отметить, что флажолетные созвучия двух последних аккордов берутся в 1 позиции и их очень сложно исполнить в техническом плане, поскольку используется фактически «мертвая зона» бас-гитары (2 и 3 лады). Для полноценного звучания музыканту целесообразно очень легко прикоснуться к ладам бас-гитары на звуках флажолетов и с определенным усилием взять басовую ноту на 4 струне.

Реприза полностью совпадает с тт. 3-7, создавая композиционную и тематическую арку, возвращающую слушателя в образное состояние начального раздела.

Завершается произведение аккордом  $E_{maj7}^{(\#11)}$ , взятым техникой искусственных флажолетов. Для его технического воплощения необходимо взять барре указательным пальцем левой руки на 9 ладу бас-гитары и мягко прикоснуться к струнам 13 лада безымянным пальцем или мизинцем левой руки.

### Выводы

Анализ композиции *Portrait of Tracy* позволяет сделать следующие выводы.

1. *Portrait of Tracy* – яркий пример сочинения для бас-гитары соло, основанного на инновационном применении натуральных и искусственных флажолетов, звучание которых обуславливает уникальность художественной концепции данного произведения.
2. Путем внедрения в исполнительскую практику флажолетной техники Дж. Пасториус расширил выразительные возможности инструмента, повлияв на таких бас-гитаристов последующих поколений, как В. Вутен, С. Бэйли, М. Мэнринг, подтверждением чему могут служить композиции *Amazing Grace*, *The Vision*, *Moonridge*, *Red Right Returning* и др.
3. Звучание *Portrait of Tracy* – искусное сочетание басовых звуков и одновременного исполнения флажолетных нот и аккордов, иллюстрирующих всю гамму мелодических возможностей бас-гитары.
4. Дж. Пасториус использует технику натуральных и искусственных флажолетов как ведущее аккордовое и мелодическое средство, а унисонное удвоение нот равной высоты, взятых на разных струнах, создает оригинальные тембральные краски.
5. Введение хроматического движения басовых нот и сложных гармонических последовательностей позволяет получить дополнительный акустический объём, в котором баланс громкости между голосами почти идеален.

### Библиографические ссылки

1. БУЯНЦЕВ, В. Эволюция «баса» в джазе. В: *Национальное культурное наследие России: региональный аспект*. Самара: СГИК, 2018, с. 472–482. ISBN 978-5-88293-412-4.
2. ВИТЮК, А. *Эволюция исполнительской техники на бас-гитаре в джазовой музыке (50-е годы XX века – начало XXI века)*: автореф. дисс. ... д-р искусствоведения. Кишинев, 2021.
3. Флажолеты. В: *Музыкальная энциклопедия*. Москва: Советская энциклопедия, 1981, т. 5, с. 836.
4. SNYDER, B., SNYDER, R. *Music and Memory: An Introduction*. London: MIT Press, 2000. ISBN 0-262-19441-4.
5. *Best Bass Gear. How to get the Jaco Pastorius Portrait of Tracy sound* [online]. [accesat 13 febr. 2024]. Disponibil: <https://www.bestbassgear.com/ebass/article/jaco-pastorius.html>
6. MALONE, S. *A Portrait of Jaco: The Solos Collection*. Milwaukee: Hal Leonard, 2002. ISBN 0-634-01754-3

MINIATURA VOCALĂ DE-OR TRECE ANII... DE SNEJANA PÎSLARI PE  
VERSURILE LUI MIHAI EMINESCU:  
LIMBAJUL MUZICAL, ARHITECTONICA

VOCAL MINIATURE DE-OR TRECE ANII...  
BY SNEJANA PÎSLARI ON THE POEM BY MIHAI EMINESCU:  
MUSICAL LANGUAGE AND ARCHITECTONICS

ANGELINA CORJAN-COLESNIC,  
doctorandă,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0009-0004-0905-7983>

CZU 784.3:781.61

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2023.2.05>

*Scopul articolului constă în analiza aspectelor verbale și sonore ale miniaturii vocale „De-or trece anii...” de compozi-toarea Snejana Pîslari pe versurile lui M. Eminescu. Autoarea scoate la iveală cele mai reprezentative procedee componistice ale piesei vizate legate de reflectarea gândirii folclorice prin procedee de parlando-rubato, stilul doinait etc. Concomitent, autoarea se adresează la elementele limbajului armonic specific jazzului.*

**Cuvinte-cheie:** miniatură vocală, romanță, parlando-rubato, jazz, partidă vocală, acompaniament pianistic

*The purpose of the article is to analyze the verbal and sound aspects of the vocal miniature „De-or trece anii...” composed by Snejana Pîslari on the lyrics of M. Eminescu. The author reveals the most representative compositional methods of the piece related to the reflection of folkloric thought through parlando-rubato, the doina style processes etc. At the same time, the author addresses the elements of the harmonic language specific to jazz.*

**Keywords:** vocal miniature, romance, parlando-rubato, jazz, vocal part, piano accompaniment

### Introducere

Compozitoarea Snejana Pîslari s-a născut la 12 decembrie 1972 la Călărași, Republica Moldova. Din fragedă copilărie cânta la pian, iar la vârsta de 16 ani a decis că va merge să învețe de compozitor. În anul 1991 absolvește Colegiul de Muzică Ștefan Neaga, Facultatea Teoria Muzicii și Compoziție și tot în același an devine cea mai tânără membră a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din Moldova. În perioada anilor 1996-1999 își face studiile la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, specialitatea Compoziție, clasa faimosului compozitor autohton Pavel Rivilis, apoi urmează masteratul și doctoratul. În acest sens, T. Berezovicova afirmă: „Contactele profesionale cu distinsul dascăl le-a păstrat și după absolvirea cursului de licență la Academie, continuându-și studiile în cadrul masteratului tot cu P. Rivilis, iar apoi alegând creația maestrului ca temă a tezei de doctorat” [1 p. 113], pe care o susține în 2019. Tema tezei de doctorat este *Tratarea timbrului în creația simfonică a lui Pavel Rivilis*, conducător științific fiind Tatiana Berezovicova, doctor, profesor universitar.

Snejana Pîslari a fost autoarea și prezentatoarea unei emisiuni culturale TV. Actualmente este profesoară la Centrul de Excelență Ștefan Neaga și la AMTAP. Este laureată a concursurilor Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din Moldova, participantă la Simpozionul Internațional în domeniul culturilor naționale (Phenian, 2002) [2].

Paleta genuistică a creațiilor semnate de Snejana Pîslari este destul de largă și include operă, muzică simfonică, creație corală, instrumentală, muzică vocală de cameră ș.a. După cum se afirmă în sursa de referință, S. Pîslari este reprezentanta „generației medii” a compozitorilor din Republica Moldova (...). Continuatoarea tradițiilor componistice și pedagogice ale renumitului maestru Pavel Rivilis, S. Pîslari activează în domeniul muzicii instrumentale de cameră, vocale, corale și orchestrale, fiind autoarea unor creații care ocupă un loc însemnat în palmaresul muzicii contemporane autohtone” [1 p. 111]. Creația componistică a S. Pîslari se află în centrul atenției muzicologilor. Astfel, Dmitri Kabakov, doctorand AMTAP, a susținut teza de doctor dedicată creației compozitoare pentru pian, drept exemplu servind articolul său cu genericul *Caracteristica generală și trăsăturile stilistice ale creației pentru pian a Snejanei Pîslari* [3], ca parte componentă a tezei, iar T. Berezovicova a editat un alt articol – *Compozitoarea Snejana Pîslari: profil de creație* (deja menționat) [1]. După cum afirmă Tatiana Berezovicova, „S. Pîslari preferă genurile instrumentale de cameră, cu toate că are în repertoriu și piese vocale, și muzică corală, fără a neglija și domeniul orchestral. În opinia sa, muzica de cameră, ca un gen foarte mobil, oferă posibilitatea de a implementa ideile noi în modul cel mai firesc și eficient. De asemenea, ea permite compozitorului să prelucreze cele mai mici detalii ale textului și să dezvăluie frumusețea liniei melodice care, în piesele camerale, poate fi foarte bine auzită” [1 p. 114]. Interesul compozitoare față de muzica vocală s-a manifestat încă în anii de studenție. În una din sursele de referință se relatează: „Fiind eleva anului II, S. Pîslari a scris prima sa lucrare serioasă, unde ritmica lui Messiaena fost îmbinată cu tehnica serială. Aceasta a fost piesa vocală *Среди миров* (Printre universuri) pe versurile lui Innokenti Annenskii. La anul III a apărut o piesă cu subiect religios – *Господи, воззвах...* pentru voce feminină, flaut și pian, la baza căreia a fost pusă o cântare bisericească din culegerea cântărilor antice ruse, îngrijită de N. Uspenski” [1 p. 113].

În articolul deja menționat al T. Berezovicova găsim lista creațiilor vocale ale compozitoare S. Pîslari, care cuprinde genuri diferite: manoperă, miniaturi pentru voce și pian, pentru voce și vioară, monoscenă pentru voce feminină, flaut și trei temple-block-uri. Printre ele sunt: *Игралиний (Jocul liniilor)* – manopera pe libretul de Irina Matvienko (1991); *Balade provensale vechi* pentru voce feminină și vioară (1994); *Dans* – romanță pe versurile lui Nicolae Labiș (1996); *De-or trece anii...* – romanță pe versurile lui Mihai Eminescu (1997); *Îngere palid...* – monoscenă pe versurile lui M. Eminescu, pentru voce feminină, flaut și trei temple-block-uri (2001)” [1 p.117]. Una din miniaturile cameral-vocale ale compozitoare cu titlul *Îngere palid...* a fost editată în culegerea romanțelor compozitorilor din Republica Moldova pe versurile lui Mihai Eminescu publicate la Chișinău în 2001 [4].

Din sursele menționate anterior, putem face unele concluzii privind caracteristica generală a creației componistice a S. Pîslari, preferințele genuistice, aspectele stilistice, evoluția limbajului muzical. Astfel, D. Kabakov subliniază faptul că în piesele de pian de S. Pîslari, create în anii 1990 și 2010, se observă o evoluție a stilului compozitorului, manifestată „în mișcarea de la romantism la sinteza tehnicilor componistice moderne. Dacă în miniaturile anilor '90 imaginile lirice predomină, dramaturgia muzicală se desfășoară în limitele tematismului de tip clasic” [3 p. 30], tonalitatea, limbajul armonic, factura de natură omofon-armonică sunt, de asemenea, tradiționale, opusurile create în anii 2010 au o orientare folclorică și folosesc activ tehnica repetitivă [ibidem]. Așadar, ultimele realizări ale compozitoare „se bazează pe un material folcloric, demonstrează utilizarea procedeelelor variantic, variațional și de ostinato și cel al repetitivității exacte, ca modalitate de expunere și dezvoltare a tematismului” [ibidem].

### **Miniatura vocală *De-or trece anii...* (versuri – M. Eminescu, muzică – S. Pîslari: tratarea textului poetic, mijloacele de expresivitate muzicală, structura compozițională)**

O să ne adresăm nemijlocit la analiza miniaturii vocale semnată de S. Pîslari. Este vorba de romanță *De-or trece anii...*, scrisă pe versurile lui Mihai Eminescu. Pentru a demonstra sistemul de imagini al acestei poezii, vom cita integral textul acesteia:



De-or trece anii cum trecură,  
Ea tot mai mult îmi va plăcé,  
Pentru că-n toat-a ei făptură  
E-un „nu știu cum” și-un „nu știu ce”.

M-a fermecat cu vro scânteie  
Din clipa-n care ne văzum?  
Deși nu e decât femeie,  
E totuși altfel, „nu știu cum”.

De-aceea una-mi este mie  
De ar vorbi, de ar tăcé:  
Dac-al ei glas e armonie,  
E și-n tăcere-i „nu știu ce”.  
Astfel robit de-aceeași jale  
Petrec mereu același drum...  
În taina farmecelor sale  
E-un „nu știu ce” și-un „nu știu cum” [5].

Titlul și conținutul poeziei fac anumite referiri la trecerea ireversibilă a timpului, pe de o parte, și la imaginea neștirbită a iubitei, pe de altă parte. „De-or trece anii cum trecură,/Ea tot mai mult îmi va plăcé”, afirmă M. Eminescu. Fiind plină de mister, această poezie dezvăluie o trăsătură caracteristică a stilului eminescian, drept exemplu servind următorul fragment din poezie: „Pentru că-n toat-a ei făptură/E-un „nu știu cum” și un „nu știu ce”. O altă idee tipică romantismului asimilată de marele poet este interacțiunea cuvântului cu tăcerea, care, în opinia lui, explică mai mult decât cuvântul spus: „De-aceea una-mi este mie/De ar vorbi, de ar tăcé”. Pentru poet dragostea este veșnica robie, iar el, ca un rob, petrece unul și același drum cu sentimentul de jale și melancolie, dar fără putere de a refuza de la ea.

Comparând textul miniaturii muzicale cu originalul eminescian, putem afirma: compozitoarea a exclus strofa a doua, atingând un concept poetic mai concis. Anume pe această versiune scurtată se bazează compoziția muzicală. Astfel s-a creat o antinomie imagistică a realității mai triste cu partea de mijloc mai senină, mai armonioasă. Ținând cont de structura și semantica textului poetic, putem afirma cu certitudine că planul tonal, ca și arhitectura acestei miniaturi, sunt determinate de ideea eminesciană. Romanța *De-or trece anii...* face parte din miniaturi vocale autohtone inspirate de folclorul spațiului românesc, drept exemplu servind o introducere de amploare bazată pe stilul doinit. Subliniem implicarea sistemului metric *parlando-rubato*, tipic pentru genul folcloric de doină, indicația autoarei *quasi una improviziata*, factura pianistică care trece de la o linie monofonă spre o scriitură tipică pentru acompaniamentul lăutăresc la țambal, implicând concomitent unele procedee pianistice.

Fig. 1. S. Pislari, *De-or trece anii...*, mm.1-6

The image shows a musical score for Soprano and Piano. The Soprano part is written on a single staff with a treble clef and a common time signature (C). It consists of several measures, most of which contain rests. The Piano part is written on two staves (treble and bass clefs) with a common time signature (C). It begins with a mezzo-piano (mp) dynamic marking. The first measure of the piano part features a 7-measure melodic line. The second measure is marked 'quasi una improviziata' and contains a 3-measure section. The third measure contains a 5-measure section with repeated notes. The score is labeled 'Fig. 1. S. Pislari, De-or trece anii..., mm.1-6'.



Ținem să menționăm folosirea activă a îmbinării gândirii binare cu cea ternară sau expunerea simultană a șaisprezecimilor cu triolete (m. 5). Această abordare seamănă cu specificul metroritmic al jazzului. O atenție deosebită merită un acord apărut în m.7, acărui structură își are originile în armonia jazzului. Acesta poate fi tratat ca o verticală polifuncțională bazată pe nonacordul mic construit de la sunetul *sol*, a cărui septima este plasată în linia basului. Adăugăm că în armonia jazz tonurile septacordurilor sunt folosite destul de liber în diferite straturi ale acordului, inclusiv linia basului, spre deosebire de tradiția clasică.

Fig. 2.S. Pislari, *De-or trece anii...*, mm.7-8



Structura compozițională a miniaturii vocale este una logică: forma tripartită simplă *aba*<sup>1</sup> înconjurată de preludiul și postludiul pianistic schițează legitățile unei forme concentrice. În acest context este important de adăugat că anume miezul semantic al formei trebuie să fie secțiunea *b*.

Pentru a demonstra arhitectonica lucrării vom face un tabel.

Fig. 3

introducere pianistică/ preludiu	<i>a</i>	<i>b</i>	interludiu pianistic	<i>a</i> <sup>1</sup>	încheiere pianistică/ postludiu
mm.1-11	mm.12-29	mm.29-45	mm. 38-45	mm.45-55	mm.55-66
<i>Tempo rubato</i>	<i>Andante</i>				
<i>C-moll</i>	<i>C-moll</i>	<i>A-dur– Es-dur</i>	<i>Es-dur–G-dur</i>		
<i>text</i>	<i>De-or trece anii cum trecură</i>	<i>De aceea una-mi este mie</i>		<i>Astfel robit de aceeași jale</i>	

Secțiunea *a* se bazează pe un acompaniament tipic pentru romanță, pe o melodie lină, construită firesc, preponderent, pe mișcarea treptată în jos și în sus în jurul unui „centru de gravitație” și anume a trepteii a V-a a modului minor armonic.

Fig. 4. S. Pislari, *De-or trece anii...*, mm.13-22

The image shows a musical score for the piece 'De-or trece anii...' by S. Pislari, measures 13-22. The score is in C minor and 3/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are: 'De-or tre-ce a-ni-i cum tre-cu-ră, ea tot mai mult imi va plă-ce, Pen-tru că-n toa-ta ei făp-tu-ră e-un "nu-știu-cum" și "nu-știi ce". Ma-fer-me-cat cu vre-o scîn-'

Menținerea unei stări melancolice se subliniază prin mijloacele modal-armonice: tonalitatea *c-moll* predomină, limbajul acordic este destul de tradițional, cu excepția cadenței de mijloc. Dacă vom analiza succesiunea armonică a acestui fragment, vom putea descoperi un alt exemplu tipic pentru armonia jazz și anume folosirea acordurilor cu mai multe sunete construite pe intervalele de terță (septacorduri, nonacorduri, undecimacorduri etc.). Merită de atras atenția asupra acordului dominantei care se construiește în conformitate cu legitățile armoniei jazzistice, implicând structura verticală alcătuită din 6 sunete – undecimacord al dominantei (m. 21) – t2 s D7 → III s II6 t s t64 II43D7 9 11.

Un alt procedeu armonic, care, la fel, are unele tangențe cu armonia jazzistică, îl putem găsi în m.25, unde inflexiunea în tonalitatea treptei a II-a *Es-dur* duce la apariția unui acord mai complex decât trisonul *Es-dur* (și anume nonacordul construit pe sunetul *Es*). Acest procedeu, numit în armonia clasică elipsă, se bazează pe același principiu ca și alternarea septacordurilor sau acordurilor de structură mai complexă în muzica de jazz. Spunem, în paranteze, că anume acest principiu stă la baza procedurii pur jazzistic, numit „substituirea de triton”.

În rest, stilistica romanței este una tradițională și îmbină în sine limbajul clasic cu unele elemente ale muzicii ușoare. Stilistica jazzului aici nu este principală, ceea ce confirmă faptul că la începutul sec. XXI limbajul jazzistic și-a pierdut popularitatea sa pentru compozitorii din Republica Moldova.

În secțiunea *a*<sup>1</sup> se expune materialul secțiunii incipiente, deși această reafirmare trece neobservată din cauza faptului că melodia și textura părții mediane se construiesc pe același material muzical. Grație acestei abordări, romanța dată capătă o anumită unitate stilistică și conceptuală, iar încheierea instrumentală repetă aproape identic materialul muzical al preludiului pianistic, creând un cadru compozițional bine pus la punct.

### Concluzii

Generalizând cele expuse anterior, putem afirma următoarele.

1. În miniatura vocală *De-or trece anii...* compusă de Snejana Pislari stilistica jazzului își pierde actualitatea și importanța sa în cadrul conceptului componistic.
2. Unele influențe jazzistice se observă doar la nivelul limbajului armonic, deși acestea pot fi tratate ca lărgirea aspectului vertical al miniaturii studiate.
3. Procedeele de origine jazzistică se contopesc într-un stil sintetic care îmbină armonios tradiția romantismului, precum și niște implicații ale folclorului din spațiul românesc.

4. Un amalgam al elementelor menționate anterior se încadrează perfect într-un stil individual al compozitoarei S. Pislari.

5. Tendințele depistate pe baza miniaturii vocale *De-or trece anii...* semnată de S. Pislariile putem trata ca o tendință generală a muzicii cameral-vocale din Republica Moldova la etapa actuală.

#### Referințe bibliografice

1. BEREZOVICOVA, T. Compozitoarea Snejana Pislari: profil de creație. In: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. 2015, nr. 1 (24), pp.111–118. ISSN 2345-1408.
2. Pislari Snejana [online]. In: *www.moldovenii.md*: [site] [accesat 24 mai 2024]. Disponibil: <https://www.moldovenii.md/md/people/565>.
3. КАБАКОВ, Д. Фортепианное творчество Снежаны Пысларь: общая характеристика, черты стиля. В: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. 2019, nr. 1 (34), pp. 30–35. ISSN 2345-1408.
4. *Ah, cerut-am de la zodii...: romanțe pe versurile lui Mihai Eminescu*. Chișinău: Princeps, 2001, pp. 198–204. ISBN 9975-9660-0-4.
5. EMINESCU, M. De-or trece anii...: versuri [online]. In: *Versuri.ro*: [site] [accesat 24 mai 2024]. Disponibil: [https://www.versuri.ro/versuri/mihai-eminescu-de-or-trece-anii-\\_w417.html](https://www.versuri.ro/versuri/mihai-eminescu-de-or-trece-anii-_w417.html).

## ВОКАЛЬНОЕ ВИБРАТО В СОВРЕМЕННОЙ ПОП-МУЗЫКЕ: ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЕ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ АСПЕКТЫ

### VIBRATO VOCAL ÎN MUZICA POP CONTEMPORANĂ: ASPECTE TEHNOLOGICE ȘI INTERPRETATIVE

### VIBRATO IN THE MODERN POP-MUSIC: TECHNOLOGICAL AND PERFORMING ASPECTS

VIOLETA JULEA<sup>1</sup>,

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0002-6872-5441>

CZU 784.9

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2023.2.06>

В центре внимания автора – один из важнейших вокальных приемов – вибрато, широко применяемый как в профессиональной музыке академической традиции, особенно в оперном жанре, так и в различных жанрах поп-музыки, рока или джаза. Автор рассматривает физиологические аспекты данного приема, объясняет специфику звукоизвлечения. Рассматриваются разные способы исполнения приема вибрато: с колебанием звука в восходящем или нисходящем направлении, с колебанием голосовой «маски» или голосовых связок и т. д. Автор предлагает некоторые упражнения, которые могут быть полезны для развития навыков правильного исполнения вибрато. Также демонстрируются различия вибрато в классической музыке, поп-музыке, рок-музыке или джазе. Что касается стилей и жанров эстрадной музыки, здесь использование данного метода проявляется преимущественно в жанре вокальной баллады, придавая исполнению эмоциональную глубину, подчеркивая окраску голоса и облегчая вокальное звукоизвлечение. Таким образом, техника вибрато – важная составляющая арсенала любого современного вокалиста.

**Ключевые слова:** пение, исполнение, поп-музыка, вибрато, голос

1 E-mail: [juleaviola@gmail.com](mailto:juleaviola@gmail.com)

În centrul atenției autoarei se află unul din cele mai importante procedee vocale și anume procedeul vibrato, folosit pe larg atât în muzica profesională de tradiție academică, mai ales în genul de operă, cât și în diferite genuri ale muzicii pop, rock sau jazz. Autoarea examinează aspectele fiziologice, explică cum se realizează emiterea sunetului în cazul aplicării procedurii dat. Sunt diferențiate tipuri de realizare a acestui procedeu: cu oscilația sunetului în direcția ascendentă sau descendentă, cu oscilația „măștii” vocale sau a coardelor vocale etc. Autoarea propune un șir de exerciții care pot fi utile pentru dezvoltarea aptitudinilor de aplicare corectă a procedurii vibrato. La fel, sunt demonstrate diferențele vibrato-ului în muzica clasică și muzica pop, rock sau jazz. În ceea ce privește stilurile și genurile muzicii pop, folosirea procedurii vibrato atestă preponderent în genul de baladă vocală, adăugând interpretării o profunzime emoțională, subliniind culoarea vocii și ușurând emisia sunetului vocal. Așadar, tehnica vibrato este o parte componentă importantă a arsenalului oricărui vocalist contemporan.

**Cuvinte-cheie:** canto, interpretare, muzică pop, vibrato, voce

In the center of the author's attention is one of the most important vocal methods – the vibrato widely used both in the professional music of academic tradition, especially in the opera genre, as well as in various genres of pop-music, rock or jazz. The author examines the physiological aspects of the given method, explains how the sound is emitted when vibrato is applied. Types of realization of this procedure are differentiated: with the oscillation of the sound in the ascending or descending direction, with the oscillation of the vocal „mask” or of the vocal cords, etc. The author proposes some exercises that can be useful for developing the skills of correct vibrato application. Likewise, the differences of vibrato in classical music and pop-music, rock or jazz are demonstrated. As far as the styles and genres of pop music are concerned, the use of the given process is mainly evidenced in the vocal ballad genre, adding an emotional depth to the performance, emphasizing the color of the voice and easing the emission of the vocal sound. So, the vibrato technique is an important component of any contemporary vocalist's arsenal.

**Keywords:** singing, interpretation, popular music, vibrato, voice

## Введение

Согласно определению в Музыкальном словаре Гроува, вибрато «итал. *vibrato*, от *vibrare* – «колебаться», «вибрировать», есть периодические незначительные колебания высоты, реже громкости при исполнении музыкального звука. Прием вибрато, известный, по меньшей мере, с XVI в., применяется, прежде всего, при игре на струнных инструментах и в пении. На струнных инструментах этот прием достигается путем легкого качания пальца, прижимающего струну. До XIX в. вибрато обычно считалось особым родом украшением, постоянное применение которого отстаивали лишь немногие музыканты того времени. Лишь в XIX в., с развитием потребности в более мощном и насыщенном инструментальном и вокальном звучании, прием вибрато прочно утвердился в исполнительской практике; ныне звук без вибрато обычно воспринимается как «плоский», холодный, невыразительный» [1 с. 188].

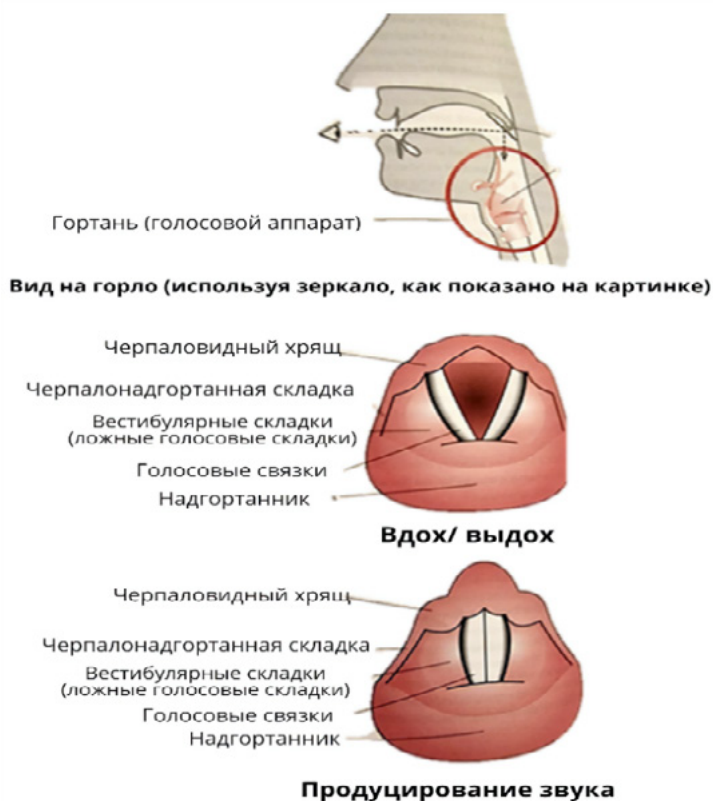
Так же термин вибрато используется в профильной литературе для определения «вибрационных ощущений» в той или иной части лицевой «маски», передних зубов, лобных пазухах или темени. Так, в книге доктора медицинских наук Зои Аникеевой *Нарушения и восстановительное лечение голоса у вокалистов* указано, что «в процессе обучения пению необходимо развивать резонаторные вибрационные ощущения у певца, так как они очень яркие и постоянно сигнализируют вокалисту о том, правильно ли сформирован у него звук» [2 с. 41].

Автор книги обращает внимание читателей на то, что вибрационные ощущения могут возникнуть лишь при правильной вокальной позиции; автор объясняет различие понятий «вибрация костей лицевого скелета», «грудное резонирование» и «вибрато голоса», для которого характерно изменение высоты звука и его интенсивности. З. Аникеева обращает внимание профессионалов на различие между вибрато (то есть нормальным колебанием голоса в 4-7 Гц), и тремолированием (с частотой 7-10 Гц).

В вокальной школе CVT (Complete Vocal Technique/Полная Вокальная Техника), созданной Кэтрин Садолин (Cathrine Sadolin), дается прекрасное описание физиологии вокального аппарата и его применение в том или ином певческом процессе. Автор доступно описывает

строение певческого аппарата, используя точные анатомические названия. Приведем одну из схем, позаимствованных из данного источника [3 с. 50].

Известно, что «звук – это вибрации или же колебания воздуха. Высота звука определяется количеством колебаний в секунду, обозначаемым в Герцах (Гц). Чем чаще колебания, тем выше высота звука. Благодаря колебаниям, которые создаются голосовыми связками, мы говорим и поем. Частота звука ля первой октавы (...) равна 440 Гц, поэтому для того, чтобы её спеть, слизистые оболочки голосовых связок должны вибрировать 440 раз каждую секунду пения этой ноты» [3 с. 51]. К. Садолин обращает внимание на то, что сам звук – это и есть вибрация.



### **Вибрато в классической вокальной культуре**

Обратимся к изучению различий приема вибрато в классической музыке и в современной поп-культуре. В книге Леонида Дмитриева Основы вокальной методики, ставшей основой для программы лекций, предназначенных вокальным факультетам музыкальных вузов бывшего СССР, вибрато описывается как один из спектров состава звука, благодаря которому тембр голоса становится более выразительным, теплым и приятным на слух: по мнению автора, «вибрации в звуке певческого голоса зависят от периодического изменения всех характеристик звука – высоты, тембра и силы, пульсирующих с той же частотой» [4 с. 33].

В процессе исследований была установлена высота изменения в голосе во время вибрато – полтона (малая секунда) иногда чуть больше возле той частоты, которую мы воспринимаем как основную. Для изучения данного приема в то время запускалась магнитофонная или грамофонная запись певческого голоса со скоростью в два раза медленнее оригинала, что давало возможность легко уловить вибрирующие волны. Вследствие замедления голос звучал на октаву ниже, тембр так же претерпевал значительные изменения. Возможно поэтому исследователи выделили три грани вибрато: вибрато высоты, вибрато силы и вибрато тембра. Последний тип вибрато определяется изменением характера звука – от светлого к более тем-



ному, в зависимости от гласных, на которых он звучит, например, на одной высоте звука, вокализируя ота к о.

Благодаря исследованиям советского периода, педагоги стали отмечать различные соотношения вибраций у разных исполнителей: у одних вибрато высоты превалирует над вибрато силы и тембра, у других эти соотношения изменяются. Этот фактор можно считать одним из определяющих красоту голоса, качество исполнения технических приемов, динамику развития произведения, передачу художественного образа, настроения героя произведения и т.д. [4 с. 34]. Мариус Корнелиу Киорян, румынский оперный певец и педагог, занимающийся вопросами методики преподавания вокала, в своей книге *Efectul feedback și aplicațiile lui în belcanto* [5] так же обращает внимание на вибрато в бельканто, отмечая тот факт, что данный прием имеет важнейшую эмоциональную функцию; в зависимости от скорости вибрато изменяется качество передачи той или иной эмоции артиста: «Вибрато имеет свойство пробуждать сильные эмоции, это выразительное средство характеристики персонажей, их психических состояний (боль, любовь, эмоциональность)» [5 с.35]. Автор отмечает, что вибрато певца – более или менее натурального или естественного происхождения, в сравнении с вокальной трелью, которая является орнаментом, и все певцы бельканто обязаны владеть этим приемом, особенно, женские голоса. «Трель – это знак легкости и рафинированности звуковой подачи одновременно с артистической эмоциональной валентностью» [5 с.35]. Отметим попутно, что трель (от итальянского *trillare*, означающего дребезжать), считается «разновидностью мелизма (украшения), выражающееся в многократном скором чередовании двух звуков, отделенных друг от друга тоном или полутонем [1с. 188].

В этимологическом словаре русского языка говорится о заимствовании этого слова из французского языка *trille*, но значение слова остается тем же [6]. Анализируя научные определения термина в различных словарях, само толкование слова не меняет своего смысла даже в определении вокальной трели. Это прием говорит о технической беглости его исполнителя. Звук, который со стороны кажется быстрым чередованием двух соседних звуков, на самом деле является колебанием всей гортани и весьма напоминает суженное вибрато. В классической музыке это звучание или украшение, чаще всего, использовалось обладателями высоких голосов в каденциях.

В современной поп-музыке существует термин тремолирующее вибрато. Можно отметить некое сходство звучания трели и тремолирующего вибрато: мелкая амплитуда смены соседних звуков. Но если в классической музыке – это недопустимо, то в современной поп-музыке данный прием связан с индивидуальными способностями и персонифицированностью звукового образа, например: Мирей Матье, Фредди Меркьюри, Сиа, Лаура Перголицци, Джесс Глин, Тамара Гвердцители. Из молдавских певиц тремолирующее вибрато можно отметить у Анастасии Лазарюк и Адрианы Окишану. В румынской эстрадной музыке тремолирующее вибрато встречается у исполнительницы поп-музыки дипломантки конкурса *Cerbul de Aur* 1969 года Михаэлы Михай (Mihaela Mihai). Ярким примером тремолирующего вибрато является пьеса из репертуара певицы *De-ai fi tu salcie la mal*, основная тема которой очень выразительная и эмоциональная. Описываемая голосовая особенность слышна в каждой «остановившейся» гласной букве. Благодаря динамической гибкости, тремолирующему вибрато, персональной эмотивности, певица оставляет у слушателя впечатление соучастия в истории, о которой она поет. Этот же эффект можем наблюдать у молдавской исполнительницы 1980х-90х годов Анастасии Лазарюк, ярким подтверждением применения данного приема можно считать песню *Privighetoarea*.

В своей статье Анализ причин возникновения вокальной тремоляции и способы ее устранения Э. Абдуллин и Ч. Ин рассматривают тремолирующее вибрато как «отсутствие координации вокальных связок и мышц пресса, недостаточно глубокое дыхание, отсутствие долж-

ного напряжения в зоне диафрагмы, смещение гортани вверх, а также ослабление тонуса мышц вокально-певческого аппарата; смещение глотки, отсутствие синхронности дыхательных импульсов и напряжения трубно-глоточной мышцы; чрезмерно сильное смещение вниз диафрагмы, что провоцирует выдох (в основном за счёт сокращения нижней части живота) и утрату гибкости дыхательного механизма; отсутствие естественного баланса напряжённости и расслабленности соответствующих мышечных групп и др.» [7]. В данной статье так же приводится спектр упражнений для стабилизации технической части процесса дыхания и последующего более точного вокализирования.

Изучая этот феномен как на собственном опыте (на уроках вокала с учениками), а также на базе различных видео уроков, например, певиц Шерил Портер (Cheryl Porter) и Селин Дион (Celine Dion), можно утверждать, что вибрато – это техника/прием, а не просто вокальное украшение, которому нужно обучаться корректно под руководством профессионального педагога, если певец не обладает этим феноменом от природы.

### **Значение вибрато в современной вокальной поп-музыке**

Значение приема вибрато настолько велико в современной вокальной музыке, что различные типы и жанры исполнения делятся на две большие группы – те, в которых этот прием применяется или нет. Одновременно, вибрато выступает как индивидуальная особенность голоса, как, например, у американской певицы итальянского происхождения Лауры Перголиззи (Laura Pergolizzi, LP), ошеломившей музыкальный мир неподражаемым сильным тремолирующим голосом. Эдит Пиаф, Мирэй Матье, Лайза Минелли, Тина Тернер, Фредди Меркьюри, Тамара Гвердцители, Демис Руссос, Елка – певицы с ярко выраженной окраской голоса благодаря необычному тембру и тремолирующему вибрато. В национальной поп-музыке это необычное качество звука присуще певице Анастасию Лазарюк.

Прием вибрато расширяет возможности исполнителя, его способность передать эмоциональный фон пьесы, психологическое напряжение; он придает гибкость звучанию голоса, смягчает напряжение потока звуковой волны, особенно на высоких нотах. Нельзя не сказать о том, что прием вибрато иногда помогает вокалисту скрыть неточное интонирование.

### **Взаимосвязь вибрато с музыкальным стилем**

Важнейшей составляющей современного вокалиста является стиль исполняемой им музыки. Например, стиль *funk*, зародившийся в США 1960-х годов на основе музыки *soul*, культивирующий такие приемы вокального исполнения, как бендинг, дерти-тон, шаут, офф-питч, и даже йодль.

Изучая пьесы в стиле фанк и, особенно, манеру исполнителей-вокалистов этого направления – Джэймса Брауна (James Brown), Майкла Джексона (Michael Jackson), Бетти Дэвис (Betty Davis), Принца (Prince), Джамирокуай (Jamiroquai), Чака Хан (Chaka Khan), группы Марун 5 (Maroon 5), Колдплэй (Coldplay) и многих других музыкантов, можно с уверенностью сказать, что принцип вибрато не используется в качестве украшения звука или для более мягкого окончания слова либо фразы. Поскольку мелодия строится из коротких длительностей, заполненных словом, вокализирование практически не встречается. Следует отметить, что звук, используемый вокалистами, особенно мужчинами, для исполнения музыки фанк, является облегченным и мягким, полуфальцетным или микстовым. У таких вокалистов, как Jamiroquai и Adam Noah Levine (солист группы Maroon 5) грудной резонатор во время пения практически не используется, а индивидуальность обеспечивается благодаря яркой, неповторимой тембровой краске и легкой подаче синкоп.

В отличие от стиля фанк, поп-баллады основаны на плавной и приятной для слухового восприятия мелодике в медленном или среднем темпе с благозвучным сочетанием мелодии и



гармонии. Баллады основаны на мелодии широкого дыхания, без кратких синкопированных фраз, что создает благоприятные условия для применения вибрато.

Великими исполнителями поп-баллад были Майкл Джексон, Уитни Хьюстон, Лайнел Ричи, Селин Дион, Эд Ширан, Адель. Из наших соотечественников с уверенностью можно назвать ШтефанаПетраки, чей вокальный «надрыв», сопровождающийся крепким, тревожным вибрато, стал визитной карточкой исполнителя. Прекрасная баллада *De-aș avea...*, написанная на текст М. Еминеску, является аргументом важности обладания вибрато каждым вокалистом, а также мелодическим орнаментом для смягчения звуковой волны [8]. Так же следует отметить Кэтэлина Жосан, исполнившего эту же пьесу в обновленной аранжировке Алекса Каланча и его коллег (известный молдавский бас-гитарист, лидер-мэн команды *Lupii*). Стоит отметить, что Кэтэлин Жосан имеет академическую вокальную школу и прекрасно пользуется всеми ее навыками и вокальными техниками, обогащая тем самым колорит современной поп-музыки. Артист свободно пользуется своим вокальным аппаратом и прекрасно вибрирует. Все упомянутые выше вокалисты обладают в том или ином случае «привычным» типом вибрато: когда звук раскачивается от основного тона книзу – и обратно [9].

### Выводы

Техника вибрато является важной составляющей умений и навыков любого вокалиста. Она обогащает вокальное исполнение – как начинающего, так и опытного мастера, тем более, что последние годы вибрато все больше насыщается колоритом и амплитудностью за счет смешения стилей, становясь стимулом для роста мастерства любого исполнителя вокальной поп-музыки.

Важно подчеркнуть, что технический прием вибрато и музыкальный эффект вибрато не стоит объединять в единое целое, так как для обладания этим эффектом и для его применения следует сначала овладеть элементарными навыками его использования, изучить физиологию его воспроизведения, то есть технически подойти к изучению самого приема.

### Библиографические ссылки

1. Вибрато. В: *Музыкальный словарь Гроува*. Москва: Практика, 2001, с. 188. ISBN 5-89816-032-9.
2. АНИКЕЕВА, З. *Нарушения и восстановительное лечение голоса у вокалистов*. Кишинев: Штиинца, 1985.
3. SADOLIN, C. *Complete Vocal Tehnique*. Copenhagen: Tarm Bogtryk A/S, 2021. ISBN 978-87-986797-8-3.
4. ДМИТРИЕВ, Л. *Основы вокальной методики*. Москва: Музыка, 2012. ISBN 978-5-7140-1248-8.
5. CHIOREAN, M.C. *Efectul feedback și aplicațiile lui în belcanto: Caracteristici de stil, vibratoul*. Cluj-Napoca: Dokia, 2020. ISBN 978-606-018-029-6.
6. *Трель*. In: *Academic.ru*: [site] [accesat 16 mai 2024]. Disponibil: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ushakov/1057546>
7. АБДУЛЛИН, Э., ЧЖАН, И. *Анализ причин возникновения вокальной тремояции и способы её устранения* [online]. [accesat 16 mai 2024]. Disponibil: <https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKewiPvOn-xKOGAxVkBNSsEHV-ZAVoQFnoECBIQAQ&url=https%3A%2F%2Fcyberleninka.ru%2Farticle%2Fn%2Fanaliz-prichin-vozniknoveniya-vokalnoy-tremolyatsii-i-sposoby-eyo-ustraneniya.pdf&usg=AOvVaw3csA8q0D--KJ0LkJCmxqZE&opi=89978449>
8. PETRACHE, Ș. *De-as avea...* [imagine video]. [accesat 16 mai 2024]. Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=OekcAYMS6jw>
9. Alex Calancea Band & Catalin Josan. *De-aș avea* [imagine video]. [accesat 16 mai 2024]. Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=7x2SoOY4kbY>

## SPECIFICUL TRATĂRII INSTRUMENTELOR DE PERCUȚIE ÎN MUZICA DE JAZZ DIN ANII 1950

### THE SPECIFICS OF PERCUSSION INSTRUMENTS TREATMENT IN THE JAZZ MUSIC FROM THE 1950S

PETRU MOISEEV<sup>1</sup>,

doctorand,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0009-0007-8940-7526>

CZU 78.036.9(73)

[780.8:780.62.085.3]:781.68

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2023.2.07>

În centrul atenției autorului se află instrumentele de percuție de origine jazzistică din anii 1950. Scopul autorului constă în analiza trăsăturilor interpretative dezvoltate în cadrul a două curente principale ale jazzului din această perioadă și anume: West Coast Jazz și East Coast Jazz. Specificul stilistic al bateriștilor stilului cool se remarcă prin modul de exprimare reținut – atât în momentele de acompaniament cât și în cele solistice. C. Hamilton a fost unul dintre primii toboșari moderni care a avut curajul de a renunța la ritmurile jazzului din perioada clasică. Interpretul a creat modele ritmice deosebite și memorabile, folosindu-le ulterior drept acompaniament. În loc să utilizeze chimvale ride și high-hat-uri în acompaniament, C. Hamilton implementa toba mică sau tom-tom-ul drept voce principală. Prin urmare, fiecare piesă avea modele ritmice individualizate și propriul său colorit. Stilul principal al jazzului de pe East Coast Jazz a fost hard bop-ul, fiind reprezentat de către marii bateriști precum Philly Joe Jones, Roy Brooks, Louis Hayes, Art Taylor, Roy Haynes, Roger Humphries, Elvin Jones, Lex Humphries, Max Roach, Art Blakey, Mickey Roker, Ben Riley, Jimmy Cobb, Frankie Dunlop, Billy Higgins.

**Cuvinte-cheie:** jazz, percuție, West Coast Jazz, East Coast Jazz, cool, hard bop, interpretare

In the center of the author's attention are the percussion instruments of jazz origin from the 1950s. The purpose of the paper consists in the analysis of the interpretative features developed within two main currents of jazz from this period, namely: West Coast Jazz and East Coast Jazz. The stylistic specificity of the cool style drummers stands out through the restrained way of expression – both in the accompanying and solo fragments. C. Hamilton was one of the first modern drummers who had the courage to abandon the jazz rhythms of the classical period. The performer created distinctive and memorable rhythmic patterns, later using them as accompaniment. Instead of using ride cymbals and high-hats in the accompaniment, C. Hamilton implemented the snare drum or tom-tom as the main voice. Therefore, each piece had individualized rhythmic patterns and its own coloring. The main style of East Coast jazz was hard bop, represented by great drummers such as Philly Joe Jones, Roy Brooks, Louis Hayes, Art Taylor, Roy Haynes, Roger Humphries, Elvin Jones, Lex Humphries, Max Roach, Art Blakey, Mickey Roker, Ben Riley, Jimmy Cobb, Frankie Dunlop, Billy Higgins.

**Keywords:** jazz, percussion, West Coast Jazz, East Coast Jazz, cool, hard bop, performance

#### Introducere

În anii 1950, mainstream-ul jazzistic a fost divizat în două curente diametral opuse – West Coast Jazz (Coasta de Vest), pe de o parte, și East Coast Jazz (Coasta de Est), pe de altă parte. Iată cum caracterizează stilul Coastei de Vest autorul britanic Pat Bauer: „Culoarea sunetelor tindea spre pasteluri, vibrato-ul era lent, iar toboșarii cântau mai blând și mai puțin interactiv decât în bop, hard bop și alte stiluri moderne care coexistau cu stilul cool. Se manifestă, de asemenea, un interes reînnoit pentru improvizația colectivă a instrumentelor melodice. În cadrul stilului, totuși, are loc o varietate considerabilă de stări emoționale, nivelul de complexitate și aranjament” [1]. Într-adevăr, stilul bateriștilor

<sup>1</sup> E-mail: peter.megadrummer@gmail.com

de pe *Coasta de Vest* se caracterizează printr-un mod unic de exprimare, prin reținerea sa – atât în acompaniament cât și în fragmente *solo*. Cei mai faimoși bateriști de jazz de pe *Coasta de Vest* sunt considerați Mel Lewis, Shelly Manne, Larry Bunker și Chico Hamilton.

### **Aportul lui Chico Hamilton la perfecționarea instrumentelor de percuție**

Una dintre formațiile apărute în Statele Unite ale Americii în perioada vizată este un *combo* condus de bateristul Chico Hamilton. În anul 1952 împreună cu saxofonistul Gerry Mulligan, C. Hamilton și-a format propria trupă, folosind instrumente unice pentru *mainstream*-ul jazzistic, precum: chitară electrică, violoncel, corn, flaut [2 p. 188], acesta reușind să-și creeze propriul stil de jazz și anume stilul *cool*, care a avut mai multe tangențe cu muzica de cameră de orientare academică. Compozițiile cvintetului se deosebeau prin profesionalismul aranjamentelor, perfecțiunea și muzicalitatea instrumentiștilor, prin structuri compoziționale – logice și bine puse la punct. După cum afirmă sursa de referință, C. Hamilton a fost „o figură extraordinară a jazz-ului modern, o personalitate strălucită, creativă, un experimentator. După ce și-a început cariera ca muzician al stilului *swing*, s-a impus ulterior drept unul dintre cei mai proactivi inovatori în domeniul stilisticii jazz-ului modern; unul dintre maeștrii proeminenți ai *mainstream*-ului; a contribuit la dezvoltarea și reînnoirea tradițiilor *swing*-ului (...). El a cultivat compozițiile instrumentale netradiționale „fără clape” și a experimentat activ în domeniul sunetului de ansamblu” [3]. Aportul percuționistului a fost unul complex: pe lângă inovațiile introduse în stilul de interpretare la tobe, muzicianul a influențat considerabil originalitatea sunetului cvintetului lui, determinată, în primul rând, de utilizarea unui violoncel *solo* pe lângă diverse instrumente de suflat și saxofon, acompaniate de un grup de ritm format dintr-o chitară electrică, contrabas și tobe. Stilistica compozițiilor ansamblului lui C. Hamilton a asimilat unele influențe ale artei muzicale europene post-romantice și impresioniste. C. Hamilton a avut mulți adepți atât în rândurile publicului cât și printre colegii săi: unul dintre cele mai faimoase ansambluri care a experimentat într-o direcție similară la începutul anilor 1950 a fost faimosul *Modern Jazz Quartet*. Ca interpret la instrumente de percuție, C. Hamilton și-a câștigat o reputație de muzician remarcabil, cu capacități nelimitate și ca un improvizator priceput. Deși el este considerat exponent al stilului *cool*, aportul lui în evoluția jazzului este mult mai largă. Stăpânind cu măiestrie nuanțele de înălțime și timbru, el a demonstrat capacitatea de a cânta nu numai în funcția ritmică „percusivă”, ci și ca „voce melodică”, ca solist în cadrul ansamblului de jazz. Este autor al unui număr mare de compoziții și albume experimentale. Cariera lui în domeniul înregistrărilor era una prodigioasă, acoperind perioada de la anul 1955, când au apărut 3 albume – *Chico Hamilton Quintet featuring Buddy Collette*, *The Original Chico Hamilton Quintet*, *Live at the Strollers*, până la ultimele sale albume apărute în anii 2011 și 2013, respectiv, *Revelation*, *Euphoric* și *The Inquiring Mind (Joyous Shout!)*. Iată cum caracterizează aportul lui C. Hamilton cercetătorul jazzului din Statele Unite ale Americii, M. Griedly: „Chico Hamilton a fost unul din primii toboșari moderni, care se îndepărtează de la interpretarea desenelor ritmice convenționale de tip *riderhythm*. Imaginația muzicală a lui Hamilton este fertilă, orchestrală, subtilă. Este cunoscut prin generarea *pattern*-urilor neobișnuite și captivante. În loc să utilizeze chimvale *ride* și *high-hat*-uri în acompaniament, Hamilton la fel se folosea de *snare drum* sau un *tom-tom* ca voce principală în modelul său de acompaniament. Fiecare piesă poseda un model ritmic aparte și o culoare unică a instrumentelor de percuție” [2 p. 188].

### **Art Blakey ca exponent al stilului *hard bop***

Spre deosebire de *West Coast Jazz*, stilul principal al jazzului de pe *Coasta de Est* (*East Coast Jazz*) a fost *hard bop*-ul, fiind reprezentat de către marii bateriști precum Philly Joe Jones, Art Taylor, Roy Haynes, Max Roach, Art Blakey, Mickey Roker, Ben Riley, Jimmy Cobb, Frankie Dunlop și alții. În literatura de specialitate *hard bop*-ul este considerat ca etapa următoare a stilului *bebop*, ca o dezvoltare ulterioară a particularităților lui estetice și stilistice. De exemplu, Adam Augustyn relatează

următoarele: stilul „cunoscut sub numele de *hard bop* sau *funky*, a încorporat elemente de muzică *gospel* și *rhythm and blues*. Horace Silver a fost cel mai proeminent pianist, compozitor și *bandleader* din această perioadă. Cannonball Adderley și Art Blakey au condus alte combo-uri *hard bop*” [4]. La fel ca și stilul *cool*, *hard bop*-ul a venit cu inovațiile sale reflectate în limbajul muzical al curentului dat, evidențiate sub aspect melodic, armonic, ritmic și timbral. Cele mai semnificative schimbări în ceea ce privește interpretare la instrumente de percuție a introdus bateristul și *bandleader*-ul american Art Blakey (1919-1991).

În 1954, împreună cu pianistul și compozitorul de jazz Horace Silver, A. Blakey a fondat formația *Jazz Messengers*, cu care a promovat multiple turnee în Europa și a realizat înregistrările pentru Casa de discuri *Blue Note* (1955-61). După cum afirmă Amy Tikkanen, „încurajând tinerii muzicieni să devină membri ai *Jazz Messengers*, Blakey le-a oferit o experiență valoroasă ca interpreți de jazz; de-a lungul anilor, ansamblul a inclus muzicienii de jazz de seamă precum Clifford Brown, Donald Byrd, Benny Golson, Johnny Griffin, Jackie McLean, Lee Morgan și Wayne Shorter” [5]. Art Blakey este remarcat pentru extraordinarele sale *solo*-uri la tobe, care au contribuit la definirea curentului *hard bop*, dându-le tobelor un statut solistic bine pronunțat. Stilul său de interpretare instrumentală se caracterizează prin aplicarea așa-numitor *pressrolls*, un procedeu de interpretare la tobe, răspândit în jazzul clasic, când „un bețișor cântă optimi, în timp ce celălalt bețișor sare peste capul tobei mici” [6]. Printre alte procedee practicate de A. Blakey putem nominaliza ritmurile încrucișate sau *tremolo* care „începeau ca tremurături liniștite, transformându-se în explozii frenetice” [5].

Art Blakey a avut un rol imens în construirea dramaturgiei generale a compozițiilor, adesea ieșind în prim-plan în sunetul *combo*. El sublinia hotarele formei muzicale a compozițiilor cu ajutorul figurilor ritmice și variate a gradațiilor dinamice. Adesea el, ca și percuționist, controla starea de spirit a compoziției întregi, alegând fie momentul de creștere, fie de scădere a tensiunii. Foștii săi membri își aminteau că erau obligați să monitorizeze gradul de intensitate a improvizațiilor lor, crescând treptat tensiunea în timp ce își executau *solo*-urile. Prin urmare, maniera de interpretare a lui Art Blakey contribuia la construirea profilului dinamic al compozițiilor, la schimbarea stărilor de tensiune și relaxare ca o parte esențială a compoziției jazzistice. Ne vom adresa la caracteristica stilului interpretativ al lui Art Blakey formulată de cercetătorul M. Griedly: „El a fost capabil să indice și să sublinieze tranzițiile din cadrul fiecărei piese în funcție de figuri pe care le-a cântat și de diferite niveluri ale sunetului pe care le-a folosit” [2 p. 203].

## Concluzii

Pe marginea celor menționate mai sus, putem face unele concluzii.

1. Anii 1950 au semnat un pas înainte în afirmarea instrumentelor de percuție ca o parte importantă a interpretării jazzistice. S-au format două tradiții diferite (sau chiar opuse) de interpretare apărute în cadrul celor două curente ale jazzului modern: *West Coast Jazz* și *East Coast Jazz*.

2. Au fost introduse unele concepte sonore noi în tratarea instrumentelor de percuție: o manieră mai reținută, cu evitarea sonorităților tari, cu paleta mai fină și delicată în cadrul curentului *cool* și, invers, accentuarea mai amplificată a bătăilor de bază în cadrul curentului *hard bop*.

3. Inovațiile timpului sunt prezentate de conceptul ritmic al lui Art Blakey, care elabora prin intermediul setului de percuție un profil dinamic de interpretare, bazat pe alternarea stărilor de tensiune și relaxare, pe nuanțele *forte* și *piano*.

4. Aportul lui Chico Hamilton, la rândul lui, constă în lărgirea posibilităților expresive ale instrumentelor de percuție, depășirea limitelor tobelor și transformarea funcțiilor tobelor – de la acompaniament spre „voce melodică” în ansamblul de jazz de tip *combo*.

### Referințe bibliografice

1. Cool jazz [online]. In: *Britannica* [accesat 23 dec. 2023]. Disponibil: <https://www.britannica.com/art/cool-jazz>.
2. GRIEDLY, M. *Jazz Styles: History and Analyses*. New Jersey: Prentice Hall, 1997.
3. ОЗЕРОВ, В.Ю. Гамильтон Чико [online]. In: *Megabook*: Универсальная энциклопедия Кирилла и Мефодия [accesat 19 dec. 2023]. Disponibil: <https://megabook.ru/article/%D0%93%D0%B0%D0%BC%D0%B8%D0%BB%D1%8C%D1%82%D0%BE%D0%BD%20%D0%A7%D0%B8%D0%BA%D0%BE>.
4. Bebop [online]. In: *Britannica* [accesat 28 noiembrie. 2023]. Disponibil: <https://www.britannica.com/art/bebop#ref244261>.
5. Art Blakey [online]. In: *Britannica* [accesat 02 sept. 2023]. Disponibil: <https://www.britannica.com/biography/Art-Blakey>.
6. *Preservation Hall Lessons* [online]. [accesat 23 dec. 2023]. Disponibil: <https://lessons.preshallfoundation.org/lesson/drum-set-technique/#:~:text=Press%20Rolls%20evolved%20in%20early,Roll%20Offs%20and%20Press%20Rolls>.

## ARIA MĂ-NTORC LA TINE IAR DIN MUSICALUL ADIO, CHIUSTENGE! DE DUMITRU LUPU: LIMBAJ MUZICAL, ARHITECTONICĂ, SPECIFICUL INTERPRETĂRII VOCALE

THE ARIA MA-NTORC LA TINE IAR FROM THE MUSICAL ADIO, CHIUSTENGE! BY DUMITRU LUPU: MUSICAL LANGUAGE, ARCHITECTONICS, SPECIFICS OF VOCAL PERFORMANCE

INGA CEBAN,

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0001-5506-1888>

CZU 782.8:781.68

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2023.2.08>

*Articolul este dedicat unui fragment din musicalul Adio, Chiustenge!, compus în anul 2016 de compozitorul român Dumitru Lupu, și anume aria Mă-ntorc la tine iar. Sunt scoase în evidență procedeele stilistice și de gen, specificul structural al acestei arii, procedeele vocale, dificultățile interpretative și recomandările privind rezolvarea acestora.*

**Cuvinte-cheie:** Dumitru Lupu, musical, arie, arhitectonică, interpretare, stil

*The article is dedicated to a fragment from the musical Adio, Chiustenge!, composed in 2016 by the Romanian composer Dumitru Lupu, namely Ma-ntorc la tine iar. The stylistic and genre methods, structural aspects of this aria, the vocal techniques, interpretative challenges, and recommendations for overcoming them are highlighted.*

**Keywords:** Dumitru Lupu, musical, aria, architectonics, interpretation, style

### Introducere

Musicalul *Adio, Chiustenge!* al compozitorului Dumitru Lupu reprezintă un exemplu elocvent al genului muzical românesc. Realizat în strânsă colaborare cu libretista Carmen Aldea Vlad și cu contribuțiile adiționale de versuri ale Viorelei Filip, acest musical se inspiră din legendele orașului Constanța și se distinge printr-un subiect original. Valoarea acestei creații derivă din legătura cu tradiția și istoria orașului.

În cartea *Musicalul românesc în contextul creației teatral-muzicale universale* autoarea Ana-Maria Collompar susține următoarea idee: „Musicalului i-au fost alocate până acum prea puține scrieri teoretice care să trateze problemele specifice acestui gen, în special, cele care să analizeze musicalul din perspectiva științei muzicii. În ceea ce privește musicalul românesc, teritoriul este, practic, neexplorat” [1 p. 9]. Noutatea și originalitatea științifică a articolului dat rezidă în faptul că pentru prima dată în muzicologia din România și Republica Moldova se realizează o analiză a creației muzical-teatral, în cazul dat, a ariei *Mă-ntorc la tine iar* din musicalul *Adio, Chiustenge!* Cercetarea musicalului *Adio, Chiustenge!* a fost elaborată în baza materialelor găsite în arhiva personală, așa cum au fost lăsate de compozitorul D. Lupu și libretista C.A. Vlad. Prin înțelegerea mai profundă a complexității și expresivității sale se poate obține o apreciere mai bogată a contribuției sale la dezvoltarea musicalului românesc și a modului în care a influențat evoluția genului.

### Compozitorul Dumitru Lupu: autor de șlagăre

Compozitorul D. Lupu a fost un artist polivalent: compozitor, dirijor și pedagog. Opera sa muzicală, apreciată pentru melodicitatea și expresivitatea sa unică, continuă să fie populară și astăzi, definind un profil distinct de melodist. Printre cunoscutele șlagăre ale compozitorului Dumitru Lupu enumerăm: *Hai, vino iar în gara noastră mică* (versuri de Florin Pretorian, interpretare de Gabriel Dorobanțu), *Ce mult te-am iubit* (versuri de Mala Bărbulescu, interpretare de Ileana Șipoteanu) și *Mă-ntorc la tine, mare albastră* (versuri de Viorela Filip, interpretare de Daniel Iordăchioaie).

Dumitru Lupu a fost singurul compozitor care a dedicat o parte semnificativă a creațiilor sale mării. Cântecul *Mă-ntorc la tine, mare albastră* (versuri de Viorela Filip) a devenit un simbol al litoralului românesc. Alte compoziții notabile includ: *Să fiu ca marea* (versuri de Ioan Puiu Stoicescu), *Un tango pe malul mării* (versuri de Elena Răileanu), *Marea de iubire* (versuri de Viorel Popescu) și *Chiar și iarna ești frumoasă* (versuri de Florin Pretorian) ș.a.

În musicalul *Adio, Chiustenge!* de D. Lupu șlagărul *Mă-ntorc la tine, mare albastră* este reinterpretat sub titlul *Mă-ntorc la tine iar*. Aria are un rol important în dramaturgia musicalului pe lângă alte cinci arii distincte: Nr. 5 – *Scrisoare către Veronica*, Nr. 8 – *Aș vrea aicea să trăiesc*, Nr. 11 – *Mare de Argint*, Nr. 17 – *Mă-ntorc la tine iar* și Nr. 18 – *Ce-am avut și ce-am pierdut*. Conform tradiției genului de musical, limbajul muzical al ariilor, inclusiv aria *Poetului*, are toate atribuțiile unui șlagăr, care, în conformitate cu datele dicționarului digital, reprezintă o „melodie (de muzică ușoară) care, la un moment dat, are o mare popularitate; cântec la modă” [2].

Conform libretului, *Mă-ntorc la tine iar*, cu nr. 17 în partitură, face parte din *Tabloul 22 al Actului II și este interpretat de personajul Poetul*. Subiectul ilustrează momentul în care *Poetul* contemplă marea. Cântecul *Mă-ntorc la tine, mare albastră* a fost prezentat pentru prima dată în cadrul *Festivalului de la Mamaia* în anul 1987, iar textul a fost conceput de Viorela Filip. Libretista C.A. Vlad oferă o viziune asupra dimensiunii dramatice a acestei piese, exprimând: „La momentul respectiv, melodia era deja un șlagăr profund înrădăcinat în memoria publicului. Practic vorbind, reprezintă punctul culminant al personajului *Poetul*”.

După opinia libretistei, alegerea amplasării în cadrul musicalului vizat a fost una deliberată: autoarea textului literar considera că finalul Actului II este cel mai potrivit pentru a evidenția impactul emoțional al acestei creații. Prin analiza aspectelor ce țin de dramaturgia creației, remarcăm o intersectare a două linii narative paralele: prima linie se referă la relațiile amoroase dintre personaje, a doua linie a subiectului pune în prim-plan tema orașului Chiustenge și a locuitorilor săi, tratându-i ca pe un personaj colectiv. În afara conflictului de natură sentimentală, descris anterior, se află personajul *Poetul*; datorită faptului că Mihai Eminescu a vizitat Constanța și una dintre scrisorile către iubita sa Veronica Micle a fost trimisă din acest oraș, personajul *Poetul* leagă cele două linii narative: linia dragostei legendare, înălțătoare, pe de o parte, și linia orașului, pe de altă parte, iar aria lui reprezintă o realizare sonoră a acestui concept.

### Aria Poetului *Mă-ntorc la tine iar: limbaj muzical și arhitectonică*

Aria *Poetului* este scrisă în tonalitatea *D-dur*, măsura de 12/8, într-un tempo destul de calm – *Andante*, cu aproximație (în partitură nu este indicat decât metronomul), pătrime = 60. Din punct de vedere al tempoului, aceste caracteristici corespund genului de muzică pop *white blues*. Textul poetic se axează pe redarea detaliată a stărilor pe care le inspiră peisajul maritim. Utilizarea măsurii complexe de 12/8 poate fi interpretată ca o reflectare a valurilor marine, a ondulației infinite a apei. Compozitorul și muzicologul Octavian Nemescu în cartea sa *Capacitățile semantice ale muzicii* consideră că: „actul imaginării presupune reprezentarea lăuntrică, ca formă de autosugestie a unui obiect [...], iar capacitatea cu care a fost înzestrat omul oferă posibilitatea unor senzații la fel de intense în contactul lăuntric al subiectului cu realitatea imaginară, ca și în cazul contactului real” [3 p. 57]. În cadrul creației în discuție „marea” este elementul distinctiv care va sta la baza interpretării, din punct de vedere dramaturgic și stilistic.

Introducerea (mm. 1-8) este o perioadă ce susține sunetele lungi desfășurate pe figurații în partea orchestrală la pian. Ca un element descriptiv sunt arpegiile scurte care reflectă mișcările oscilatorii ale valurilor.

Strofa I (mm. 9-16) este scrisă în forma destul de tradițională pentru muzica pop, fiind încadrată în structura unei perioade pătrate alcătuite din două propoziții cu câte 4 măsuri fiecare – *a și a<sub>1</sub>*. Linia melodică se desfășoară pe baza principiului de repetare variată, asigurând astfel o percepere ușoară din partea ascultătorului. Melodia se desfășoară lin, dezvoltarea motivelor se bazează pe predominarea mișcării treptate – atât ascendente cât și descendente. Prin urmare, se creează o atmosferă de calm, liniște sufletească, se redă perfect starea de fericire a eroului *Poet*. Merită de menționat și ambitusul melodic destul de amplu al strofei (septima mare), care creează o senzație de respirație în aer liber pe litoral. Această imagine este susținută și de aspectul modal (diatonică) și metroritmnic al piesei (măsura 12/8, folosirea figurilor bazate pe trei optimi și alte procedee).

Ex. 1. D. Lupu, *Adio, Chiustenge!, Mă-ntorc la tine iar* (mm. 1-13)

♩ = 60

8

11

1. Se to-peș-te blând ce-rul în ma-re—

14

De iu-bi-rea ta su-fle-tu-i plin Ca un al-ba-tros cu-a-ri-pa

În acompaniamentul orchestral se mențin arpegiile din introducere. Între propozițiile intonate intervin motive scurte cu instrumentele de suflat din lemn (flaut și clarinet) la unison, care, prin ritmul său mai capricios (formula de optime, două șaisprezecimi și triolet), aduc un contrast.

Refrenul (mm. 16-24) este unul neomogen, fiind compus din două subsecțiuni (8 măsuri fiecare) cu o punte între ele alcătuită din 4 măsuri. Melodia refrenului aduce un caracter mai plin de viață, ilustrând entuziasmul tineresc stârnit de marea care își face simțită prezența în sufletul personajului. Melodia urcă într-un registru mai înalt, ritmul devine mai alert, iar acompaniamentul se transformă în acorduri multisonore. Remarcăm și intonațiile de secundă în melodie: în versurile *Iar și iar, Marea albastră...* (mm. 17-18) se imită fluctuațiile apei.

Ex. 2. D. Lupu, *Adio, Chiustenge!, Mă-ntorc la tine iar* (mm. 17-19)

17

20

ti-ne iar și iar Ma-re Al-bas-tră... Cum se în-toar-ce va-lul tău veș-nic la

Începând cu m. 24 autorul introduce o punte formată din două secțiuni: prima – cu caracter exclamativ, reprezentând o secvență descendentă din două inele (mm. 24-25) „*Tu ești a mea..., Eu sunt al tău...*” și a doua – alcătuită din fraze identice, dar cu text diferit, a câte o măsură fiecare: „*Cine-ți aude o dată doar cântecul, Se-ndrăgostește și nu-ți uită farmecul*” (mm. 26-28), ce dinamizează discursul muzical și îl conduce spre o culminație emoționantă. Merită de accentuat că, spre deosebire de refren, unde compozitorul folosește doar sunetele diatonicii, în punte se realizează o inflexiune în tonalitatea paralelă, adăugând discursului muzical o nuanță lirică mai pronunțată.

Ex. 3. D. Lupu, *Adio, Chiustenge!, Mă-ntorc la tine iar* (mm. 25-32)

fiu doar eu me-reu u-ni-cul far. Tu ești a mea Eu sunt al  
tău Ci-ne-ți a - u - de o da - tă doar cân-te - cul Se-n-dră-gos-  
teș-te și nu-ți ui - tă far-me-cul Mă-n-torc la ti - ne iar și iar Ma-re Al-  
bas tră Cum se în-toar-ce va-lul tău, veș-nic la mal.

Volumul strofei a II-a (mm. 33-40) este micșorat. Prin urmare, compozitorul evită caracterul mecanic, standardizat, tipic șlagărelor de muzică pop, concomitent, folosind unul din cele mai tipice procedee tonale împrumutate din muzica ușoară. Contrastul tonal cu prima strofă intervine odată cu începutul acestei secțiuni (m. 33): materialul muzical este transpus cu o secundă mica mai sus în tonalitatea *Es-dur* prin metoda contrapunerii. Trecerea în tonalitatea nouă aduce o varietate așteptată, lărgeste diapazonul vocal, accentuând astfel o culoare sonoră nouă.

În refrenul ce urmează compozitorul optează pentru o perioadă formată din două propoziții ( $a+a_1$ ) cu excluderea punții, iar propoziția a doua este augmentată (mm. 49-50). Repetarea ultimului motiv prin *decrescendo* a liniei melodice pe textul *unicul far...*, scade treptat din intensitate, demonstrând astfel implicarea unui procedeu cunoscut în muzica pop sub denumirea *loop*.

### Aspecte interpretative

Conform partiturii, acest număr muzical este conceput pentru o voce de tenor. În general, tehnica vocală abordată din acest număr poate fi tratată într-o manieră destul de complexă. Aici sunt prezente două curente specifice ale musicalului clasic, dar și al celui modern. Deoarece este un gen teatral-muzical mai complex, trecerea de la emisia de piept la emisia de cap se va efectua fără praguri, cu o interpretare muzicală declamativă a textului, foarte articulat. Numitorul comun al celor două stiluri de musical va fi rostirea pe dicție teatrală a textului.

Cântăreții pot folosi o gamă mai largă de tehnici vocale, inclusiv efecte speciale, cu elemente de improvizație și adaptare stilistică, accentul punându-se pe emotivitate și comunicarea directă a discursului muzical. Se poate folosi o rezonanță mai liberă și o proiecție mai relaxată a vocii, iar sunetul poate fi amplificat electronic în timpul interpretării *live* a spectacolului.

Din punctul nostru de vedere, provocarea în această creație constă în evidențierea personajului (*Poetul* – Eminescu), generând astfel emoții în rândul auditoriului. Se remarcă fluctuațiile de intensitate în refren (mm. 20-22), care vor necesita o gestionare atentă a coloanei de aer pentru a susține



melodia. În mm. 26-28, pe textul „Cine-ți aude o dată doar cântecul, Se-ndrăgostește și nu-ți uită farmecul”, deși este indicată o virgulă, se recomandă interpretarea frazată, pe aceeași respirație, cu o dicție clară, pregătind astfel suflul pentru următorul refren. La m. 29 este necesar atacul moale pe textul „Mă-ntorc la tine iar și iar, mare albastră”.

Desigur, chiar dacă autorul repetă linia melodică a ultimului motiv de trei ori și indică în partitură *decrescendo*, acesta poate fi cântat în *crescendo*, aducând o încărcătură mai emoționantă susținută de o respirație controlată (mm. 48-50). Accentul se va pune pe o emisie vocală naturală și pe utilizarea rezonanței pentru a crea un sunet plin și bogat. Limbajul muzical al acestui șlagăr permite o sumedenie de interpretări, ceea ce se confirmă prin faptul apariției mai multor cover-uri la această melodie cu implicarea diferitor stiluri și procedee de emisie vocală. Drept exemplu servesc îmbinarea elementelor *electro-pop* și *rap* în versiunea cântărețului Dorian [4] sau înregistrarea realizată de Daniel Iordache care se încadrează în tiparele muzicii pop românești din anii 1970-1980, cu implicarea stilisticii *pop-rock*, improvizației în partidele instrumentelor de alamă, frazelor scurte a back-vocalistelor etc. [5].

### Concluzii

Dumitru Lupu este o figură emblematică în evoluția genului de *musical* din România, care consolidează o bogată activitate în domeniul muzicii *pop* începând cu anii 1970. Grație experienței compozitorului, partitura muzicală abundă de cântece deosebit de melodioase, care sunt deja sau pot deveni șlagăre, cum ar fi: *Mă-ntorc la tine iar, mare albastră*, *Iubim (Hai, vino iar în gara noastră mică)*, *Adio, burlăcie* și altele.

Această arie oferă numeroase oportunități, din punct de vedere vocal și interpretativ. Deși concepută inițial pentru un anumit tip de voce, poate fi adaptată și pentru alte tipuri de voci prin transpunerea tonalității într-o cheie confortabilă pentru interpret. Din perspectiva interpretării vocale a nr. 17 – *Mă-ntorc la tine iar*, am identificat o serie de recomandări utile, inclusiv alegerea tenorului liric cu un ambitus dezvoltat – două octave și jumătate.

Limbajul muzical al ariei are un potențial artistic adaptabil la diverse genuri de spectacole muzicale. Din punct de vedere stilistic, aria poate fi interpretată atât în stil *pop* cât și în stil clasic. Această versiune poate fi catalogată ca *crossover*. În cartea sa *Actorul și muzica. Ghid de cunoștințe muzicale pentru viitorii actori* compozitorul D. Lupu specifică: „Artistul își însușește arta pe care o interpretează; înzestrat spiritual și psihic, o redă publicului cu o putere de exteriorizare ce tulbură și emoționează” [6 p. 7]. Anume datorită acestui *Har*, fiecare artist, interpret va putea avea libertatea și inspirația de a explora acest gen sincretic-muzical, aducându-și propriul aport în arta interpretativă românească.

### Referințe bibliografice

1. COLOMPAR, A.M. *Musicalul românesc în contextul creației teatral-muzicale universale*. București: Editura Muzicală, 2023.
2. Șlagăr. In: *Dexonline* [accesat 07 iul. 2024]. Disponibil: <https://dexonline.ro/definitie/%C8%99lag%C4%83r>
3. NEMESCU, O. *Capacitățile semantice ale muzicii*. București: Editura Muzicală, 1983.
4. DORIAN. *Mare albastră* [image video]. [accesat 07 iul. 2024]. Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=VG7yx7EVzIA>
5. IORDACHIOAIE, D. *Mă întorc la tine mare albastră* [image video]. [accesat 07 iulie 2024]. Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=R14EIIwqORs>
6. LUPU, D. *Actorul și muzica: Ghid de cunoștințe muzicale pentru viitorii actori*. Constanța: ExPonto, 2002.

**ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО ВЯЧЕСЛАВА ГОРДЗЕЯ (1946-2019)  
(К 75-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ)**

**VIAȚA ȘI CREAȚIA LUI VEACESLAV GORDZEI (1946-2019)  
(CU PRILEJUL A 75 DE ANI DE LA NAȘTERE)**

**THE LIFE AND CREATIVE ACTIVITY OF VEACHESLAV  
GORDZEI (1946-2019)  
(ON THE OCCASION OF 75 YEARS OF HIS BIRTH)**

**ВАЛЕНТИН ЧОБАНУ<sup>1</sup>,**

доцент,

Институт искусств, г.Тирасполь

<https://orcid.org/0009-0007-9146-1169>

CZU 78.071.1(478)

780.8:780.647.2.071.4(478)

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2023.2.09>

*В статье освещаются основные направления творческой деятельности нашего современника – Вячеслава Александровича Гордзeya, Заслуженного деятеля искусств, композитора и профессора кафедры Русские народные инструменты Института искусств г. Тирасполя. Впервые, в статье приводятся некоторые важные биографические сведения о музыканте.*

**Ключевые слова:** баян, педагогика, композиторское творчество, фольклор, исполнительский репертуар

*În articol sunt reflectate principalele aspecte ale activității artistice a contemporanului nostru – Veaceslav Alexandrovici Gordzei, Om Emerit în Arte, compozitor și profesor la catedra Instrumente populare ruse de la Institutul de Arte din Tiraspol. În articol sunt prezentate pentru prima dată mai multe date importante despre biografia de creație a muzicianului.*

**Cuvinte-cheie:** baiian, pedagogie, creație componistică, folclor, repertoriu interpretativ

*In the article are reflected the main aspects of the creative activity of our contemporary – Veaceslav Alexandrovich Gordzei, Emeritus Man in the Arts, composer and professor at the Russian Folk Instruments Department at the Tiraspol Arts Institute. For the first time, several important data about the creative biography of the musician are presented in the article.*

**Keywords:** bayan, pedagogy, composition creative activity, folklore, performing repertoire

### **Введение**

Невозможно представить летопись музыкальной культуры города Тирасполя без той яркой страницы, которая написана душой и сердцем Вячеслава Александровича Гордзeya – высокопрофессионального музыканта, настоящего мастера своего дела, чье имя известно среди почитателей народно-инструментального искусства.

Когда задумываешься о жизненном пути того или иного человека, то волей-неволей стремишься найти в нем главную, определяющую черту характера, как бы освещающую своим светом все, что было в его жизни. Это своего рода жизненный стержень, проходящий через все трудности судьбы, это кредо человека. Для Вячеслава Александровича главным, определявшим всю его жизнь стержнем, была любовь к музыке, к своей профессии, к близким людям

<sup>1</sup> E-mail: [valentin@yandex.ru](mailto:valentin@yandex.ru)

и своим ученикам. Бескорыстное служение делу развития баянного исполнительства, постоянная готовность помочь в работе педагогам музыкальных школ и коллегам – все это принесло В. Гордзею подлинное признание, высокий музыкальный авторитет среди музыкантов нашей страны. *«Если быть уверенным, что существует вторая, третья, четвертая жизнь, я бы уже знал, куда направить свою деятельность. Это очень интересная сфера. Она бесконечна в вариантах и развитии. Я очень люблю музыку»,* говорил В. Гордзей [1].

### Страницы биографии

Вячеслав Александрович – коренной тираспольчанин, родился 25 июля 1946 года. Его отец Александр Дмитриевич был простым служащим, а мать Евдокия Васильевна – известной в Тирасполе модисткой и работала на дому. Семья Гордзей жила в центре Тирасполя. Ранние воспоминания Вячеслава Александровича сохранили совсем другой облик нынешней столицы, более «природный». Фактически он вырос на самом берегу Днестра и подолгу любил пропадать на реке. К слову сказать, увлечение рыбалкой сохранилось у Вячеслава на всю жизнь.

Хотя Вячеслав был веселым и непоседливым мальчишкой, в школе он учился прилежно и старательно. Начальная школа №4 и старшая школа №2, в которых он учился, находились совсем рядом друг от друга. Сегодня это совместное здание Тираспольского ЗАГСа и Института искусств, а также второй корпус института. Можно сказать, что эта географическая точка на карте города тесно связана с жизнью Вячеслава Александровича: здесь он провел свои ученические годы и в этих же стенах проработал более полувека.

В детстве, как и всем мальчишкам, Вячеславу больше хотелось проводить время в играх со сверстниками, но родители решили отдать его в музыкальную школу. Учился он с удовольствием, хотя сказать, что видел в музыке свое будущее, на тот момент еще не мог. Они с сестрой Людмилой хотели стать врачами. Музыкальное образование в городе в то время (это был 1956 год) только начиналось. Педагогами работали достаточно взрослые люди, прошедшие войну, и Вячеслав оканчивал школу у одного из них Федора Васильевича Головатого. Бывший фронтовик, на войне потерявший зрение, Федор Васильевич был хорошим музыкантом, грамотным педагогом и сумел привить юному Вячеславу интерес к занятиям.

В училище у него появилась тяга к музыке, сформировалось видение своей профессии. Обстановка вокруг была творческая, студентов было много, и между ними присутствовал здоровый дух соревнования – каждому хотелось играть лучше, чем сокурсники.

Слободзейское музыкальное училище открылось в 1959 году (единственное в Советском Союзе сельское музыкальное училище) и просуществовало до 1971 года до перевода в Тирасполь. Для Слободзеи, бывшей тогда селом, это был мощный импульс в возрождении культурной жизни вообще, и музыкальной, в частности.

Вячеслав Александрович вспоминал свои студенческие годы как очень трудные в бытовом отношении, но наполненные творчеством, а потому всё-таки счастливые. Музыкальная жизнь Молдавии переживала подъем, баян был очень популярным инструментом, и желающих учиться было много – все это стимулировало, создавало кипучую, живительную атмосферу, очень необходимую людям искусства.

После окончания музыкального училища в 1964 году Вячеслава Александровича распределили в город Сороки преподавать баян в местном училище. Параллельно он поступил в Кишинёвскую консерваторию на заочное отделение и работал по профессии. В 1965 году Вячеслава Александровича отозвали в свое родное училище (сегодня это Институт искусств им. А.Г. Рубинштейна), в котором он проработал более пятидесяти лет.

### Композиторское творчество и исполнительская деятельность Вячеслава Александровича Гордзeya

Сочинять музыку Вячеслав Александрович начал еще в музыкальном училище, на втором курсе. Теоретик и композитор из Кишинева Аркадий Петрович Люксембург организовал из студентов композиторский кружок, в который входило 10 человек с разных кафедр. Под руководством Аркадия Петровича, В. Гордзей изучал технику сочинения музыки, начал писать романсы.

Но еще большее влияние на него оказал педагог по специальности Олег Митрофанович Мунтян (в училище и консерватории В. Гордзей повезло заниматься у одного и того же педагога). Олег Митрофанович был инициатором творческого процесса, прививал Вячеславу интерес к созданию переложений для баяна музыкальных произведений, которые написаны для других инструментов. А в то время умение создавать грамотное переложение очень ценилось, поскольку оригинальный репертуар для баяна еще не был столь богат и разнообразен, как сегодня. С вхождением в практику многотембровых готово-выборных баянов исполнители включали в свой репертуар органную музыку эпохи барокко, сочинения французских клавесинистов, фортепианные и скрипичные произведения зарубежных классиков. На государственном экзамене Вячеслав Александрович исполнял Концертную пьесу собственного сочинения, а остальную часть программы составляли произведения в его переложении. С того времени появилась потребность в сочинении музыки, и это увлечение постепенно стало одним из направлений творческой деятельности музыканта.

Вячеслав Александрович рассказывал, что при сочинении музыки вдохновение приходило к нему с какими-то эмоциями. Если их не было, то не было и смысла что-то писать: «Сочинять музыку можно только тогда, когда в голове появляется идея, как и рифма у поэта. Бывало так, что какая-либо музыкальная фраза настойчиво просится, чтобы ее зафиксировали, вот вслед за этой фразой и рождалась музыка» [1].

В. Гордзей не считал себя профессиональным композитором. Иногда ему хотелось сделать что-то интересное для себя или для кого-то, а о признании он не думал. В основном он писал на заказ, то есть по чьей-то просьбе. Например, вокальные коллективы Дворца детского юношеского творчества обращались с просьбой сочинить для них песни; неоднократно В. Гордзей сочинял музыку для кишиневского цирка и других организаций.

Несмотря на скромное определение своего композиторского творчества как хобби, В. Гордзей являлся автором многочисленных аранжировок и произведений для эстрадного оркестра, русского и молдавского народных оркестров, различных ансамблей, хора, баяна, тромбона, на и флуера. Многие сочинения композитора (в частности, баянные) сопряжены с его педагогической и концертной деятельностью. Здесь можно обнаружить истоки той органической взаимосвязи композиторской и исполнительской основ, которые питали творчество В. Гордзeya. Сам процесс исполнения автором музыки значительно активизировал его творческую фантазию и вдохновлял. Такие сочинения, написанные на этом этапе – *Oleandra*, *Mă duceam și eu la moară*, *M-a trimis măicuța*, *Foaie verde și-o sipică* – были изданы в 1969 году в сборнике «Народная музыка Молдавии в обработке для баяна или аккордеона» и стали неотъемлемой частью педагогического репертуара музыкальных учебных заведений и нашли горячее признание у концертирующих баянистов. В них, как указывают авторы статьи о роли фольклора в его творчестве, «присутствует фольклорный колорит» [2с. 83]. Так же, они указывают, что «хотя для творчества В.А. Гордзeya свойственно «фольклорное разноцветье», но все-таки с полным основанием можно утверждать, что молдавский и болгарский фольклор представлены чаще и полнее» [2 с. 83].

Важное место в композиторском творчестве В. Гордзeya занимали произведения, которые предназначались для репертуара детской музыкальной школы, например, ансамблевые пье-

сы *Hora* для трех баянов, *Hora cu două bățai* – обработка для двух баянов, *Joc mare* для четырех баянов; серия этюдов для аккордеона и баяна, предназначенных ученикам второго-пятого классов музыкальной школы. В каждом этюде поставлена конкретная техническая задача. В отличие от многих этюдов других композиторов, автор обращает внимание не только на развитие какого-либо вида техники, но и на художественную выразительность, яркость образов, эмоциональную насыщенность, его этюды это миниатюрные концертные пьесы. К произведениям, имеющим педагогическую направленность, можно отнести также Сюиту для баяна в 4-х частях для студентов училища и многие другие произведения.

В баянном творчестве В. Гордзея нашли явное художественное претворение своеобразные черты народной музыки, в частности, песенно-танцевальные жанры. По словам А.Г. Рубинштейна: «Национальность той страны, в которой сочинитель родился и воспитывался, всегда будет проглядывать в его сочинениях, живи он даже в чужой стране и пиши на чужом языке» [3 с. 63]. В данном случае можно сказать, что в своих произведениях Вячеслав Александрович опирался в большей степени на молдавский и болгарский фольклор. В его музыке ярко отображены национальные обряды, например, в концертной пьесе *Joc de nuntă*, написанной в жанре свадебных танцев *Oleanda* (танец подружек невесты) и *Jalea miresei* (Плач невесты).

Некоторые сочинения композитора основаны на подлинном фольклорном материале, в них заметно стремление максимально сохранить и наиболее полно представить основные стилистические особенности фольклора. Иногда наблюдается слияние песенного жанра с ритмами какого-либо танца. Например, *Концертная фантазия*, в которой темы молдавских народных мелодий *Frunzișoară*, *lozioară* и *Frunzișoară de pelin* развиваются в танцевальных жанрах *Oleanda*, *Hora* и *Sârba*. В других произведениях собственные авторские темы В. Гордзея также близки по духу к народным. Создавая их, композитор широко применяет лады народной музыки, опирается на элементы, свойственные определенному фольклорному жанру (размеры, ритмические формулы). Скажем, авторская песня *Azi Gheorghîță nu-i cu mine*, на слова Т. Пелина написана в жанре танца *Hostropăț*.

Ярким примером также может служить одно из самых известных концертных сочинений композитора – *Балканское каприччио*. Автор создает виртуозное, стремительно-импульсивное произведение, написанное современным музыкальным языком, не используя подлинно народные темы, но насквозь пропитывая музыку национальным колоритом. Для произведения характерны: переменный размер, нарушение регулярной акцентности, ритмические остигательные формулы аккомпанемента. Автор обращается к танцевальным жанрам молдавской и болгарской музыки – «хора», «криво хоро», «пайдушко хоро», а также опирается на народные лады, свойственные молдавской и болгарской музыке. Изданное впервые в 1980 году, *Балканское каприччио* приобрело широкую популярность и вошло в репертуар многих исполнителей разных стран, также произведение было выбрано в качестве обязательной пьесы на республиканских конкурсах *Барбу Лэутару*, в 2004 г., и *Штефана Няги*, в 2005 г. В 2006 г., произведение было переиздано в России в авторском сборнике концертных пьес для баяна и ансамблей *Мелодии и ритмы солнечной Молдавии*. В 2015 году *Балканское каприччио* и ряд других произведений В. Гордзея были напечатаны в Швейцарии.

Некоторые из авторских произведений, например, *Юмореска* в стиле молдавского народного танца *Sârba* для трех баянов, связаны с концертной деятельностью *Южного трио*, создателем которого являлся В. Гордзея. В ансамбле с ним играли замечательные преподаватели музыкального училища, профессионалы высокого уровня: Владимир Алексеевич Переславцев и Геннадий Борисович Копакли. За 18 лет своей сценической жизни, музыканты объездили большое количество городов, дали около ста концертов. Они выступали в Одессе, Николаеве, Умани, Бресте, Минске, Витебске, Могилеве, Вильнюсе, Киеве, Ленинграде, Черкассах и, конечно, не осталось ни одного музыкального заведения в Молдавии, где бы они не играли. Кон-

цертная программа трио была очень разнообразна. Это и обработки песен и танцев различных народов, и классическая музыка, и эстрадные произведения. В. Гордзей делал переложения и обработки многих произведений, исполняемых ансамблем. Годы творчества в трио были одни из самых ярких страниц книги жизни музыканта. К сожалению, после 1990 годов трио распалось. Но крепкая дружба связывала музыкантов на протяжении всей жизни, и спустя много лет, на 50-летие института они снова играли вместе на концертной сцене. Зрители восторженно встретили их выступление, это был настоящий подарок родному учебному заведению.

Вячеслав Александрович играл на разных инструментах и профессионально владел не только своим родным инструментом баяном, но, будучи студентом музыкального училища, великолепно освоил тромбон. Много лет музыкант проработал в эстрадном оркестре армии. Эта работа и побудила его писать музыку для эстрадно-духового оркестра. Для этого состава В. Гордзей сделал около 300 аранжировок. В свои авторские произведения, написанные для эстрадного оркестра – *Mărioara*, *Frunzișoară de tohor* и многие другие – композитор привносил ритмы и гармонии джазовой музыки.

Вячеслав Александрович активно сотрудничал со многими музыкальными коллективами. Тесная творческая дружба связывала его с ансамблем из Кишинева *Концертино-бэнд*, для которого он также создал множество аранжировок. Ансамбль записал в 2015 году в Швейцарии диск *10 years under the rocks*. В него вошли два произведения В. Гордзея – *Юмореска* и *Bordeiaș*, последний из которых написан в стиле этно-джаза, в нем объединяются молдавская народная мелодия и джазовые композиционные приемы. Направление этно-джаза в последние годы творчества все больше и больше привлекало Вячеслава Александровича.

В. Гордзея можно назвать композитором вне возраста. Его музыка полна молодого задора и радости, энергии и импульсивности, выраженных в богатом и одухотворенном мелодизме, сочетающем в себе лаконичность и эмоциональную взволнованность. В творчестве Вячеслава Александровича присутствует и тема детства: это песни на стихи О. Молчановой *Удивительный край*, Тирасполь – чемпион, *Мой герой*, *Летний дождь*; и тема любви – произведения, посвященные супруге и музе Ларисе Павловне Гордзея: *Лирический вальс*, *Блюз* для тромбона и другие.

Для последнего периода творчества Вячеслава Александровича характерно расширение жанровых границ, композитор обращается к созданию произведений полифонического и концертно-виртуозного плана. Среди них *Фуга-скерцо*, произведение полное дерзкой энергии, совершенное с точки зрения полифонической техники, написанное под впечатлением *Полифонического монолога* известного словенского композитора Ю. Хатрика. *Фуга-скерцо* была исполнена на конкурсе в Австралии американским баянистом Стасом Венглевским, выпускником нашего учебного заведения. Для концертного тура по Швейцарии композитор написал для Венглевского и ансамбля *Концертино-бэнд* одночастный концерт *Диалоги* (премьера состоялась 7 августа 2015 года в г. Альпнахштадт). Тематический материал концерта объединяет в себе мужественную устремленность и поэтическую лирику. Сочетание элементов сонатности с подголосочной и контрастной полифонией создает своеобразие симфонического развития в этом сочинении. Одним из последних произведений автора является зажигательная Концертная самба *Deja vi*. Она посвящена трио *Импрессия* – ученикам и преемникам В. Гордзея в исполнительском мастерстве: В. Чобану, С. Плаголевской, М. Галацан.

### **Вячеслав Александрович Гордзей – педагог**

Если композиторское творчество Гордзея воспринимал как хобби, то педагогика для него была делом всей жизни. Как известно, вся гордость учителя – в учениках. Педагогический стаж В. Гордзея составил пятьдесят четыре года, из них двадцать восемь лет в должности заведующего кафедрой. За это время он воспитал не одно поколение профессиональных музыкан-

тов, которые сейчас трудятся по всему миру, и сегодняшний педагогический состав кафедры русских народных инструментов института искусств также составляют его выпускники. У Вячеслава Александровича к каждому студенту был свой подход, и любого, независимо от его природных данных, он «зажигал» музыкой и привлекал к активнейшим занятиям. Попадая в класс В. Гордзея, студенты с головой погружались в творческую атмосферу. Преподаватель не предлагал готовых «рецептов», развивал исполнительскую фантазию, профессиональный вкус. Игру воспитанников В. Гордзея отличают высокая культура звука, выразительность фразировки, отточенность деталей, темперамент, осмысленность интерпретации.

Вячеслав Александрович старался не только научить студентов профессионально играть на своем инструменте, любить его, но и развивал их разносторонне, прививал им интерес к сочинению, к ансамблевой игре, выступая часто со своими студентами в ансамбле. Затаив дыхание, студенты слушали его рассказы об истории возникновения различных музыкальных инструментов, особенностях их строения, исполнительских возможностях. Но особенно захватывающими и увлекательными были те уроки, на которых Вячеслав Александрович учил студентов применять знания по инструментоведению на практике. Он использовал на уроках интересные творческие задания: например, сделать обработку какой-либо мелодии или написать вариации, сделать переложение для ансамбля. Студенты с удовольствием выслушивали замечания и выполняли задания. Сам В. Гордзей тоже любил учиться всему новому: одним из первых музыкантов в республике он овладел компьютерными технологиями и передавал свои знания на уроках компьютерной аранжировки.

Досконально зная свой любимый инструмент – баян, В. Гордзей прекрасно ремонтировал любые поломки, восстанавливал сложные «организмы» этих замечательных «малых органов» и учил ребят этому мастерству.

### **Выводы**

Заслуженный деятель искусств, профессор кафедры *Русские народные инструменты* Института Искусств г. Тирасполя, лауреат многочисленных конкурсов и премий в номинациях сочинение и аранжировка, председатель творческого содружества приднестровских авторов, Человек 2015 года в номинации *Талант и признание*, Вячеслав Александрович Гордзей внес огромный вклад в развитие культуры Молдовы. Выдающийся музыкант ушел из жизни 24 апреля 2019 года. Свет его души остался в его музыке и учениках.

### **Библиографические ссылки**

1. Вячеслав Гордзей отмечает юбилей [image video]. [accesat 22 oct. 2023]. Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=AZ00ZFNfdic>.
2. ЗАЙЦЕВА, С.Н., ГЛАГОЛЕВСКАЯ, С.П. Фольклор в творчестве В.А. Гордзея. В: *Педагогика и музыкальное образование в Приднестровье: Методические и теоретические проблемы обучения*. Тирасполь: ГОУ ПГИРО, 2010, с. 82–87.
3. РУБИНШТЕЙН, А.Г. *Музыка и ее представители*. Санкт-Петербург: Союз художников, 2005. ISBN 978-5-8128-0267-7.

# ARTĂ TEATRALĂ, COREGRAFICĂ ȘI MULTIMEDIA THEATER, CHOREOGRAPHIC ARTS AND MULTIMEDIA

## CULTURA PARTICULARĂ ȘI UNIVERSALĂ VERSUS CULTURA CONSUMATORISTĂ: O ABORDARE EPISTEMOLOGICĂ

### PARTICULAR AND UNIVERSAL CULTURE VERSUS CONSUMER CULTURE: AN EPISTEMOLOGICAL APPROACH

CONSTANTIN ȘCHIOPU<sup>1</sup>,

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

<https://orcid.org/0000-0002-0568-9615>

AURELIA FOLEA<sup>2</sup>,

doctorandă,  
Universitatea Pedagogică de Stat Ion Creangă

<https://orcid.org/0009-0005-4376-7521>

CZU 008

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2023.2.10>

*În articol sunt abordate mai multe concepte: cultură, cultură națională, cultură universală, cultură consumatoristă. Sunt actualizate și analizate cele mai semnificative definiții ale termenilor respectivi, lansate de antropologi notorii: E. Tylor, James Frazer, Robert Lowie, A.L. Kroeber și C. Kluckhohn, A. Mișu, G. Troc, Al. Tănase ș.a. Autorul a optat pentru acele definiții și teorii, care au provocat, în primul rând, discuții contradictorii și care au contribuit, în mare parte, la elucidarea sensurilor conceptului. Totodată, s-a insistat asupra mai multor perspective de definire a conceptului de cultură: sintetic-analitică, a determinismului, a relațiilor „cultură-civilizație”, „cultură – mediu înconjurător”, „cultură – natură”, „cultură – conștiință individuală/socială”, „cultură – personalitate umană”. Demersul științific este în conformitate cu perioada istorică în care trăim, dominată de fenomenul globalizării, de relativism și scepticism modern, de devalorizarea principiilor umaniste, a valorilor culturale, inclusiv.*

**Cuvinte-cheie:** cultură, cultură particulară, cultură universală, cultură consumatoristă, forme, manifestări ale culturii

*Several concepts are addressed in the article: culture, national culture, universal culture, consumerist culture. The most significant definitions of the respective terms, launched by such notorious anthropologists as E. Tylor, James Frazer, Robert Lowie, A.L. Kroeber and C. Kluckhohn, A. Mișu, G. Troc, Al. Tănase etc. are updated and analyzed. The author opted for those definitions and theories, which caused, first of all, contradictory discussions and that have largely contributed to the elucidation of the meanings of the concept. At the same time, several perspectives for defining the concept of culture were insisted upon: synthetic-analytical, determinism, relations, „culture-civilization”, „culture-environment”, „culture-nature”, „culture-individual/social consciousness”, „culture - human personality”. The scientific approach is in accordance with the historical period in which we live, dominated by the phenomenon of globalization, by modern relativism and skepticism, by the devaluation of humanistic principles, including cultural values.*

**Keywords:** culture, particular culture, universal culture, consumerist culture, forms, manifestations of culture

<sup>1</sup> E-mail: [schiopu\\_constantin@yahoo.com](mailto:schiopu_constantin@yahoo.com).

<sup>2</sup> E-mail: [aureliafolea@yahoo.com](mailto:aureliafolea@yahoo.com).



## Introducere

Înainte de a aborda problema rolului culturii, trebuie să facem câteva precizări importante.

Prima ține atât de definirea conceptului de cultură cât și de specificarea făcută de fiecare dintre noi, în parte, a ceea ce înțelege prin cultură sau pentru ce definiție optează (bazată, de exemplu, pe determinism, pe identificare subiectivă, pe relațiile „cultură – civilizație”, „cultură – personalitate”). Indiscutabil, cultura este un sistem extraordinar de complex de fenomene și de procese, fără de care nu se poate vorbi despre om și realitatea socială.

O altă precizare ce trebuie făcută ar putea lua forma, cel puțin, a câtorva întrebări: „De ce o trăsătură culturală particulară este prezentă într-o societate și este absentă în alta?” „E vorba despre avantaje sau despre dezavantaje?” „Cum anume elementele de cultură se potrivesc între ele în cadrul unui tot întreg?” „Cum poate fi explicat faptul că, deși orice cultură este supusă permanent unor schimbări mai mici sau mai mari, oamenii trăiesc întreaga viață în cadrele culturii în care au fost născuți, ei refuzând caracterul opțional al normelor și valorilor?”

La aceste întrebări s-ar mai adăuga și altele: „În ce măsură predispunerea oamenilor de a judeca celelalte culturi prin prisma standardelor culturii proprii poate fi justificată (de exemplu, moralitatea lor, formele căsătoriei, stilul de a se îmbrăca, religia, care, în cadrul națiunii noastre, de regulă, este înțeleasă ca unica adevărată etc.)?” „Dacă, în acest caz, este vorba despre un etnocentrism (noi avem dreptate și ceilalți greșesc), atunci cât de obiectiv poți să-ți privești propria cultură?” Și o ultimă întrebare din acest șir: „Cum evaluăm cultura astfel ca să depășim deficiențele relativismului cultural, în ideea exagerărilor ce decurg din afirmația „totul e foarte bine”?”

Evident, în încercarea de a răspunde la aceste întrebări, vom ajunge la o altă întrebare: „În ce măsură și cât de bine o cultură oarecare satisface nevoile materiale și spirituale ale oamenilor?” În întrebarea respectivă se întrezărește problema legată de relația dintre calitatea vieții, asigurarea sănătății, stabilitatea vieții domestice etc., pe de o parte, și cultură, pe de altă parte. Or, într-o societate foarte săracă, din punct de vedere al calității vieții, malnutriției, degradării mediului înconjurător etc., cultura este direct proporțională cu această stare de lucruri. E un adevăr sau un fals această afirmație?

Un alt aspect al problemei culturii se referă la ceea ce specialiștii în domeniu numesc „conflict cultural”. E vorba despre relația dintre cultura ideală (așa cum este exprimată în valorile și normele pe care un grup le consideră de facto, le crede) și cultura reală (așa cum este ea exprimată în practicile efective ale aceluiași grup). Tot de conceptul „conflict cultural” ține și cel de subcultură, care are și ea normele și valorile sale, un stil de viață specific (de exemplu, subculturile oamenilor bogați și ale celor săraci, ale militarilor, pușcăriașilor, studenților dintr-un campus etc.), precum și de contracultură, înțeleasă ca una ce vine în contradicție cu cultura dominantă și care respinge normele și valorile societății existente (în special, manifestată în societatea sovietică, totalitaristă), dar nu numai.

Elucidarea câtorva dintre întrebările formulate, indiscutabil, impune, mai întâi, analiza unor definiții ale conceptului de cultură.

## Conceptul de cultură: semnificații distincte

Odată cu dezvoltarea antropologiei, implicit, a celei culturale, ca știință, conceptul de cultură devine obiectul ei de studiu. Dacă unii dintre cercetători sunt preocupați de definirea culturii, alții insistă asupra problemelor declanșate de însăși complexitatea termenului în cauză, precum și asupra aspectelor acestuia. Evident, există o multitudine de definiții ale culturii. În cercetarea noastră nu urmărim a le trece în revistă dintr-o perspectivă sau alta. Prin urmare, vom opta pentru acele definiții și teorii, care au provocat, în primul rând, discuții contradictorii și care au contribuit, în mare parte, la elucidarea sensurilor conceptului.

Încă în 1917, cercetătorul american Robert Lowie [1] considera cultura un subiect exclusiv al etnologiei. Despre sensurile conceptului de cultură s-au pronunțat în 1950 A.L. Kroeber și C. Kluckhohn. Conform opiniei lui Clyde Kluckhohn, termenul de cultură desemnează „acele aspecte ale mediului

înconjurător uman, ce au fost create de om”, ceea ce se referă la „modul distinctiv de viață al unui grup de oameni, la întregul lor proiect de trai” [2 p. 89]. Totodată, autorul susține că însăși cultura constă din „modele explicite și implicite ale comportării și pentru comportare, însușite și transmise prin simboluri, constituind realizările distincte ale grupurilor umane, inclusiv materializarea lor în produse” [2 p. 90-91]. De fapt, cercetătorul american lasă să se înțeleagă că miezul, esența culturii constă în ideile tradiționale și în valorile care le sunt atașate.

Pe parcursul anilor, un interes deosebit a suscitat definiția culturii formulată de Edward Tylor, în lucrarea *Primitive Culture*. Potrivit acestuia, „cultura este un întreg deosebit de complex, ce include cunoașterea, credința, arta, morala, legea, obiceiul și alte capacități și obișnuințe acumulate de om ca un membru al societății” [3 p. 225]. După cum lesne poate fi observat, E. Tylor reduce cultura la mediul înconjurător. Ceea ce i s-a imputat lui E. Tylor este faptul că cercetătorul nu face o distincție netă între cultură și organizarea socială, că definiția lui reunește mai multe elemente disparate ce nu pot fi analizate ca un tot întreg. Cu toate acestea, majoritatea exegeților recunosc faptul că anume lui E. Tylor îi datorăm primele reflecții asupra magiei, ca element al culturii unui popor, ca mijloc principal de stăpânire a naturii de către primitivi, a rolului acesteia în viața omului, în general. În această ordine de idei, subliniem și aportul lui James Frazer, care, în lucrarea sa *The Golden Bough*, abordează diverse aspecte legate de mitologie, religie, magie prin raportare la diferite popoare din Europa, Africa, Asia, America, Australia [4].

O altă definiție nu mai puțin importantă aparține lui Irdenek Salzman, care considera cultura „un ansamblu enorm de comportări învățate, influențate social, ce a caracterizat omenirea în întregul curs al istoriei ei” [5 p. 98].

Antropologul american Franz Boas, abordând termenul de cultură din perspectiva relației „cultură-civilizație”, sublinia următoarele: „Cultura este ceea ce ne definește ca oameni, nu biologia (ereditatea); devenim ceea ce suntem prin faptul că ne dezvoltăm într-un mediu cultural particular și ne „naștem” cu o predeterminare culturală; rasa, ca și sexul, vârsta, este un construct cultural, iar nu o condiție culturală de la sine” [6 p. 103]. Din afirmația lui F. Boas, deducem că fiecare cultură reprezintă o umanitate în sine.

Privit din perspectiva determinismului, conceptul de cultură reprezintă o formă de adaptare la mediul natural. Ideea respectivă este promovată de Marcel Mauss și Bronislaw Malinowski, acesta din urmă considerând că anume nevoia de satisfacere a necesităților dictate de fiziologie sau ca emanație a mediului natural, dau naștere culturii. Cu alte cuvinte, cultura nu este altceva decât răspunsul uman la nevoile și aptitudinile naturale de origine biologică [7 p. 36]. După cum reiese din afirmație, autorul citat, limitându-și explicația la determinism, nu ține cont de varietatea culturilor, ce nu pot fi abordate doar prin conceptul de determinism.

Considerând cultura drept formă a vieții sociale, un alt cercetător, Alfred Radcliffe-Brown, înțelege prin acest termen atât procesul individual, prin care fiecare individ dobândește cunoștințe, idei, credințe, sentimente, cât și tradiția culturală (lăsare drept moștenire) [8 p. 12-13]. Prin urmare, nou-tatea adusă de autorul respectiv afirmă caracterul dobândit al culturii, ca proces continuu de devenire.

Levi Strauss, care considera cultura „drept realitate a cărei existență este inerentă condiției umane”, „un atribut distinctiv al acesteia”, definește termenul respectiv în felul următor: „Numim cultură orice ansamblu, care, din punctul de vedere al anchetei, prezintă, în raport cu altele, deosebiri semnificative” [3 p. 125].

Unii teoreticieni, având drept scop precizarea sensului conceptului de cultură, au pornit de la delimitarea lui de alte componente și realități umane. Astfel, Al. Tănase [9 p. 3], A. Leroi-Gourhan [10 p. 16], L. Blaga [11] ș.a. au explicat termenul respectiv prin prisma a patru sisteme de referință: natură, societate, conștiința individuală/socială și personalitatea umană. În corelație cu personalitatea umană, conform lui Al. Tănase, cultura este tot ceea ce omul a dobândit în calitatea lui de membru al grupului social căruia aparține: idei, obiceiuri, modele comportamentale, reacții caracteristice modului de viață etc., adică un complex de norme, simboluri, mituri, imagini, credințe. Raportată la conștiință și la

trăirile umane, cultura presupune un proces de asimilare și trăire subiectivă a valorilor. Concluzia pe care o formulează cercetătorii în cauză este următoarea: „Orice element al culturii trebuie considerat simultan ca: un fapt de cunoaștere, o valoare ce răspunde unei nevoi și exprimă o aspirație umană, un fapt de creație, adică o elaborare originală față de seria fenomenelor în care se înscrie, și, în sfârșit, un sistem de semne prin care sunt codificate semnificații umane, sistem care stochează, prelucrează și comunică în spațiul social mesaje și informații” [10 p. 17].

O încercare de clarificare a conceptului „cultură” din perspectivele sintetică și analitică, aparține antropologului român Achim Mișu, care definește termenul în cauză ca „mod de viață propriu unui grup de oameni, în circumstanțele unui anumit mediu înconjurător, creat de om și format din produsele materiale și nonmateriale, transmise de la o generație la alta” [2 p. 88]. După cum explică însuși cercetătorul român, modul de viață este o cale, un curs, maniera caracteristică de a trăi, de a acționa. Fiind propriu unui grup de oameni, modul lui de viață atrage atenția asupra caracterului particular, specific al culturii, în sensul că această comunitate are cultura sa inconfundabilă. Rod al creației umane, totodată, specific, modul de viață se desfășoară într-un mediu înconjurător, format din produse materiale și nonmateriale, transmise de la o generație la alta. Acumularea în cursul istoriei a produselor materiale și nonmateriale și învățarea lor, respectiv, transmiterea modului de folosință de către o generație către altă generație reprezintă, în viziunea lui A. Mișu, două procese importante ale culturii [2 p. 89].

Așadar, pornind de la definițiile la care ne-am referit, putem evidenția câteva semnificații distincte ale conceptului de cultură: a) capacitatea speciei umane de a simboliza; b) capacitatea umană de a inventa idei, credințe, obiceiuri, tehnologii, obiecte necesare existenței; c) cultura – entitate socială relativ independentă și complexă; d) fiecărei societăți umane îi este caracteristic un sistem colectiv de simboluri și de semnificații.

### **Componente și forme ale culturii**

O temă distinctă, abordată în lucrările unor cercetători din domeniul antropologiei culturale vizează relația „cultură – personalitate”. În concepția lui Ruth Benedict, cultura este „harta întinsă a personalității” [3 p. 255], în sensul că tipurile de personalitate sunt predestinate cultural și, în același timp, culturile pot fi interpretate după o tipologie a personalității. Conform autoarei, culturile se deosebesc prin consistență, adică există culturi mai consistente și altele mai puțin consistente. Astfel, autoarea ajunge să lanseze câteva concepte, cum ar fi: „cultură dionisiacă”, „cultură apolinică”, „cultură paranoică”, acestea servind la caracterizarea diferitor tipuri de culturi prin intermediul diverselor tipuri de personalitate.

Conceptul de cultură, pe lângă definire, impune și analiza părților lui componente: cognitivă, normativă, simbolică. Cea dintâi, cognitivă, potrivit opiniei lui Achim Mișu, la rândul ei, se constituie din cunoașterea populară, cunoașterea științifică, cunoașterea normativă. Cât privește cunoașterea populară, ce are tangențe multiple cu tema cercetării noastre, aceasta este definită de Achim Mișu drept „ansamblu de explicații și interpretări al unei mari varietăți de fenomene (de la fenomenele naturii la acțiunea socială și comportarea individului) neelaborate și împărțite de membrii unui grup de oameni” [2 p. 91]. Cunoașterea populară, după cercetătorul român citat, își află justificarea în convingerea că ea reprezintă fructul experienței de zi cu zi a oamenilor, a acumulării cunoștințelor obținute în cultura acestora [2 p. 91]. De fapt, cunoașterea populară reprezintă cunoașterea trecutului, a credințelor grupului etnic, bazate pe superstiții.

Cea de-a doua componentă a culturii, normativă, de asemenea, are o importanță deosebită pentru relevarea reperelor epistemologice ale cercetării noastre. Or, fiecare cultură se supune unor reguli, numite norme, dintre acestea făcând parte și cele sociale tradiționale. Obiceiurile sociale tradiționale diferă de la o națiune la alta (de exemplu, modul specific al unei etnii de a se îmbrăca, de a folosi limba etc.). Anume obiceiurile propriu-zise ale unui popor reglează formele de comportare ale membrilor unei sau altei societăți. În această ordine de idei, menționăm și rolul componentei simbolice în cunoaș-

terea populară. Orice simbol este un semn sau un semnal, ce reprezintă altceva decât sensul lui de bază. Putem exemplifica prin referință la costumul popular românesc, și, în special, la încrețul de pe mâneca iei, care nu este un simplu încreț, ci are o multitudine de semnificații, una dintre ele fiind drumul vieții omului. Evident, această semnificație este stabilită, convențional, de etnia românească, în cazul portului său național. După cum afirmă Leslie A. White, „simbolul este acela care i-a transformat pe strămoșii noștri antropoizi în oameni și le-a permis să devină umani” [2 p. 98]. Conchidem că toate culturile au fost generate și s-au perpetuat prin folosirea simbolurilor, cea românească nefiind o excepție.

În tentativa lor de a defini termenul de cultură, antropologii au abordat și conceptele „cultură materială” și „cultură nematerială/spirituală”. Primul termen, „cultură materială”, desemnează toate obiectele fizice făcute de om (artefactul), folosite de el și care au o semnificație anume (o cană, un ulcior, o clădire etc.). Conceptul „cultură nematerială/spirituală” include obiceiurile, normele, credințele, valorile, atitudinile, limbile etc., transmise de la o generație la alta. În această ordine de idei, menționăm că Julian Husley, referindu-se la structura culturii, a identificat trei componente ale acesteia: faptele mentale (mentifacts), creațiile materiale ale oamenilor (artifacts) și faptele sociale (sociofacts) [2 p. 101]. Prima componentă, mentală, se constituie din idei, credințe, elemente de cunoaștere ale culturii, din căile prin care acestea sunt exprimate în vorbire sau în forme de comunicare. Legende, miturile, înțelepciunea populară fac parte din această categorie. Transmise din generație în generație, ele ne îndeamnă fie să ne întrebăm, fie să credem, fie să acționăm într-un fel sau altul. Componenta materială a culturii, așa cum afirmam mai sus, include obiectele materiale, tehnicile de folosință etc., care îl ajută pe om să supraviețuiască. Subsistemul sociofacts al culturii reprezintă suma modelelor așteptate și acceptate în relațiile interpersonale. Modelele respective sunt transmise de la o generație la alta. După părerea lui Leslie A. White, formulată în lucrarea *The Concept of Culture*, cultura constă din lucruri reale, observabile, recunoscute în concepțiile, credințele, emoțiile, atitudinile persoanelor, în procesele de interacțiune socială, în obiectele materiale [2 p. 102].

În acest context al abordării conceptului de cultură, putem vorbi și despre elementele ei. Achim Mișu se referă la următoarele: a) trăsăturile culturii (unități de comportare învățată de la limba vorbită la obiectele folosite în gospodărie: un obiect, o tehnică de lucru, o credință, atitudine, sentiment etc.); b) complexul cultural: complexe religioase, comportamentale, sportive etc.; c) ariile culturale, cu specificitatea lor chiar în rândul aceleiași societății (de exemplu, în societatea românească: Oltenia, Transilvania, Moldova, Bucovina) sau a celor zonale (zonele de sud, de nord ale Republicii Moldova).

Este cunoscut faptul că orice cultură se manifestă în diferite forme. O primă distincție este cea dintre cultura ideală (ceea spre ce tind, doresc, speră oamenii să facă, să realizeze/să atingă) și cultura reală (comportarea efectivă). În afară de aceste forme, menționăm altele două, asupra cărora insistă majoritatea cercetătorilor și care ne interesează: cultura explicită (obiceiuri, practici cunoscute și practicate de majoritatea oamenilor, învățate prin imitație, prin sugestii transmise de la o generație la alta, dar și prin învățare publică (obiceiurile de înmormântare, de nuntă, botez etc., de exemplu) și cultura implicită, „existența căreia explică de ce unii indivizi sunt mult mai supuși culturii decât ei își închipuie că sunt” [2 p. 103].

### **Cultura particulară/națională în contextul celei universale**

În perioada istorică în care trăim, dominată de fenomenul globalizării, de un relativism și scepticism modern, într-un timp al demitizării și devalorizării principiilor umaniste, inclusiv, al valorilor culturale, științele socio-umane, tot mai des folosesc sintagma „cultură universală”. Evident, acest concept, precum și existența unei multitudini de culturi ridică, așa cum menționează Achim Mișu, cel puțin, două întrebări: „Cultura se găsește doar în stări particulare sau se poate vorbi și despre o stare universală a ei?”, „Între culturile particulare și cultura universală, dacă aceasta există ca fapt, nu sunt cumva încercări de trecere de la particular la universal prin stări intermediare de diferite grade de generalitate?” [2 p. 113].

Cu certitudine, astăzi, ca și în alte timpuri, cultura se prezintă sub forme particulare, acestea caracterizând o națiune sau alta. Conștiința apartenenței la o națiune/etnie persistă, în majoritatea cazurilor, ea fiind exprimată prin intermediul conceptului „național”. Termenii „specific național”, „port național”, „datini străbune/naționale”, „limbă maternă” etc. sunt nelipsiți în cazul autodeterminării unui popor ca națiune. Deci, diversitatea culturilor are un corelat direct în formele sociale diferite de asociere și de individualizare a grupurilor etnice. Dat fiind faptul că, din perspectivă filozofică, particularul nu poate exista fără universal, putem deduce că acestea două se află într-o relație de interdependență, în sensul că inconfundabilele culturi particulare/naționale exprimă una și aceeași cultură universală, adeseori, prin aceasta, înțelegându-se cea occidentală/europeană, care, în special, în ultimii două sute de ani, a produs cu adevărat o diversitate de forme culturale și artistice, care i-au permis să depășească în scurt timp toate civilizațiile paralele.

În această ordine de idei, mai mulți cercetători afirmă că diferențele dintre culturi depind de orientările lor axiologice diferite, că fiecare mare cultură și fiecare epocă sunt caracterizate și orientate de anumite valori specifice, dominante. Diferența reală a culturilor și a limbilor, implicit, a idealurilor și criteriilor prin care sunt apreciate manifestările și creațiile umane revendică soluționarea problemei cu privire la raportul dintre unitate și diversitate în lumea umană. Or, în tabloul axiologic al unei epoci sau al unei culturi anume, păstrându-și diversitatea și autonomia, valorile formează configurații structurale și istorice, se integrează funcțional într-un sistem de valori, iar societățile, grupurile umane și culturile își definesc identitatea prin această configurație originală a sistemelor de valori.

Cu toate acestea, așa cum menționează Spengler, istoria/cultura universală nu este altceva decât „o succesiune de culturi izolate, văzute ca niște organisme independente și separate, ce nu comunică între ele, întrucât fiecare ar fi produsul unui suflet specific, evoluând ciclic, de la naștere la decadentă” [10 p. 17]. Această idee este susținută și de Leo Frobenius, care afirmă: „Entelehia fiecărei culturi naționale a lepădat generalizarea împinsă prea departe și a căzut în extrema cealaltă, într-o accentuare puternică a revendicării și exprimării propriei naturi” [12 p.173]. În această ordine de idei, trebuie de remarcat că termenul de cultură particulară a unei națiuni îl implică pe cel de identitate, adică de conștiință ce aparține unei entități.

Un alt aspect al problemei abordate ce are tangențe multiple cu termenii de cultură universală și de cultură particulară/națională vizează conceptul de cultură consumatoristă, care poate fi explicat foarte simplu: într-o societate de consum, indiscutabil, cultura devine o marfă. Pentru a înțelege ce înseamnă cultura într-o lume în care consumul se globalizează este necesar să ne referim la semnificația termenului și, în primul rând, la teoria lui Ferdinand de Saussure, cu privire la semnul lingvistic, acesta din urmă fiind constituit din semnificat și semnificant, precum și la teoria lui Roland Barthes, care considera că, în formele de reprezentare culturală (reclama, îmbrăcămintea etc.) relația dintre semnificat și semnificant este total diferită. Or, dacă în domeniul limbii, la unele popoare, culoarea neagră (semnificatul) înseamnă doliu (semnificantul), în cel al culturii, multitudinea de semne, ce sunt manifestări ale culturii de consum, inclusiv, imaginile și mesajele pe care le poartă, sunt folosite deliberat, în sensul că semnele respective acționează astfel încât să suprimă orice alte interpretări alternative. Drept exemplu pot servi semnificațiile reclamelor, prin care se urmărește impunerea produsului ce urmează a fi cumpărat. De cele mai multe ori, semnificațiile respective nu denotă obiectul sau contextul ce-l reprezintă (nu totdeauna ceea ce se afirmă în reclama corespunde calității produsului), ele devenind un mijloc de manipulare. Totuși, nu trebuie de absolutizat, în sensul că întotdeauna și în orice condiții cultura consumatoristă conține caracteristici și funcții de manipulare. Prin urmare, ea trebuie percepută ca o formă de manifestare a culturii, în general, și tratată ca atare. Or, importanța ei reală este un fapt incontestabil, dat fiind că, în perioada în care trăim, consumul a devenit o constantă a existenței umane. Evident, vom reține că în societatea de consum, culturile particulare/naționale (mici) sunt amenințate de a fi strivite de mașinăria de marketing occidentală și de internaționalizarea limbii engleze.

### Concluzii

Mod existențial specific uman, cultura este un artefact și, totodată, un produs. Fiind un mijloc esențial de socializare, cultura este împărtășită de mari mase de oameni, indiferent de naționalitatea lor. În interiorul paradigmatelor culturale, se regăsesc destul de multe specificații naționale, transmise pe diferite canale.

### Referințe bibliografice

1. LOVIE, R. *The History of Ethnological Theory*. New York: Holt, Rinehart and Wiston, 2018.
2. MIHU, A. *Antropologia culturală*. Cluj Napoca: Dacia, 2002. ISBN 973-35-1299-0.
3. TROC, G. *Postmodernismul în antropologia culturală*. Iași: Polirom, 2006. ISBN 973-46-0238-1.
4. FRAZER, J-G. *Creanga de aur*. București: Minerva, 1980.
5. SALZMANN, Ir. *Anthropology*. New-York: Harcourt, Brace & World, 1969.
6. BOAS, Fr. *Anthropology and Modern Life*. New York: Dover Publications, 1962.
7. MALINOWSKI, B. *Une theorie scientifique de la culture*. Paris: Maspero, 1968.
8. BROWN, A.R. *Structură și funcție în societatea primitivă*. Iași: Polirom, 2000. ISBN 973-683-490-5.
9. TANASE, Al. *Cultură și civilizație*. București: Editura Politică, 1977.
10. GEORGIU, Gr. *Filozofia culturii* [online]. [accesat 15 apr. 2024]. Disponibil: <https://ru.scribd.com/doc/43635094/Grigore-Georgiu-Filosofia-Culturii>
11. BLAGA, L. *Aspecte antropologice*. Timișoara: Facla, 1976.
12. FROBENIUS, L. *Paideuma*. București: Meridiane, 1985.

## THE CREATION OF ARTISTIC / AESTHETIC VALUES WITHIN THE CHOREOGRAPHIC ART EDUCATION

### CREREA VALORILOR ARTISTICE/ESTETICE ÎN CADRUL EDUCAȚIEI ARTEI COREGRAFICE

MAIA DOHOTARU<sup>1</sup>,

PhD Pedagogy, University Lecturer,  
Academy of Music, Theatre and Fine Arts

<https://orcid.org/0009-0001-2189-0202>

CZU 792.8:37

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2023.2.11>

*Choreographic art is not only a rich treasure trove of artistic/aesthetic values, but also a process that involves and makes responsible individualities, through its specific means of reflecting the surrounding world. The development of artistic/aesthetic values within the education of choreographic art is closely related to the creation of the artistic image (the work of art) and the assimilation through activities of creative thinking in images and artistic thinking. Artistic thinking largely includes elements and structures of logical thinking that are expressed in compositions, drawings and choreographic techniques. Aesthetics is the product of a spiritual activity, which appeared within individual perception and appreciation. The categories of aesthetics/beauty, through their invaluable significance, develop not only the creative thinking of the future choreographer, but also form his value/aesthetic orientations, which consequently determine his life position. Beauty represents an aesthetic category of the highest aesthetic value that has the ability to characterize choreographic works from the performance point of view.*

**Keywords:** *choreographic art, artistic/aesthetic values, choreographic work, creative thinking*

1 E-mail: [dohotarumaya@yandex.com](mailto:dohotarumaya@yandex.com)

*Arta coregrafică nu este doar un bogat tezaur de valori artistice/estetice, ci este un proces ce implică și responsabilizează individualități, prin mijloacele sale specifice de a reflecta lumea înconjurătoare. Dezvoltarea valorilor artistice/estetice în cadrul educației artei coregrafice sunt strâns legate de crearea imaginii artistice (operei de artă) și receptarea prin activități ale gândirii creative în imagini și a gândirii artistice. Gândirea artistică include în mare măsură elemente și structuri ale gândirii logice care se expun în compoziții, desene și tehnici coregrafice. Estetica - este produsul unei activități spirituale, care a apărut în percepția și aprecierea individuală. Categoriile esteticii/frumosului, prin caracterul lor semnificativ, dezvoltă nu doar gândirea creativă a viitorului coregraf, ci formează și orientările sale valorice/estetice ce determină poziția sa de viață. Frumosul reprezintă o categorie estetică cu cea mai înaltă valoare estetică care posedă capacitatea de a caracteriza opere coregrafice din punct de vedere al performanței.*

**Cuvinte-cheie:** artă coregrafică, valori artistice/estetice, operă coregrafică, gândire creativă

## Introduction

Art is a style of education present since ancient times, that remains to this day a continuously enriched tool within the process of personality formation. Through education, the initiation into the world of values takes place, and education centered on values becomes a value in itself [1p. 144].

Value forming, the appreciation and understanding of values, as well as creative skills are all considered particularly important today as a form of creativity that someone can dedicate themselves to with pleasure. Art not only shapes behavior, but offers a diversity of personal experiences, develops emotional intelligence and communication skills. Without the presence of arts in the educational process, education and personality shaping would not be possible. The development of technical skills, of competences, would be absent without music and dance. Artistic emotion enriches and deepens interpersonal ties. Art shapes our behavior, thinking and feeling, that's why education must bring aesthetic values to the fore, to be understood, perceived and renewed by the young generation.

Aesthetics - is the product of a spiritual activity, which appeared in individual perception and appreciation. The categories of aesthetics/beauty, through their significant character, help develop the creative thinking of the choreographer. By its nature, the aesthetic is similar to the truth, but differs in its essence. If 'truth' means rational knowledge, then the aesthetic is not only the knowledge, but also the emotional experience following the perception of an object. Therefore, the psychological equivalent of the aesthetic is experience/emotion which, in turn, always acts as a product, a result of the relations between subject and object. The specificity of these relationships is determined by two factors: the aesthetic characteristics of the object (product of choreographic art) and its relationship with the aesthetic ideas and tastes of man, that is, with the value orientations that make up his "aesthetic consciousness".

The core essence of an individual's aesthetic consciousness is the aesthetic necessity, the interest in aesthetic values, and the thirst for beauty and harmony.

The framework of aesthetic needs also includes their corresponding aesthetic ideals. The aesthetic ideal represents the image of a necessary and desired aesthetic value, this (the aesthetic ideal) being the highest criterion for aesthetic evaluation. This method of evaluation also includes the aesthetic taste, which is the basis of the aesthetic value.

## Education through choreographic art

Choreographic art, by its synthetic character, exerts a strong psychological and educational influence both on those directly involved in the actions of the performance, and on those who receive these actions (that is, the audience). The philosophy of dance allows the use of the general laws of development of nature and society to create and analyze various aspects of dance, to reveal the relationship of this phenomenon with various other types of art and categories of human values. In the given context, dance, created in accordance with the laws of beauty (aesthetics), acts both as a product and as a carrier of these values. Beauty, representing an aesthetic category with the highest aesthetic value, possesses the ability to characterize choreographic works from a perfectionism point of view. Generally, the notion of beauty is defined by harmony, symmetry, rhythm, proportionality, coherence, and by the ratio between sound and movement.

Therefore, choreographic art becomes part of the framework of human values through its aesthetic and artistic valences, through its specific means of reflecting upon the surrounding world, but also through its means of influencing personality development. In this sense, the values of choreographic art have an active role in relation to the real world, and reflect the reality which is external to the creative subject and “consumer”, the “assimilator” of values. This approach focuses on the “rapport, the relationship that is established between the subject and the object, the value which takes contour and exists thanks to a permanent reciprocity between the creative subject and the object that makes creation occasional” [2p. 269].

A work of art has a beneficial effect on a person only when the is able to perceive it adequately, has artistic perception skills and a certain level of artistic reaction to the feelings he experiences. To perceive a work of art on an artistic/aesthetic level, a person must reach a high level of artistic experience. Art is able to express not only moods, but also a person’s thoughts, reasoning about life, attitude towards the world. Emotional awareness and the expression of one’s own emotional self in art makes the educational impact of the emotional-figurative system particularly effective.

The educational function of art education relates primarily to the formation of the ability to embody the emotional world of a person. The extraordinary power of art lies in the opportunities it creates to influence people, to awaken specific feelings and moods. It is important to note that the emotional affluence of art does not exclude very rich cognitive possibilities. The educational function of artistic education in a new stage of development should be a combination of emotional enthusiasm for artistic activity, creative freedom, diversity of the process of perception, learning, creative rethinking, reproduction, democratization of the learning process.

**The design and understanding of artistic/aesthetic values**, the development of a critical thinking and approach towards artistic (choreographic) creations, represent the general objectives of artistic education. Art is seen as an element that contributes to the improvement of interpersonal relationships and emotional enrichment, through rich expressions throughout the various means of choreography (image, movement, dance, etc.). Choreographic art not only shapes individual behaviors, but also contributes to a diversification of personal experiences, stimulates the development of emotional intelligence, empathy and communication skills. In the contemporary (digital) world, artistic/aesthetic values are very diverse and it becomes increasingly difficult to distinguish the ones that are truly authentic and valuable. The education of young generations in the spirit of free, creative, unprejudiced thinking offers the possibility of developing strong self awareness, understanding and appreciation of other human beings, the society and the past. Without the presence of arts in the educational process, the young generation’s personality development would not be possible. Artistic emotion enriches the soul, deepens interpersonal ties and cultivates beauty. Art shapes our behavior, thinking and perception that guide us through life. The image, the movement, the artistic thinking, the plastic expression bring to the forefront the aesthetic values so that the choreographic art can be understood, perceived and passed on. Choreographic art manifests itself specifically in the context of general culture, namely: through the creative construction of one’s own object in relation to the inner self through an artistic language, but also through the experience of the creator or the receiver. The formation of artistic / aesthetic values from a personal identity perspective plays a significant role in the context of human development, both for the recognition of one’s own value and those around, and for instilling respect for the diversity of concepts, for the manifestation of different aesthetic and artistic reflections.

In the process of creating artistic/aesthetic values within students we can observe the following concepts:

- *Beauty represents an aesthetic category with the highest aesthetic value, which possesses the ability to characterize choreographic works from the point of view of performance;*



- *Values, value orientations can be approached from different points of view: phenomenological, methodological, rationalist, empirical, etc. However, most of these approaches serve to support the primacy of values determined by human consciousness - the man is a creator and bearer of values;*
- *Culture - in a broad sense, art - in general, and choreographic art as a component part of it, all contribute to the development of personality through values and for values.*

In this context, it is notable that artistic/aesthetic values are part of the system of general human values, manifesting through their specificity determined by the field of arts, in this case – by the field of choreographic art. We can therefore deduce the following categories of aesthetic value orientations:

- 1) the value attitude towards choreographic art and towards choreographic values (content and instrumental composition), which is synthesized in an artistic way;
- 2) the value attitude towards oneself as a choreographer / performer;
- 3) the value attitude towards the future specialty (choreographer/performer), from which the model of choreographic activity emerges.

Artistic and aesthetic values should not be confused. From the point of view of content, aesthetic values encompass a wider sphere, including nature, society and art. The artistic value refers only to the beauty of the work of art, in the given case – of the choreographic work. From a process point of view, the aesthetic value implies receptivity and creativity, whereas the artistic value speaks to the development of creative and methodological capacities to create an artistic work specific to an art” [3]. Since the artistic value aims at the beauty of the choreographic work, which, in turn, is also an aesthetic one, we can “conventionally” regard these two notions as synonyms.

### **The creative process**

One of the laws of choreographic creativity refers to the authentic view towards the object of creativity - choreography, but also towards reality. This phenomenon consists in the fact that this “originality” is represented by a harmonious unification of all emotional, rational and psychomotor structures of the choreographic subject. This uniqueness also lies in the process of creating a choreographic work, characterized by an individual method and a personal creative style. Therefore, in the choreographic art, some innate qualities are of primary importance, such as the sense of rhythm, musical hearing, coordination, elasticity/flexibility, aesthetic orientation, etc.

Another law of similar importance in the choreographic art refers directly to the emotional reactions and the emotional reflection upon the surrounding world, through the artistic means of the choreographic art, provided that, in this case, the imagination represents a new fusion of emotionality in the choreographic art. In order to acquire a true aesthetic meaning for the creative process, it is necessary for the choreographer’s intention/project to promote a message, i.e. to convey his attitude towards the world, through which he will also reveal his concept of life. Therefore, the person who creates choreographic artistic images must possess not only emotional sensitivity, which elevates reality to the level of the phenomenon, but must also have the ability to penetrate in an authentic and specific way into the essence of this reality, an impossible fact without a well established thinking. One such form of reflection is the artist’s metaphorical thinking, due to the metaphor capturing both the image and its conceptual content.

Another essential characteristic of artistic thinking is association, i.e. a relationship between image and concept, in which one of them, which appears in the creative process, causes (by similarity, opposition, continuity/compatibility or contrast) another image or a concept, or a whole chain of them.

The complex character of the choreographic image is largely due to the fact that it includes in itself a variety of material (accumulated by the choreographer through his observations) and a rich spectrum of associations discovered in the creative process.

The analysis of the general laws of choreographic art allows us to identify several main stages and states that the choreographer goes through in the process of creating a choreographic work with artistic and aesthetic valences.

The choreographer's various forms of creative activity are in turn influenced by some objectives of the same sort, which involve the creation of choreographic works of art, through the anticipation of the necessary actions that would lead to the desired result. The choreographer's motivation is presented as a complex and dynamic system of self-support. The choreographer's whole set of perception, thinking and behavior is stimulated by the goals of the creative process, these being some of the most important in the motivational hierarchy of his personality [4].

As part of the delivery process and contributing to the choreographer's achievement of these creative processes is the logical (conscious) activity of the creator, which includes his efforts, his strong will, the rational evaluation of the set objectives, i.e. the clear establishment of the choreographic genre he intends to create, what volume it will have, what the deadline is, the feeling of internal responsibility for the result, etc.

The reasons for creativity, which in one way or another put the choreographer's intention into action are virtually unnoticeable. The reasons can be described by means of concepts, such as necessity, motivation, predilection, attraction, desire, etc. Therefore, the creative process proves to be motivated even in cases where it is not accompanied by the conscious intention of the choreographer. We can assume that the creative intention already contains within itself that factor/that something, which makes it possible to choose between different variants of artistic implementation without resorting to consciousness, that something that triggers the creative process, directs it, regulates it and brings it to the finished state. The intention of each choreographer is manifested as an inner predisposition to certain methods, procedures of artistic expressiveness.

In this sense, the intention acts as a regulatory mechanism which guides each individual choreographer towards the elaboration of choreographic works in accordance with the talent that he is endowed. The specificity of the choreographer's activity is manifested in the permanent need to learn new experiences and the continuous accumulation of material. Many times, from the "chaos" created by such observations, choreographers create real choreographic works. Thus, inspiration, as the maximum tension of intellectual and physical efforts, constitutes the final stage in the creative work and, at the same time, a necessary condition (of a psychological nature) for polishing the inner contradiction between the emotional state and the spiritual overload of the choreographer. Therefore, in the creative process the choreographer not only realizes his aesthetic/value orientations, his ideas, but also has the possibility to return to his initial state.

Choreographic creativity is largely based on affects - on that strong emotional reaction caused by an object, idea, purpose, which takes control of all sides of the artist's personality and stimulates his imagination.

Therefore, regardless of the extent to which a talented choreographer relies on his own strength, he definitely needs mastery, that is: to know the job perfectly, to have the ability to choose from a multitude of ways the exact, unique one suitable for this work, to find his own direction and move patiently towards the creative act. All this requires the formation of various skills to protect oneself in the case of uncontrollable emotions and instincts, the dictatorship of canons, clichés, routine, etc. With certainty, the creative process metamorphoses the choreographer into a creator and promoter of universal values, primarily aesthetic ones.

Creativity can also be viewed in an aesthetic sense: "By aesthetic creativity we mean the ability to produce events, forms, objects susceptible to aesthetic crystallization in a specific and differential manner" [5].

Aesthetic creativity in the field of choreographic art manifests itself in the plane of artistic creativity, in a precise, applied, technical context: creating an original choreographic work, finding an aesthetic expression of the choreographic look, or finding an aesthetic synchronization between music and movement, between dramaturgy, scenography and costume. This leads to following the artistic/aesthetic principles taking the centre stage in the education of choreographic art:

- the principle of creativity in perceiving, internalizing and producing artistic/aesthetic values;
- the principle of phasing the process of creating the choreographic work as an aesthetic value;
- the principle of relevance and interconnection: “values - attitudes - value orientations”;
- the principle of integration of all empirical, scientific and artistic knowledge;
- the principle of affective, psychomotor, motivational and behavioral engagement in the process of internalizing and producing artistic/aesthetic values, as the foundation of the students’ value orientations.

**In conclusion**, the production and assimilation of artistic/aesthetic values is largely determined by the creative act of the choreographer and the performer, the choreographic performance. In other words, the value framework of choreographic art and the formation of value orientations through choreographic art are in direct correlation: the choreographic performance presents a value when it is the result of a creative act, at the same time, the creative process represents the way and the instrument of assimilation of values, the carrying of which is the choreographic art. The aesthetic values of choreographic art represent a standard of beauty, form and artistic harmony of the choreographic work.

### **Bibliographic references**

1. AFANAS, A. O viziune asupra sistemului de valori. In: *Studia Universitatis*. 2010, nr.5 (35), p.144. ISSN 2345-1017.
2. AIFTICĂ, M. *Valoare și valorizare – contribuții moderne la filosofia valorii*. București: Editura Academiei Române, 1994. ISBN 973-27-0425-X.
3. ANDREI, P. *Filosofia valorii*. Iași: Polirom, 1997. ISBN 973-683-017-9.
4. DEWEY, J. *Fundamente pentru o știință a educației*. București: Editura Didactică și Pedagogică, 1982.
5. ENACHE, L. *Teatru-dans – modalități de comunicare expresivă în dinamica artelor scenice*. Iași: Artes, 2016. ISBN 9786065472815.

## **ARTA ACTORULUI – ELEMENT DE BAZĂ ÎN CREAREA SPECTACOLULUI TEATRAL**

### **THE ART OF THE ACTOR – BASIC ELEMENT IN THE CREATION OF THE THEATRICAL PERFORMANCE**

**EMIL GAJU<sup>1</sup>**,  
lector universitar,  
Academia de Muzică, Teatru Arte Plastice

<https://orcid.org/0009-0008-3753-4774>

**CZU 792.028**

**DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2023.2.12>**

*Articolul cuprinde câteva idei care stau la baza artei actorului:*

*– iubirea atotcuprinzătoare, care este sentimentul de bază ce stă la temelia actului scenic: iubirea față de materialul dramatic respectiv, față de rol, în special, față de procesul de creare a personajului;*

*– prezentimentul întregului (integrului): acea senzație extraordinară care vine ca o revelație și care conține în sine intrinsec totalitatea tuturor caracteristicilor personajului în procesul de elaborare;*

---

<sup>1</sup> E-mail: [gajuemil27@gmail.com](mailto:gajuemil27@gmail.com)

–perspectiva inversă, nu retrospectiva, ci anume perspectiva inversă: acea senzație inefabilă, că ești postat pe piscul la care trebuie să ajungi în rezultatul unei munci asidue – personajul creat integral și acea stare de grație îți ajută, te călăuzește pe tot parcursul, pe tot drumul plin de greutate și capcane al travaliului scenic.

**Cuvinte-cheie:** travaliu scenic, act scenic, perspectivă inversă, presentimentul întregului

*The article includes several ideas underlying acting art:*

–love is the basic feeling in the scenic act process: it refers to the love for the respective dramatic text, love for the role, and in particular, it refers to the love for the process of creating the character;

–anticipation of the whole (of the integrity): that feeling, that comes as a revelation and which contains in itself all the characteristics inherent in the process of developing the character;

–reverse perspective, not retrospective, but exactly the reverse perspective: that ineffable feeling, that you are posted on the peak you have to reach as a result of hard work – the character entirely created and that state of grace helps and guides you throughout the long way full of hardships and pitfalls of scenic labor.

**Keywords:** scenic labor, scenic act, reverse perspective, anticipation of the whole

## Introducere

Scopul acestei lucrări nu este nici pe departe de a prezenta niște descoperiri fulminante, care ar răsturna conceptele marilor înaintași sau de a desfășura o metodă nouă, absolut inedită. Vor fi înșirate unele gânduri, ce vin ca rezultat al celor patruzeci de ani de slujire cu devotament și abnegație acestei minunate arte, căreia îi zice Arta Teatrală. Este mai curând o pledoarie întru susținerea actorului ca personalitate creatoare plenipotențiară în edificarea actului finit în arta teatrală –*spectacolul*. Am ales acest racursiu, deoarece de ceva vreme încoace nu putem să nu observăm un fenomen peiorativ în adresa actorului – faptul de a fi tratat ca un simplu interpret.

## Arta actorului– element de bază

Destul de frecvent observăm că actorul nu este considerat un coautor plener, un colaborator eficient al regizorului, ci este redus la calificativul infirm de unealtă. Părerea mea este că doar atunci când actorul va fi tratat ca un artist creator veritabil se vor obține niște rezultate, ce ar depăși orice așteptări diurne. Este adevărat că actorul trebuie să dovedească prin fapte și prin muncă zilnică că are tot dreptul să fie tratat ca atare. Să dovedească că el este creator de personaje – scopul suprem al artei sale. Că doar el poate atinge acest deziderat și nimeni altul.

Evident, în legătură cu acest aspect survin mai multe cerințe. În primul rând, edificarea personalității actorului. Cum bine se știe, în accederea actorului contează și talentul, dar și o muncă enormă, ce va dura toată viața. Prin ființa personajului întotdeauna va transpare personalitatea actorului, a creatorului de fapt al acestei entități scenice. În formarea personalității actorului are o mare importanță școala, instituția unde își face studiile respectivul tânăr, dar și calitatea indispensabilă de autodidact împătimit, care trebuie să-l însoțească de-a lungul întregii cariere. Nu este cazul să aprofundăm acest aspect, subliniind cât de importantă este pregătirea teoretică și cea practică, cât de necesară este pregătirea intelectuală a viitorului actor, cât de vital este ca el să îndrăgească și să înțeleagă, totodată, celelalte arte, toate domeniile de creație, pentru că din fântâna în care nu pătrund șuvițele de apă ale izvorului ce o alimentează permanent, la un moment dat, nu mai ai ce scoate, se oprește mișcarea și rămâne mълul. Actorul trebuie să devină un strălucit intelectual, care să fascineze prin personalitatea și prin creația sa mii de oameni, aducându-le bucuria savoarei estetice.

Astfel, această modestă lucrare vine întru susținerea confrăților mei actori, în fascinantul lor travaliu scenic. Îi zic fascinant, pentru că numai astfel poate fi calificat acest fenomen scenic. Însăși arta actorului este rezultatul și produsul unei fascinații. Cât n-am încerca să îmbrăcăm în morfeme acel inefabil sentiment – trăirea actului scenic, oricum vom rămâne în domeniul explicației, într-o zonă crepusculară, greu de explicat și de tălmăcit exhaustiv.

Ceea ce e limpede pentru mine este faptul că la baza oricărei creații stă iubirea. Iubirea este cel mai mare dar care ne poate veni de la Marele Creator. (Apropo, despre iubirea față de arta dramatică, față de piesa abordată, față de rolul creat și, neapărat, iubirea față de spectacol, ne vorbește într-un mod extraordinar Mihail Cehovîn lucrarea sa *Despre arta actorului*, deci, cu părere de rău, nu-mi aparține primatul în această lucrare fundamentală) [1 p. 137]. Am pornit de la acest sentiment, pentru că el trebuie să ne călăuzească din primul moment al travaliului scenic: să te îndrăgostești din prima fază de piesa pe care o citești, în general, și, în special, de rolul pe care urmează să-l creezi. Desigur, sunt iminente condițiile propice pentru o astfel de abordare, condițiile adecvate în care se lecturează piesa, capacitatea de concentrare asupra materialului și efortul de a înlătura toate obstacolele care ar diminua impactul cu piesa. Faza de îndrăgostire poate fi instantanee sau ca rezultat al unui efort de imaginație și fantezie (mai ales în cazul unor piese de o valoare dubioasă sau care au carențe de stil și conținut). Este foarte important ca primele impresii să fie neapărat fixate, memorate și chiar notate în caietul de rol. S-ar putea ca aceste imagini, sentimente, viziuni să nu fie păstrate intacte și nemodificate. S-ar putea ca ele să nu fie cele mai reușite și mai integre, dar pe parcursul elaborării rolurilor noi ne vom întoarce cu intermitențe la aceste prime apariții și vom verifica rezultatele etapei post-mergătoare vizavi de cele premergătoare. Ele ne pot servi în calitate de călăuză sau diapazon (camerton) flexibil într-o dezvoltare dinamică. Anume dinamică, și nicidecum statică, anchilozată. S-ar putea ca aceste prime imagini, care apar sporadic și spontan, să fie rezultatul intuiției sau al inspirației de moment, care ne pot fi foarte utile în continuare. Ele pot fi parte componentă din acel conținut intrinsec al filmului *lăuntric* (*Kinolenta vnutrennih videnii* a lui C.S. Staniskavsky).

Insist asupra sentimentului îndrăgostirii de rol, deoarece el ne aduce o stare euforică, foarte benefică și eficientă, care sporește incomensurabil calitatea filmului *lăuntric*. Calitatea imaginii poate crește direct proporțional cu intensitatea trăirii și incandescenței sentimentului.

În această fază incipientă poate apărea un element absolut aparte, care este hotărâtor în arta actorului: *presentimentul întregului* (sau *integrului*). Acest sentiment – element formator – este ca o revelație instantanee. Tot rolul poate apărea în imaginația noastră ca un concentrat suprasaturat, ca un fulger globular, care ne dă senzația că în el se conține în formă supracondensată materia și energia rolului integral. Este ca un imbold creator foarte puternic.

Apare senzația că toate elementele constitutive ale personajului (se are în vedere aspectul fizic, psihic, energetic, cinetic, caracteristic) se conțin în acest hiperconcentrat: rămâne ca noi să desfășurăm metodic acest ghem informațional (și emotiv în același timp), descoperind cu uimire noi și noi laturi. Acest presentiment ne va fi ca un ghid, ca un far în dezvoltarea continuă de pe întreg parcursul creării rolului.

În această ordine de idei, ne putem folosi de *metoda perspectivei inverse* (denumirea noțiunii îmi aparține). Deci, nu retrospectiva, ci anume *perspectiva inversă*. Dacă i-am găsi imaginea vizuală în timp și în spațiu, ar trebui să ne imaginăm un pisc de munte, unde vârful lui cel mai înalt e punctul nostru final, adică rezultatul scontat – personajul creat în toată plenitudinea sa. La capătul aceluia drum anevoios, care accede spre înalt, spre finalitate, ne așteaptă creat rolul integral. Și, dacă ne-am putea posta în ipostaza procesului finit, în personajul incarnat, am putea fi în stare să privim în perspectivă inversă, adică înapoi, dublându-ne în procesul finit și în actorul-personaj, care accede spre pisc, ne-am putea crea un elan al spiritului foarte pozitiv și constructiv, care ne-ar aduce o stare de grație și creativitate iminentă. Faptul că tu întrunești senzația rolului creat nu-ți creează o atitudine de suficiență și pasivitate distructive, ci, dimpotrivă, conținând în sine sa izbânda artistică, ai bucuria străbaterii întregului parcurs la capătul căruia este cel care, privind din perspectiva inversă, te-a îndrumat și ți-a fost călăuză. Această metodă îți aduce siguranța izbânzii artistice. Desigur, este nevoie de foarte multe eforturi, în primul rând, de un efort de voință intelectual, de imaginație, fantezie și perseverență, dar rezultatul merită toate strădaniile.

### Crearea spectacolului teatral

Etapa următoare o putem numi analitico-meditativă. Acum purcedem la o studiere aprofundată a materialului dramatic. Prospectăm, cercetăm, disecăm, analizăm totul minuțios până la cele mai mici detalii. În primul rând, ne străduim să înțelegem stilul, factura, structura și specificul piesei date, în general, și a rolului, în special. Tindem să înțelegem ideea de bază și tema acestei lucrări. Ne documentăm minuțios: studiem epoca care este oglindită în această piesă, anturajul politic economic, aspectul social, mediul, conceptele referențiale, morala, etica, arta etc. Studiem toate materialele referitoare la această piesă, tot ce e scris despre respectivul dramaturg și, de dorit, tot ce a scris autorul dat. Aceasta ne va ajuta enorm în a ne forma o impresie complexă despre piesă și dramaturg. E un travaliu absolut necesar, deoarece este obligatoriu să înțelegem piesa din interiorul ei, să-i cunoaștem tendințele, ideile și suprasarcinile ei autentice. Foarte des observăm o tendință nocivă de a maltrata conținutul tematic și ideatic al piesei, modificându-l și mutilându-l, pentru ca, în final, să devină un material ce nu are aproape nimic comun cu opera autentică. Tot astfel, când tratăm un personaj, ne vom strădui să accesăm spre materialul propus de autor și viceversa: să-l coborâm, să-l minimalizăm spre o abordare comodă și minoră, care îl transformă în ceva insignifiant și diurn.

Principiul fundamental al lui C. Stanislavsky—*cu cât mai departe de sine, cu atât mai aproape de personaj*—rămâne perfect valabil și până astăzi. Nu să-ți boțești, să-ți minimalizezi personajul până la propria micime, ci să accezi, să crești până la înalta creație a autorului: iată care ar fi dezideratul obligatoriu la acest capitol [2 p. 98].

În faza de documentare să nu uităm de literatura de specialitate din acea epocă sau de mai târziu ce se referă la perioada dată, de presa respectivă, de izvoarele respective caracteristice epocii date, de iconografia și, desigur, de specificul artelor din perioada dată. Aceasta presupune o pregătire temeinică și meticuloasă. Dar cine zice că e simplu?!

După ce am făcut analiza și prospectarea materialului dramatic, urmează, firește, analiza personajului sub toate aspectele: proveniența, mediul familiar în care a crescut, condițiile social-politice și anturajul general din perioada respectivă, ideologia, mentalitatea, atmosfera timpului respectiv și altele. E foarte important ca la acest capitol să se elaboreze cu toată seriozitatea biografia personajului. Acest lucru trebuie tratat ca un fapt obligatoriu, și nu ca ceva minor ce trebuie efectuat doar pentru bifă. Aici avem un câmp vast, enorm pentru desfășurarea fanteziei și imaginației actoricești.

Atenționăm expres asupra unei erori deseori întâlnite: inventarea biografiei, în general: s-a născut, a crescut, a făcut studii, a iubit, s-a dezamăgit, a îmbătrânit și, ca să nu-l chinuim prea mult, s-a stins. Este un exemplu cras de biografie ratată. Întotdeauna, din capul locului, ne vom declanșa fantezia, reieșind din specificul materialului dramatic concret, reieșind din esența personajului la care lucrăm și nu imaginăm, la general. Din interiorul piesei, din nucleul, din germenii ei vom porni pe calea creării biografiei personajului, pe care urmează să-l creăm. Vom căuta pas cu pas să descoperim traseul vieții eroului nostru, să descoperim trăsături de caracter specifice doar lui. Cel mai important este să descoperim evenimentele cruciale din viața lui, care i-au marcat destinul, caracterul și felul lui de a fi, în general. Consider util să fie elucidate cu lux de amănunte câteva din aceste evenimente (care s-au petrecut la diferite etape ale vieții personajului), descriindu-le foarte amănunțit cum s-au petrecut: secundă cu secundă sau fotogramă cu fotogramă. Acest lucru ne va face să îndrăgim detaliul, concretețea.

Este edificator faptul ca acest aspect să nu fie elaborat la rece, sec, doar mintal, în mod descriptiv, distant și impasibil. Totul va trece nu doar prin mintea, prin intelectul, ci prin sufletul și inima noastră. Totul ne va trezi sentimente și trăiri vii ce ne privesc direct și personal. Orice detaliu va face să vibreze emotivitatea noastră, născând sentimente reale, verosimile și, totodată, convingătoare. Biografia personajului va deveni ceva palpabil, sesizabil, care va trezi un proces complex și neapărat dialectic.

Un alt capitol foarte important în elaborarea rolului este descoperirea și creșterea dominantei. Pentru nimeni nu mai e un secret că în ființa umană se conțin toate trăsăturile comune întreg neamului –Homo Sapiens. Toate calitățile și toate carențele, neajunsurile și laturile foarte proaste (inclusiv nocive) se conțin în om. În noi este încifrat întreg arsenalul tuturor aspectelor și manifestărilor omenesti. Este adevărat că aceste trăsături și calități la diverși indivizi sunt prezente în diferite cantități și în diferite proporții. Acum depinde de fiecare persoană în parte cum poate să-și stăpânească pornirile nocive și cum poate să-și dezvolte și să-și pună în practică calitățile și laturile bune ale sale [3 p. 59].

Miza noastră în acest procedeu se bazează pe dictonul *Nimic ce-i omenesc nu mi-e străin*. De aceea este foarte important ca în faza incipientă a elaborării rolului să elucidăm care este dominantă a lui. Adică, reieșind din germenii (esența) personajului, să clarificăm care este trăsătura de bază, calificativul dominant al acestui personaj: este zgârcit, avar, egoist, egolatru, invidios, meschin, gelos, desfrânat, imoral sau tandru, suflet înalt, creator, sublim, înălțător, generos, iubitor etc. Desigur, vom analiza de fiecare dată personajul în toată complexitatea sa.

Nu-l vom cataloga niciodată după principiul simplist: pozitiv-negativ, sau alb-negru. Întotdeauna vom căuta să descoperim cât mai multe aspecte și trăsături, conducându-ne după principiul de aur: *dacă e bun, descoperă unde e rău; dacă e rău, află în ce este bun*. Dar insistăm asupra faptului că dominantă este una definitorie. Această dominantă o vom extrage din sinele nostru, din matricea noastră ancestrală. Zi de zi, la fiecare repetiție vom acționa germenii acestei dominante, pe care îi conținem intrinsec în ființa noastră, radiindu-i și pliindu-i la esența și conceptul rolului pe care îl elaborăm. Pas cu pas această dominantă va crește, se va structura, va lua amploare și va căpăta proporția necesară personajului dat. La un moment dat, această dominantă va deveni directoare, adică va dirigi, va dirija cu toate celelalte elemente constitutive ale rolului.

### Concluzii

După un efort intelectual, psihic și energetic, această dominantă se va impune instantaneu, nimerind în instanțele și împrejurările dictate de situația dramatică și va funcționa după principiul reflexului condiționat. De la o zi la alta, această dominantă va căpăta claritate și forță reală, devenind un procedeu foarte eficient în acest fascinant travaliu al actorului – crearea personajului.

### Referințe bibliografice

1. ЧЕХОВ, М.А. *Литературное наследие*. Т. 2. Об искусстве актера. Москва: Искусство, 1986.
2. СТАНИСЛАВСКИЙ, К.С. *Работа актёра над ролью*. Москва: Искусство, 1957.
3. ADOPHE A. *Opera de artă vie*. București: UNITEXT, 2000. ISBN 973-8129-04-4.

# ARTE PLASTICE, DECORATIVE ȘI DESIGN FINE, DECORATIVE ARTS AND DESIGN

## REPREZENTĂRI ETNOFOLCLORICE ÎN PICTURA MOLDOVENEASCĂ A ANILOR 1970

### ETHNOFOLKLORE REPRESENTATIONS IN MOLDOVAN PAINTING OF THE 1970S

VICTORIA ROCACIUC<sup>1</sup>,

doctor habilitat în arte, conferențiar cercetător,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice,  
Institutul Patrimoniului Cultural

<https://orcid.org/0000-0002-5682-256X>

CZU 75.046(478)

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2023.2.13>

*Articolul demonstrează că, în decursul anilor 1970, pictura moldovenească s-a concentrat asupra vieții și tradițiilor populare, exprimându-le profund. Artiștii plastici au redat pe pânză frumusețea și autenticitatea peisajelor rurale, evidențiind legătura strânsă a oamenilor cu natura. Portretele și scenele de viață cotidiană au adus în prim-plan chipuri autentice și momente trăite de oamenii obișnuiți. Realismul și elementele decorative s-au împletit armonios în creațiile lor. Dansurile și tradițiile populare au fost reprezentate variat, transmițând energia evenimentelor tradiționale. Motivele folclorice și simbolurile au subliniat identitatea culturală și istorică a Moldovei. Mitologia și legenda au fost surse de inspirație, aducând în prim-plan viziunile metaforice ale artiștilor. Elementele ornamentale și principiile tehnice specifice picturii murale basarabene au subliniat importanța credinței și a folclorului. În ansamblu, aceste teme și motive au contribuit la conturarea unei imagini autentice a culturii moldovenești în pictura anilor 1970.*

**Cuvinte-cheie:** temă, motiv, pictură, peisaj, portret, compoziție, simbol, cultură

*The article demonstrates that during the 1970s, Moldovan painting focused deeply on rural life and folk traditions, expressing them profoundly. Plastic artists depicted the beauty and authenticity of rural landscapes on canvas, highlighting the close connection between people and nature. Portraits and everyday life scenes brought to the forefront authentic faces and moments experienced by ordinary people. Realism and decorative elements harmoniously intertwined in their creations. Dances and folk traditions were represented in various forms, conveying the energy of traditional events. Folk motifs and symbols underscored Moldova's cultural and historical identity. Mythology and the legend served as sources of inspiration, bringing forth the metaphorical visions of the artists. Ornamental elements and specific technical principles of Moldovan mural painting emphasized the importance of faith and folklore. Overall, these themes and motifs contributed to shaping an authentic image of Moldovan culture in the painting of the 1970s.*

**Keywords:** theme, motif, painting, landscape, portrait, composition, symbol, culture

### Introducere

În pictura moldovenească din anii 1960 și 1970 au apărut orientări artistice noi, distincte față de cele din anii 1940-1950. Aceste schimbări includ o lărgire a paletei creatoare și o dorință de a explora realități complexe, eliberându-se de clișeele estetice [1]. Apar stiluri emergente: auster și decorativ

<sup>1</sup> E-mail: [victoriarocaciucamtap@gmail.com](mailto:victoriarocaciucamtap@gmail.com)



(decorativism). Primul a apărut la intersecția anilor 1950-1960, caracterizat prin deformarea brutală a realității și dramatism. Critica a subliniat limitările acestuia, cum ar fi schematismul și artificialitatea. Decorativismul a fost promovat ca alternativă, abordat mai ales în anii 1970, integrând influențe din stiluri diverse, inclusiv impresionismul și artele aplicate, și reflectând o tendință spre stilizare și revalorificare a tradițiilor naționale. Expozițiile de artă plastică reflectau direcțiile și evoluția artistică ale vremii.

### **Procese expoziționale din RSS Moldovenească în anii 1970**

În acea perioadă, în Moldova sovietică au avut loc multiple evenimente importante, printre cele mai relevante se enumeră expoziția URSS – *Patria noastră!* din 1972, în rezultatul căreia s-a evidențiat fuziunea stilurilor, cu critici subliniind instabilitatea stilului decorativ și o serie de expoziții personale și comune, cum ar fi *Cultura fizică și sportul în arta plastică* din 1971, care au promovat tineri artiști și teme contemporane.

Expozițiile personale ale lui Alexei Vasilev, Vladislav Obuh și Vilhelmina Zazerskaia au avut o semnificație deosebită, fiind cu caracter tematic și punând accent pe tematica istorico-revoluționară. Eleonora Romanescu și Mihai Grecu și-au prezentat și ei operele în cadrul unor expoziții personale, contribuind la dezvoltarea genurilor de artă plastică: peisaj (Eleonora Romanescu) și compoziție (Mihai Grecu), ale căror lucrări se află în colecțiile Galeriei Tretyakov și ale Ministerului Culturii din Federația Rusă. Expozițiile personale deveneau frecvent ambulante, înregistrând capitole aparte în istoria artelor din republică.

Expozițiile cu participarea artiștilor din republicile unionale, organizate în Sala Centrală de Expoziții din Moscova (1971-1973) și cu ocazia aniversării a 50-a de la înființarea URSS, urmăreau stimularea potențialului creator și apropierea ideologică a diferitelor culturi naționale. Acestea se desfășurau nu doar la Moscova, ci și în capitalele republicilor unionale și alte orașe din URSS, incluzând genuri precum peisaj, portret și natură statică.

Expozițiile tematice cu specific cotidian, precum cea din mai-iunie 1971 de la Chișinău, intitulată *Cultura fizică și sportul în arta plastică*, au fost importante pentru viața culturală a republicii, reunind peste 150 de lucrări ale 102 autori. Criticii au remarcat lucrările *Portretul L. Reabova* de Demian Iancu, *Copiii și sportul* de Valentina Rusu-Ciobanu, *Zborul* de Vilhelmina Zazerskaia, *Turiștii* de Eleonora Romanescu și *Zăpada mult așteptată* de Sergiu Cuciuc.

Expoziția din august-septembrie 1974, dedicată aniversării a 30-a de la eliberarea Moldovei Sovietice, a reflectat tematica oficială în lucrările artiștilor, incluzând tablourile *Ziua eliberării* de Mihail Burea și *Întâmpinarea eliberatorilor* de Filimon Hămuraru, alături de alte compoziții redată în diverse publicații sovietice moldovenești.

Documentele de arhivă ale Secției de Cultură a CC al PC al RSSM din perioada 1976-1980 menționează activitățile UAP (citate în monografia *Artele plastice din Republica Moldova în contextul sociocultural al anilor 1940-2000*, semnată de autorul acestui text în 2011), precum: crearea operelor ideatice cu tema satului, organizarea expozițiilor ambulante și contribuția la dezvoltarea artei de amatori. De asemenea, se menționează șefia de ordin special asupra anumitor raioane și deplasarea brigăzilor de artiști pentru munca de creație în perioada de recoltare, precum și transmiterea în dar a operelor de artă plastică.

Arta din această perioadă a fost marcată de o căutare de noi mijloace de expresie, explorând tradițiile naționale și influențele externe. Stilurile coexistente, cum ar fi austeritatea și decorativismul, au contribuit la evoluția artei plastice moldovenești, reflectând complexitatea culturală a vremii.

Analiza procesului expozițional a permis crearea unei clasificări a temelor și motivelor etnice abordate de artiștii autohtoni.

### **Clasificarea temelor și motivelor în reprezentări etnofolclorice în pictura moldovenească a anilor 1970**

Temele și motivele etnofolclorice ocupă un loc central în pictura moldovenească a anilor 1970. În această perioadă artiștii moldoveni au explorat profund identitatea culturală și tradițiile naționale,

reflectându-le în lucrările lor. Clasificarea acestor teme și motive este esențială pentru a înțelege complexitatea și diversitatea expresiei artistice din acea epocă.

*Teme principale:*

- *Viața rurală.* Multe picturi din această perioadă redau scene din viața de zi cu zi a satului moldovenesc, ilustrând activități agricole, obiceiuri și tradiții locale.
- *Obiceiuri și tradiții.* Sărbătorile și ritualurile populare, cum ar fi nunțile, sărbătorile de iarnă și recoltele, sunt frecvent reprezentate, subliniind legătura profundă a oamenilor cu pământul și ciclul natural.
- *Portrete și tipologii.* Artiștii au realizat numeroase portrete, capturând chipuri și expresii ale oamenilor din diferite regiuni ale Moldovei, fiecare cu trăsături și costume specifice.

*Motive caracteristice:*

- *Simboluri naturale.* Elemente precum soarele, luna, stelele, diverse plante și animale sunt adesea integrate în compoziții pentru a sublinia legătura cu natura și cosmosul.
- *Motive geometrice și florale.* Inspirat din arta populară și meșteșuguri tradiționale, aceste motive apar frecvent în fundalurile și detaliile picturilor, adăugând profunzime și ritm vizual.
- *Obiecte tradiționale.* Vase, țesături și alte obiecte de artizanat sunt reprezentate în compoziții pentru a evidenția bogăția culturală și estetică a patrimoniului moldovenesc.

Această clasificare poate fi extinsă și analizată în continuare mai detaliat. Ea reflectă efortul pictorilor moldoveni de a păstra și promova identitatea națională într-o perioadă de transformări sociale și culturale.

**Autori și opere semnificative care reflectă tendințele stilistice și mijloacele artistice în tratarea motivelor etnofolclorice în pictura moldovenească din anii 1970**

În patrimoniul pictural moldovenesc din perioada anilor 1970 temele și motivele etnofolclorice au fost prezente într-o varietate de lucrări artistice. Acestea au reflectat adesea tradițiile, obiceiurile și viața cotidiană a poporului moldovenesc, având o puternică încărcătură culturală și identitară. Temele și motivele tradiționale abordate în pictura moldovenească din acea perioadă mai includ:

– **Peisajele rurale și natura.** Multe lucrări au ilustrat peisaje rurale specifice regiunii, inclusiv sate, câmpii, dealuri și munți (Eleonora Romanescu: *Fabrica de vinuri „Moldova înfloritoare”*, 1974; Peisaj. *Leușeni*, 1972; *Meleag moldav*, 1972; Nichita Bahcevan: *Vară*, 1971; Vilhelmina Zazerskaia: *Livezi în floare*, 1979-1980). Aceste peisaje au fost adesea populate cu figuri umane care își desfășurau activitățile tradiționale, precum producerea vinului, agricultura sau pescuitul (Igor Vieru: *Schimbul de noapte*, 1971; *Recolta*, 1972; Demian Iancu: *De la muncă*, 1972).

– **Portrete și scene de viață.** Artiștii au portretizat adesea oameni din mediul rural, inclusiv țărani, meșteșugari sau femei îmbrăcate în costume tradiționale sau personalități notorii (Ada Zevin: *Găgăuză*, 1972; Mihai Grecu: *Dimitrie Cantemir*, 1973; *Mihai Eminescu în bojdeuca lui Ion Creangă*, 1976). Scenele de viață cotidiană, cum ar fi nunți, botezuri sau sărbători populare, au fost, de asemenea, subiecte frecvente (Ion Stepanov: *Pentru fericirea tinerilor căsătoriți*, 1978; Eleonora Romanescu: *Pregătire de nuntă*, 1979; Filimon Hâmuraru: *Sărbătoare*, 1973; Dimitrie Peicev: *Zi de naștere*, 1977; Sergiu Galben: *În zi de duminică*, 1978-1979).

– **Dansuri și tradiții populare.** Lucrările de artă au ilustrat deseori dansuri populare tradiționale, precum hora sau călușul, în care personajele erau reprezentate în mișcare și expresie. De asemenea, tradițiile populare, cum ar fi obiceiurile de Crăciun sau de Paști, au fost subiecte importante (Elena Bontea: *Malanca*, 1973; Igor Vieru: *Mărțișor*, 1975).

– **Simboluri și motive folclorice.** Elemente precum motivele ornamentale tradiționale, costumele populare sau simbolurile specifice culturii moldovenești au fost adesea integrate în lucrările de artă pentru a sublinia identitatea etnică și culturală a regiunii (Mihai Grecu: *Casa mare*, 1976; *Geneza. Flori de mucegai*, 1978; *Moara veche*, 1975; Ada Zevin: *Amintire. Crimeea*, 1978; Valentina Bahcevan:

Copii, 1980; Igor Vieru: *Vânturi basarabene*, 1979; Sergiu Cuciuc: *Consătenii*, 1978).

– **Mitologie și legendă.** Unele picturi au fost inspirate de mitologia și legende locale, prezentând personaje mitice sau evenimente tradiționale transmise de-a lungul generațiilor (Igor Vieru: *Griji de primăvară*, 1975; *Barbu Lăutaru*, 1970).

– **Religie și tradiții spirituale.** Dat fiind contextul religios predominant al regiunii, unele lucrări au abordat subiecte legate de credință, sfinți sau tradiții religioase specifice sau cel puțin au fost inspirate din acestea (Mihai Grecu: *Descoperirile Orheiului Vechi*, 1977; Ion Stepanov: *Fertilitate. Recoltă*, 1980).

– **Obiecte tradiționale reprezentate prin tablouri cu naturi statice** sunt prezente în creația lui Mihai Grecu (*Masa de pomenire*, 1976), Ludmila Țonceva (*Natură statică cu scăunel*, 1979) etc.

Aceste teme și motive au fost adesea abordate într-un mod expresiv, colorat și plin de vitalitate, reflectând conexiunea profundă a artiștilor cu cultura și tradițiile populare moldovenești, deci aproape de stilul decorativ. Mihail Grecu a fost unul dintre cei mai importanți pictori din Moldova din perioada sovietică, celebru pentru peisajele sale rurale. Grecu a abordat principiile compoziționale decorative (*Cina în câmp*, 1970-1971), colajul și obiectele ready-made în pictură (*Poarta strămoșilor*, 1977), influențând creația multor artiști mai tineri. Lucrările sale surprind viața rurală și natura specifică regiunii.

De asemenea, unul dintre cei mai renumiți pictori din Moldova din perioada sovietică a fost și Igor Vieru, cunoscut pentru lucrările sale pline de expresivitate și forță artistică. Igor Vieru a pictat o varietate de subiecte, de la peisaje și portrete până la compoziții abstracte, folosind culori vibrante și o abordare expresivă. Operele sale se relevă prin laconism impresionant în tratarea compozițională și joc armonios al luminilor și culorilor.

În aceeași ordine de idei, putem vorbi și despre Eleonora Romanescu, artistă plastică specializată în pictura peisajelor și ale naturii [2]. Lucrările sale, caracterizate prin culori vibrante și compoziții armonioase, au captivat atenția publicului și au contribuit la dezvoltarea artei vizuale în Moldova. Debutul său ca pictor format a avut loc în 1960, cu tabloul *Șezătoare*, urmat de o serie de lucrări remarcabile, inclusiv ciclul *Meleag natal*, pentru care a primit Premiul de Stat în 1976. *Răsărit de soare peste câmp* este o pictură care evidențiază frumusețea și lumina dimineții în peisajul rural moldovenesc; *Portretul unei bătrâne* redă un chip plin de sensibilitate, care transmite emoții și experiență de viață; *Nuntă* (1970) și *La prășit* (1970) reprezintă compoziții multifigurative încadrate în peisaj rural.

Aici ar fi binevenit să menționăm și lucrările semnate de Elena Bontea – *Sărbătoarea primei recolte*, *Decretul despre pământ* (1970) *Balada Miorița* (1977), în care se observă trăsăturile stilului decorativ sau ale decorativismului. Un alt nume de referință în peisagistica și portretistica moldovenească este Valentina Rusu-Ciobanu, care a reușit să surprindă în lucrările sale frumusețea și diversitatea peisajelor moldovenești, precum și expresivitatea portretelor – *Dimineața*, *Pământ și oameni* (1975), în care se observă unele trăsături specifice artei renaștentiste și stilului pop-art ș.a.

Cunoscut pentru abordarea expresivă și stilul său distinctiv, Glebus Sainciuc a fost unul dintre cei mai influenți pictori ai perioadei sovietice. Portretele și compozițiile sale, caracterizate prin tehnici îndrăznețe și subiecte variate, au avut un impact semnificativ asupra scenei artistice din Moldova. De asemenea, Ada Zevin, artistă cu o sensibilitate aparte pentru transpunerea în pânză a peisajelor din natură, a reușit să redea în lucrările sale frumusețea și misterul peisajelor moldovenești, capturând lumina și atmosfera specifică a regiunii. Tot aici putem aminti și de pictorul talentat Mihail Statnii, renumit pentru abordarea originală și expresivă în lucrările sale a obiceiurilor și tradițiilor populare din Moldova, precum și a aspectelor din viața urbană [3 p. 159]. Un alt nume important în peisagistica și portretistica moldovenească este Filimon Hămuraru, care a creat lucrări valoroase prin realismul și forța lor expresivă, ilustrând viața și tradițiile poporului moldovenesc [4 p. 193].

Acești artiști au contribuit semnificativ la dezvoltarea artei plastice în Moldova sovietică și au lăsat o amprentă durabilă în istoria culturală a regiunii. Aceste exemple de opere evidențiază diversitatea

tematică și stilistică a artiștilor moldoveni din perioada sovietică și subliniază contribuția lor semnificativă la dezvoltarea patrimoniului cultural al Moldovei.

Printre artiștii plastici care au expus lucrări în această perioadă au fost și Olga Orlova, Petru Jireghea, Boris Colomeeș, Anatoli Kolceak, Vitali Tiseev ș.a. De notat că în lucrările unor autori deja s-au evidențiat anumite tendințe caracteristice pentru arta perioadei de studiu. La Petru Jireghea criticii au menționat anumite tendințe ale primitivismului și constructivismului, care vor trece și în alte trăsături ale stilurilor emergente. În domeniul portretisticii s-a pus accentul pe *Portretul lui A.P. Krasilov, Erou al Uniunii Sovietice* de Gheorghii Jankov și *Portretul scriitorului P. P. Verșigora* de Constantin Kitaika, tematic și stilistic comparabile sau opuse celor semnate de Eleonora Romanescu, Olga Orlova, Igor Vieru etc.

Artiștii moldoveni au simplificat și abstractizat formele, folosind culori vii inspirate din țeșături tradiționale. Motivele au fost integrate în forme geometrice clare, evidențiind o stilizare decorativă distinctă. Symbolismul etnic și alegoria au fost esențiale, încorporând simboluri din folclorul moldovenesc. Straturile de vopsea imitau textura țeșăturilor tradiționale, adăugând o dimensiune tactilă. Artiștii au reinterpretat motivele tradiționale într-o manieră modernistă, folosind culori vibrante și contrastante pentru a revitaliza motivele folclorice într-o estetică modernă.

### Concluzii

Temele și motivele etnofolclorice rămân o mărturie vie a bogăției tradițiilor și a creativității artistice din Moldova anilor 1970. În mai multe lucrări specifice stilului auster, accentul se punea pe patos, o emoție profundă și gravă care conferă operelor o intensitate aparte. La baza concepției decorative se afla tendința de stilizare a limbajului plastic, deja statornicit în arta sovietică a vremii. Aceasta nu tindea spre clasicism, ci spre ceva arhaic, o reinterpretare a vechilor forme de expresie artistică. Sursele de inspirație pentru artiștii plastici ai acestei orientări erau variate și se manifestau într-un diapazon larg, de la icoana medievală și arta protorenascentistă, până la covorul național. Aceste influențe arhaice erau valorizate pentru a crea un limbaj artistic nou, dar profund ancorat în tradiții. Remarcăm că aceste tendințe persistă și în prezent, devenind un fenomen firesc ca autorii să recurgă la tradițiile din trecut pentru a-și exprima ideile contemporane. Artiștii au folosit motivele populare nu doar pentru decorativism, ci și pentru a reflecta asupra identității naționale și culturale într-un context politic marcat de influența sovietică, păstrând și reafirmând identitatea națională prin artă. Exemple notabile de opere care includ aceste principii sunt semnate de Mihai Grecu, Ada Zevin, Igor Vieru, Eleonora Romanescu, Valentina Rusu-Ciobanu, Elena Bontea, Sergiu Cuciuc, Dimitrie Peicev, Mihail Statnii și alții. Aceștia au adus o contribuție unică la evoluția picturii moldovenești, creând lucrări moderne și profund înrădăcinate în tradițiile locale. Prin intermediul acestor opere ei au reușit să îmbine tradiția cu modernitatea, integrând elementele tradiționale în contextul politic și social al artei epocii sovietice. Trăsăturile stilistice remarcate reflectă intenția artiștilor de a crea o sinteză între trecut și prezent. În acest fel, pictorii au păstrat și reafirmat identitatea națională în fața influențelor externe. Prin aceste interpretări stilistice artiștii moldoveni au creat un limbaj artistic unic, care combină sensibilitățile tradiționale cu provocările și realitățile moderne, consolidând astfel un patrimoniu cultural de o valoare inestimabilă.

### Referințe bibliografice

1. TOMA, L. *Procesul artistic în Republica Moldova (1940–2000): Pictură. Sculptură. Grafică*. Chișinău: Muzeul Național de Artă al Moldovei, 2018. ISBN 978-9975-129-50-3.
2. MUNTENU, A. *Estetica peisajului în artele plastice din Moldova*. Chișinău: Lexon-Prim, 2021. ISBN 978-9975-909-81-5.
3. STAVILĂ, T. Mihail Statnii: prin tradiții spre arta universală. In: *Akademios*. 2022, nr. 4 (67), pp. 157–161. ISSN 1857-0461.
4. PLATON, L. *Imagina figurativă în pictura națională (1945–1991)*. Chișinău: [s. n.], 2023. ISBN 978-9975-47-245-6.

## IMPLEMENTĂRI STILISTICE ÎN GENUL ANIMALIER SCULPTURAL MOLDOVENESC

### STYLISTIC IMPLEMENTATIONS IN THE MOLDAVIAN SCULPTURAL ANIMAL GENRE

ANA MARIAN<sup>1</sup>,

doctor în studiul artelor, cercetător științific superior,  
Institutul Patrimoniului Cultural

<https://orcid.org/0000-0002-1530-0765>

CZU 730.042(478)

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2023.2.14>

*Genul animalier, tratat la nivel profesionist înalt, apare în RSS Moldovenească doar în anii 1960. Stilistic, compozițiile lui Nicolae Gabzulin pot fi asemănate cu compozițiile lui Antoine Louis Barye. Posibil, totuși, că Nicolae Gabzulin a fost influențat și de sculptorii ruși Nicolai Ivanovici Liberih și Piotr Karlovici Klodt fon Iurghensburg. În operele sale Naum Epelbaum parcurge, inițial, aceeași cale vizavi de reprezentările sculptorilor din republicile unionale ale URSS, exponenți ai diverselor culturi, cum ar fi Ivan Semionovici Efimov, Vasiliu Alexeievici Vataghin, Dmitrii Vladimirovici Gorlov, Gheorghii Nicolaievici Popandopulo etc. Și în creația talentatului sculptor Vladislav Șevcenco se atestă paralelisme cu operele Roxanei Sergheevna Kirilova, Vasiliu Alexeievici Vataghin, Olga Vladimirovna Malișeva etc. Implementările stilistice în genul animalier sculptural moldovenesc conțin numeroase modele de abordare din exterior, pe care sculptorii autohtoni le-au cunoscut parțial și care au cultivat genul animalier în spațiul moldav.*

**Cuvinte-cheie:** sculptură, gen animalier, abordare stilistică, mesaj artistic, fabulă, paralelisme, similitudini

*The animal genre treated at a high professional level appears in Moldavian SSR in the 1960s. Stylistically, the compositions of Nicolae Gabzulin can be compared to the works of Antoine Louis Barye. It is possible, however, that the creativity of Nicolae Gabzulin was also influenced by the Russian sculptors Nicolai Ivanovich Liberih and Piotr Karlovich Klodt fon Iurghensburg. In his works, Naum Epelbaum initially follows the same path opposite the representations of sculptors from the union republics of the USSR, exponents of various cultures, such as Ivan Semionovich Efimov, Vasiliu Alexeievich Vataghin, Dmitrii Vladimirovichi Gorlov, Gheorghii Nicolaievichi Popandopulo, etc. And in the creation of the talented sculptor Vladislav Șevcenco, there are parallels with the works of Roxana Sergheevna Kirilova, Vasiliu Alexeievici Vataghin, Olga Vladimirovna Malișeva, etc. The stylistic implementations in the Moldovan sculptural animal genre contain numerous models of approach from the outside, which local sculptors partially knew and who cultivated the animal genre in Moldavian space.*

**Keywords:** sculpture, animal genre, stylistic approach, artistic message, fable, parallelism, similarities.

#### Introducere

Genul animalier, tratat la nivel profesionist înalt, apare în RSS Moldovenească doar în anii 1960 [1 p. 3]. Anterior, el a existat în formă de jucării din lut ars pentru copii – manifestări ale artei populare de artizanat. Abordarea genului animalier la nivel profesionist a presupus cunoașterea experienței sculptorilor predecesori din alte spații culturale, fapt care a influențat procesul artistic autohton.

#### Implementări stilistice în creația sculptorului Nicolai Gabzulin

Unul dintre primii sculptori care s-au adresat genului animalier este Nicolae Gabzulin. Pentru creația sa sunt caracteristice subiectele înscenate, care conțin o fabulă, de obicei, care transmite spectatorului și o morală. Stilistic, compozițiile lui Nicolae Gabzulin pot fi asemănate cu compozițiile lui

<sup>1</sup> E-mail: anisoara-marian@yandex.ru

Antoine Louis Barye, întemeietorul genului animalier romantic în sculptura franceză a secolului al XIX-lea [2 p. 10]. Idealul artistic înalt al sculptorului A.L. Barye rezidă în studiile din natură, pe care el le completa prin principiile artistice ale antichității. Abolind canoanele academice, sculptorul s-a referit la subiecte dramatice ale vieții animalelor. Animalele sale răpitoare excelează prin musculatură carnală și rânjete cu colți, iar jertfele molatice nu trezesc compătimire. A.L. Barye a impulsionat dezvoltarea genului animalier european, dar s-a regăsit și în creația lui Nicolae Gabzulin. Posibil, totuși, că Nicolae Gabzulin a fost influențat și de sculptorii ruși Nicolai Ivanovici Liberih [2 p. 11] și Piotr Karlovici Klodt fon Iurghensburg [2 p. 10]. N.I. Liberih se specializa în scene de vânatoare, era un bun cunoscător al anatomiei câinilor și îi modela inspirat. Sculpturile sale se fac remarcate prin autenticitate fotografică, bronzul reproducând fiecare fir de păr al blănii animalelor. Iar sculptorul P.K. Klodt excelează prin impresia proaspătă a compozițiilor sale dinamice. Pentru creația sa este caracteristică construcția fără cusur a volumelor plastice. Klodt modelează astfel încât se face remarcat scheletul, mușchii, pielea și mișcarea autentică și plastică, supusă legităților redării realiste. Toate acestea, la care se mai adaugă modelarea fină, ne mărturisesc despre o înaltă măiestrie.

Sculptorul Nicolae Gabzulin, bazându-se pe realizările predecesorilor săi, reușește să atingă un nivel înalt de abilitate, redând lupta, așa cum ar fi în lucrarea *Protejarea micuțului* (1959, bronz, turnare). Subiectul apare dramatic, autorul surprinde doar un moment scurt, în care nu este clar cine va fi învingătorul, dar care produce trăiri profunde la spectator și care îl înnobilează pe acesta prin faptul că el trăiește fabula împreună cu personajele și speră la un sfârșit pozitiv. Biruința binelui asupra răului, lupta contrariilor – toate vorbesc despre o înscenare dramatică a subiectului, care își are o continuitate în timp și spațiu, asemenea bandei rulante a unui film. Astfel, creația lui Nicolae Gabzulin poate fi asemănată și cu picturile lui Tintoretto, care redau mișcarea în continuitatea sa.

### Implementări stilistice în creația sculptorului Naum Epelbaum

Un alt sculptor animalier de înaltă probă din RSS Moldovenească este Naum Epelbaum. Lucrările sale de gen animalier sunt diferite stilistic și evoluează vertiginos pe parcursul vieții artistice. Astfel, *Zebra* sa (1962, ceramică, email) cunoaște analogii în genul animalier rusesc – *Zebra* lui Ivan Semenovici Efimov (1927, porțelan) [2 p. 24]. Totuși, I.S. Efimov se caracterizează printr-o redare mai realistă și dinamică, pe când Naum Epelbaum pledează pentru o redare stilizată, decorativă și statică.

Compoziția lui Naum Epelbaum *Pantere* (1962, ceramică, email) poate fi comparată, prin statică și eleganță, doar cu *Jaguarul* (1945, ceramică) lui Vasilii Alexeevici Vataghin [2 p. 42]. Ambii sculptori și-au focalizat atenția asupra grației acestor feline. Vataghin, însă, subliniază desenul blănii animalului prin împunsături cu acul, acestea fiind ritmice și bine organizate, iar Naum Epelbaum subliniază redarea luciului blănii cuplului de pantere, pe care îl obține prin intermediul tehnicilor ceramicii cu email. Aici se cere remarcat și *Puiul de răs* (1953, porțelan) al lui Dimitrii Vladimirovici Gorlov [2 p. 75-76], în care porțelanul redă și desenul blănii, și luciul ei, dar și felul în care acest animal răpitor se mișcă. Totuși, *Panterele* lui Naum Epelbaum se fac remarcate prin dialogul acestui cuplu de feline răpitoare, care pozează pașnic în fața spectatorului. Sentimentele înalte, asemenea celor umane, sunt redade de sculptor cu multă măiestrie.

O altă lucrare a lui Naum Epelbaum cu genericul laconic *Lamă* (1963, ceramică, email) amintește opera omonimă a lui Gheorghii Nicolaevici Popandopulo [2 p. 107-110] – *Căprioară* (1980, bronz), dar care diferă prin metoda de compunere a imaginii. O altă paralelă poate fi trasată și cu *Căprioara* (1983, bronz) Victoriei Robertovna Peșe [2 p. 181-182]. Însă ambele lucrări datează ulterior față de lucrarea *Lamă* a lui Naum Epelbaum și nu prezintă surse de inspirație, ci doar similitudini stilistice și de subiect.

Lucrarea *Antilopa gnu* (1963, ceramică, email), care a fost modelată de sculptorul Naum Epelbaum, fiind stilizată, dar conținând și detaliul anatomic, vine în totală opoziție cu lucrarea lui Gheorghii Nicolaevici Popandopulo *Să salvgardăm natura!* (1977, bronz) [2 p. 112]. Claritatea formelor

lui Naum Epelbaum contrastează cu formele „frânte” în lucrarea lui G.N. Popandupolo. O *Antilopă gnu* (1984, metal) a fost realizată de Andrei Valerianovici Martz [2 p. 113] și este o tratare modernistă, stilizată și laconică, mesajul operei fiind și el minimalist.

Efigiile maimuțelor apar frecvent în creația sculptorilor animalieri de pe toate meridianele. Un prim-chip este atestat în creația Anei Semionovna Golubkina [2 p. 14], *Maimuța* (1901, ghips). Lucrarea întrunește cele mai elevate calități ale modelării impresioniste și redă aspectele psihologice cu multă exactitate. Totuși, cel mai perseverent maestru în realizarea chipurilor de maimuțe este sculptorul rus Vasili Alexeevici Vataghin [2 p. 36-39]. În creația sa el recurge la realizarea chipurilor de maimuțe în formă de portrete, astfel descoperind un nou gen al artei animaliere, care permite concentrarea atenției spectatorului asupra detaliilor portretistice și psihologiei acestor mamifere. Mai mult ca atât, V.A. Vataghin face o legătură strânsă între portretele umane și cele ale maimuțelor, în special, ale orangutanilor, subliniind apropierea fizică și morală a acestora cu ființa umană. Astfel, *Cap de orangutan* (1927, lemn) redă multă sinceritate și inteligență, iar *Cap de gorilă* (1948, lemn) redă bunătate și cuminenție. Spre deosebire de acestea, maimuța din lucrarea *Maimuță* (1965, șamotă) de sculptorul Naum Epelbaum, apare stângace și amuzantă, trezind la spectator zâmbet și bunăvoință, pe când „portretele” de maimuțe ale lui V.A. Vataghin sunt dramatice și triste. Mai apropiată de elaborările lui Naum Epelbaum este lucrarea Svetlanei Ilinicina Aseriantz [2 p. 89-94] *Maimuță cu măr* (1979, faianță), care exprimă firea jucăușă și amuzantă a maimuțelor. Vizavi de acestea, simțul maternității la maimuțe este surprins de către Valentina Ivanovna Sokolova [2 p. 100] în lucrarea *Maternitate* (1986, ceramică), care exprimă unitatea dintre mamă și puiul ei. O redare cu totul aparte o găsim în creația lui Vadim Vadimovici Trofimov [2 p. 147-152]. Lucrarea *Pavian* (1968, alamă) este redată cu multă atenție pentru comportamentul animalului. Iar Mihael Gurghenovici Nazarean [2 p. 179] vine cu un *Gamadril* (1982, bronz), redat în stilul sculpturii antice egiptene, cu monumentalitate, frontalitate, echilibru și statică. O altă abordare o întâlnim în *Monument maimuței* (1983, bronz, piatră Suhumi), creat de Ghivi Nikiforovici Ruhadze [2 p. 216]: pavianul apare imens, la fel de monumental și static, redând însă și partea emoțională a lucrării.

În așa mod, efigiile și statuile de șevalet și cele monumentale ale maimuțelor, elaborate de sculptorii din URSS în perioada sovietică, exprimă sentimentele acestor mamifere pe lângă reproducerea formelor exterioare. Iar sculptorul Naum Epelbaum tratează această tematică într-o cheie specifică doar lui: cu tandrețe și amuzament. Naum Epelbaum creează și un *Bars* (1970, ceramică), care, la fel, vine în opoziție cu *Barsul de la Amur* (1985, metal) al sculptorului rus Dmitrii Iakovlevici Uspenski [2 p. 192]. Starea de relaxare din lucrarea lui Naum Epelbaum vine în opoziție totală față de cea din lucrarea lui D.I. Uspenski, care exprimă agresivitate deschisă, asemenea celei din lucrările sculptorului francez din secolul al XIX-lea Antoine Louis Barye.

De o căldură deosebită sunt maternitățile din cadrul genului animalier. Astfel se prezintă lucrarea lui Naum Epelbaum *Leoaică cu leuț* (1970, lemn), în care tandrețea domină total când autorul redă un moment intim de gingășie între pui și mamă. Și lucrarea Svetlanei Ilinicina Aseriantz *Maimuță cu puiul ei* (1979, faianță), redată frontal, exprimă direct grija față de puiul ei. O maternitate deosebit de candidă este cea a lui Evhghenii Kuzmici Dmitriev [2 pp. 221-223] cu denumirea *Nou-născuții* (1986, beton topit), în care sunt redați o mamă-leoaică care își alăptează puii. Această scenă denotă multă căldură și intimitate. Iar în compoziția Galinei Semionovna Makașina [2 p. 184] *Bour cu puiul lui* (1986, colț de elefant) – o miniatură, este reprezentată unitatea dintre mamă și pui, redată cu o deosebită cordialitate. O altă *Maternitate* (1972, faianță) este cea a lui Alexei Gheorghievici Sotnikov și ea reprezintă o pasăre cu puii ei gălăgioși. Astfel, maternitatea lui Naum Epelbaum *Leoaică cu leuț* se înscrie armonios în această tematică, specifică sculptorilor din diverse republici ale URSS, comportând același caracter intim și cordial.

Lucrarea sugestivă și impresionantă a lui Naum Epelbaum *Cal bătrân* (1978, ceramică, email) tratează tema bătrâneții și disperării ultimelor zile. Imaginea calului în sculptura rusă a apărut în secolul

al XIX-lea și avea predestinația de a înnobila spațiile publice prin forme monumentale. Un exemplu – grupul sculptural al lui Piotr Karlovici Klodt Îmblânzitorii de cai (1839, bronz, granit), care se află la Sankt-Petersburg. Un alt aspect al acestei tematici este ilustrat de Pavel Petrovici Trubețkoi în lucrarea *Birjarul din Moscova* (1898, bronz), în care calul sleit de puteri redă munca grea la stăpân și oboseala. Un alt chip, stilizat forte, este cel al lui Dmitrii Filippovici Țaplin [2 p. 55] – *Iapa* (1930, piatră), care redă cumișenie și supunere. Stilizarea devine edificatoare în lucrarea lui Andrei Valerianovici Martz *Călușii* (1965, metal). Figurinele de căluși amintesc ornamentele populare rusești și sunt foarte dinamice. Un cal și un câine sunt reprezentați în compoziția *Prietenie* (1976, ceramică) de Roxana Sergheevna Kirillova [2 p. 128]. Ambele animale sunt redată realist, modelate scrupulos și exact în amănunte. Iar *Calul de tracțiune* (1987, piatră) al lui Vitalii Mihailovici Vargaciov [2 pp. 97-100] exprimă aceleași trăiri de oboseală și extenuare ca și cel din lucrarea lui Naum Epelbaum, deși lucrarea ultimului este mai expresivă și o precede pe aceasta. Altă lucrare este cea a Tatianei Vladimirovna Karakozova [2 p. 180], cu titlul *Cal tânăr* (1983, metal), care, în totală opoziție cu *Calul bătrân*, reprezintă vigoare, libertate și putere. O reprezentare învecinată cu cea a cailor este lucrarea *Ponei* (1979, șamotă) de sculptorul Vladimir Kirbunovici Țoi [2 pp. 190-192]. Redat cu multă afecțiune și naivitate, *Poneiul* pare venit din lumea visurilor copilărești. O altă reprezentare, de astă dată perfect monumentală, este *Monumentul lui Absent* (1975, cupru forjat), ce se află la Fabrica de cai de lângă Lugovsk și aparține sculptorului Ernest Nicolaevici Ghilearov [2 p. 154]. Frumusețea fizică a formelor elegante, vigoarea, forța – toate se regăsesc în acest monument dedicat devotamentului acestui animal față de om.

Astfel, putem constata că reprezentările cu cai – și cele ale lui Naum Epelbaum, și cele ale lui Nicolae Gabzulin – redau atât formele exterioare expresive cât și lumea simțurilor acestor animale magnifice.

Cu totul deosebite sunt lucrările-pereche ale lui Naum Epelbaum *Berbec* (1981, lemn) și Țap (1981, lemn). Ele se fac remarcate prin abordarea în stil național moldovenesc. Inspirate din formele arhitecturii populare țărănești în lemn și din formele candidă ale jucăriilor populare, aceste două reprezentări denotă atât căldură, cumișenie, asemenea trăsăturilor psihologice ale moldovenilor, cât și statica și forța, specifică creației populare moldovenești. De remarcat că și sculptorii ruși, în special Irina Vladimirovna Barkovskaia [2 p. 193], în lucrarea Țap (1973, majolică), recurge la redarea trăsăturilor naționale, inspirate, probabil, de jucăria populară rusească. În așa mod, lucrările lui Naum Epelbaum *Berbec* și Țap conțin o legătură strânsă, perpetuată de-a lungul mileniilor, cu creația populară a moldovenilor, dar care, totuși, conține și o redare cu efect „de autor”, originală și proaspătă.

În ultima perioadă a activității în domeniul genului animalier sculptorul Naum Epelbaum recurge la experimente îndrăznețe cu textura. Dovadă sunt lucrările *Berbec, I* și *Berbec, II* (ambele 1987, șamotă). Acestea conțin forme grotești, amorfe, interpretarea lor ținând de un modernism tardiv și afectiv.

Astfel, este clar că Naum Epelbaum, în operele sale, parcurge, inițial, aceeași cale vizavi de reprezentările sculptorilor din republicile unionale ale fostei URSS, exponenți ai diverselor culturi, dar, pe parcurs, tinde să reactualizeze tradițiile acestui pământ, recurgând la reprezentări în stil popular moldovenesc. Or, sculptorul rămâne a fi întotdeauna original și creativ în lucrările sale, păstrând fiorul lumii interioare al acestor animale, și nu doar asemănarea exterioară, indispensabilă și ea.

### **Implementări stilistice în creația sculptorului Vladislav Șevcenco**

Și creația talentatului sculptor Vladislav Șevcenco, plecat la cele veșnice de tânăr (anii de viață 1970-1991), se caracterizează printr-o stilistică elevată, cu mesaj artistic profund.

Fabula este adusă în scenă în lucrarea *Elefantul și câinele Mosika* (bronz, lemn). Contrastul mare-mic, puternic-slab este cheia spre cunoașterea și aprecierea acestui tandem sculptural a două animale total diferite ca prestanță. Grupul sculptural din două animale este prezent, spre exemplu, și în compoziția Roxanei Sergheevna Kirillova *Prietenie* (1976, ceramică), care redă afecțiunea dintre personaje, dar, totuși, grupul lui Vladislav Șevcenco conține înțelepciunea acestei lumi, redată alegoric.



O altă lucrare a sculptorului *Elefant cu copil pe grumaz* (bronz, lemn) redă, de astă dată, cordialitatea relațiilor om-felină. Imaginile cu aceste animale masive se întâlnesc și în creația reputatului sculptor animalier Vasilii Alexeevici Vataghin – *Familie de elefanți* (anii 1950, ceramică), în care unitatea spirituală și matrimonială a acestor mamifere este redată din plin. Un alt autor care se adresează la această tematică este Margarita Vasilievna Samoletova [2 p. 100-101]. În lucrarea *Elefanți africani* (1971, șamotă, sare) a sculptoriței, familia de mamifere apare unită, iar chipurile elefanților sunt ancestrale, fapt obținut prin textura șamotei, care oferă aspect de vechime al imaginii. O altă familie de elefanți este reprezentată în lucrarea *Spre Gange* (1985, ceramică) de către autoarea Olga Vladimirovna Malîșeva [2 p. 100]. Compoziția apare dinamică, prin ritmul mișcării și alternanța de volume redându-se caracteristicile fizice, dar și cele emoționale ale acestui grup de animale.

De remarcat, legătura dintre reprezentările clasice ale mamiferelor și cele cu vădit caracter naiv sunt asemănătoare cu cele din desenele animate. Astfel, Vladislav Șevcenco creează trei grupuri de animale pline de naivitate copilărească: primul – *Elefant, girafă și rinocer*; al doilea – *Girafă, crocodil și elefant*; al treilea – *Pterodactil, brontozaur și dinozaur*. O redare asemănătoare se atestă în creația lui Dmitrii Iakovlevici Uspenski – *Pui de elefant* (1982, șamotă). Iar un *Papagal* (1978, șamotă) de Ludmila Alexandrovna Boguslavskaja se înscrie în stilistica acestei serii de imagini „animate” de sculptorii genului animalier. În această serie se mai înscrie și lucrarea *Maimuță pe palmier* (bronz, piatră), în care Vladislav Șevcenco recurge la o redare naivă, pe înțelesul copiilor, el însuși fiind la o vârstă a tinereții și visurilor candidă. Această lucrare prezintă similitudini cu elaborarea Svetlanei Ilinișna Aseriantz *Maimuță cu măr* (1979, faianță), în ambele lucrări predominând caracterul jucăuș al maimuțelor. Pe când modelarea de către Vladislav Șevcenco a grupului sculptural *Două girafe* (bronz, lemn) este apropiată de abordările din schițele lui Vasilii Alexeevici Vataghin [3 p. 6-7], care a redat cu multă măiestrie caracterul și formele exterioare ale girafelor, urmărindu-le pe viu în grădinile zoologice. În ceea ce îl privește pe Vladislav Șevcenco, atât în acest grup statuar cu *Două girafe* cât și în unul singular cu denumirea *Girafă* (bronz, lemn), el reușește să surprindă formele în mișcare și specificul acestor animale de a se comporta în mediul înconjurător.

Lucrarea *Mamut* (bronz) a sculptorului Vladislav Șevcenco apare într-o vecinătate de asemănare cu lucrarea omonimă a lui Iurii Alexandrovici Ruban [2 p. 220] – *Mamut* (1974, șamotă). Deși sunt diferite ca textură, aceste două lucrări păstrează asemănarea cu mamuții dispăruți după perioada glaciară.

Vizavi de acestea, *Ursul pe o stâncă* (bronz, piatră) de Vladislav Șevcenco este o redare care nu are analogii în sculptura animalieră autohtonă prin caracterul amorf al formelor animalului. Trebuie de remarcat faptul că spiritul creativ al tânărului sculptor, fiind suplinit prin muncă, s-a soldat cu apariția acestor elaborări cu valoare de unicat.

### Concluzii

Astfel, implementările stilistice în genul animalier sculptural moldovenesc conțin numeroase modele de abordare din exterior [1 p. 9], pe care sculptorii autohtoni le-au cunoscut doar parțial și pe care le-au cultivat în spațiul moldav. Totuși, genul animalier în Republica Moldova este o manifestare de sine stătătoare, eliberată de clișee și originală ca formă, context, fabulă și mesaj artistic.

### Referințe bibliografice

1. ТИХАНОВА, В. *Анималисты России*. Москва: Советский художник, 1980.
2. ТИХАНОВА, В. *Лик живой природы*. Москва: Советский художник, 1990. ISBN 5-269-00029-6.
3. ТИХАНОВА, В. *Птицы и звери Василия Ватагина*. Москва: Советский художник, 1987.

# ȘTIINȚE SOCIO-UMANISTICE ȘI CULTUROLOGIE SOCIO-HUMANISTIC SCIENCES AND CULTUROLOGY

## SIMBOLUL PĂIANJENULUI: DE LA MITUL ARACHNE LA POEZIA LUI ION HADÂRCĂ

### THE SYMBOL OF THE SPIDER: FROM THE MYTH OF ARACHNE TO THE POEM OF ION HADÂRCĂ

VICTORIA FONARI<sup>1</sup>,

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

<https://orcid.org/0000-0003-0058-167X>

CZU 316.773.2:595.44

398.22(38):595.44

821.135.1.09

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2023.2.15>

*Simbolul păianjenului își menține actualitatea fiind o parte componentă a simbolului comunicării în secolul al XXI-lea, care se află sub semnul www (World Wide Web). Rețeaua de internet are drept prototip funcțional păienjenișul. Este semnificația rețelelor de transmitere a informației. Am cercetat simbolul păianjenului/păienjenișului și conotațiile acestora din antichitate, relevând semnificația în lirica lui Lucian Blaga, Leonida Lari, Ion Hadârcă. Am nuanțat imaginea în cinematografie. În articol sunt prezente concepte din diferite domenii: psihologie, mitologie, cinematografie, filosofie, literatura română și literatura comparată.*

**Cuvinte-cheie:** mit, Atena, Arachne, mit electoral, om-păianjen, globalizare, www

*The symbol of the spider maintains its relevance as a component part of the symbol of communication in the 21st century, being under the www (World Wide Web) sign. The internet network has as its functional prototype the spider. It is the meaning of information transmission networks. I researched the symbol of the spider and its connotations in antiquity, in the lyrics of several Romanian writers: Lucian Blaga, Leonida Lari, Ion Hadârcă. I have tinted the image in cinematography. The article contains concepts from different fields: psychology, mythology, cinematography, philosophy, Romanian literature and comparative literature.*

**Keywords:** myth, Athena, Arachne, electoral myth, spider man, globalization, www

### Introducere

Simbolul comunicării în secolul al XXI-lea este semnul www (World Wide Web). Rețeaua de internet are drept prototip funcțional păienjenișul. Este semnificația rețelelor de transmitere a informației. Or, puterea acestui secol nu constituie știința sau banii, dar informația transmisă, indiferent de distanță, de circumstanțe – mesajul receptat trăiește ca un corp separat de cel care l-a comunicat.

Păienjenișul, cu forma sa specifică, care se centralizează, oferă o proiecție aparte, dacă proprietarul său se află în mijlocul pânzei. Interpretarea psihanalitică, în acest caz, face referințe la „imaginea

<sup>1</sup> E-mail: victoria\_fonari@yahoo.com

sinelui. Dar ideea de „capcană” nu este absentă și cel care visează este „avertizat” cu scopul de a nu mai admite o influență care să-l ducă în burta păianjenului. Astfel spus, eul nu trebuie să cadă în capcana de a se identifica cu Sinele” [1 p. 176]. Păienjeniișul are o rețea de colaborare prin firele ce leagă spațiile cele mai îndepărtate, la care se pot conecta toți cei ce aparțin acestui sistem. În aceste condiții devine opacă frontiera de a fi în postură de păianjen sau jertfă. Acest simbol cel mai mult se pretează explicării fenomenului globalizării. Mitul, în raport cu fenomenul globalizării, a fost elucidat în mai multe articole, unul dintre care este *Fragmentation and the tendency to hybridize the myth in the artistic literature*, unde, în același link, se găsește varianta în limba română [2 pp. 56-63]. În jocul interpretării conceptele ar putea să ia locul unul altuia în calitate de subiect și obiect. De exemplu: informația primă capătă ipostaza de jertfă sau, poate, persoana care accede oricărei informații, indiferent de utilitate, este sacrificată în defavoarea timpului său.

### **Zeița Atena: mitul electoral și conceptul estetic**

Orice păienjeniiș este construit de un păianjen. Revelația arhetipală o întâlnim în mitologia greacă în mitul despre Arachne, o faimoasă țesătoare, care a îndrăznit să o cheme la întrecere pe însăși zeița Atena.

În mitologia antică, în Elada, înțelepciunea era întruchipată anume de această zeiță. Este clar reprezentat atât portretul fizic al Atenei cât și cel spiritual. Simbolistica ce o determină e bine sesizată de epitele care îi sunt proprii: „temuta fecioară”, „zeița războiului” (Ovidiu, *Metamorfozele*), „Atena cea cu ochi de bufniță” (la Homer), simbolul terestru este șarpele (descifrarea misterului), semnul aerian este cioara, care mai târziu va fi înlocuită cu bufnița (această alegere a fost motivată prin faptul că a povestit taina zeiței: „Că de-ocrotirea Minervei eu fi-voi lipsită și-n urma /Păsării nopții voi trece” (Ovidiu)), semnul vegetal – măslinul.

Cu toate că este numită „Augustă-Atena”, în piesa *Troienele* de Euripide, din cauza simțului de echilibru și al dreptății, observăm în această idealitate și alte calități: invidia, răzbunarea, neacceptarea concurenței. Subaprecierea aruncată de Arachne o face extrem de periculoasă, devenind răzbunătoare, șireată, plină de cruzime. Deși similare prin spiritul de luptă, prin faptul că ambele-s fără mamă, brave țesătoare, cu un simț deosebit al culorii, Atena e în antiteză cu Arachne (**Schema 1**):

**Schema 1.** Antiteza Atena vs. Arachne

	Atena	Arachne
statutul social	fica zeului suprem Zeus	fica lui Idmon din Colofon, care vopsește lână – „nici prin rang și prin neam e vestită” [6 p.391]
modul existențial	eternă	muritoare
conceptul de frumusețe în imaginile țesăturii	mitul cum Atena îl învinge pe Poseidon	imagini din miturile în care zeii înșeală muritorii
mesajul	glorios, înălțător	lucid, crud

Sursa: schemă elaborată de autor

Pentru a înțelege conflictul considerăm important a ne referi la legenda pe care a țesut-o Atena. Predilecția locuitorilor din polisul din centrul Eladei relevă primul mit politolog. Într-o epocă a patriarhalismului grec este de mirare să atestăm calitatea de înțelepciune proprie unei zeițe, și nu unui zeu. Or, raționalismul tradițional ține de începutul masculin, dar în tot panteonul olimpic anume Atenei îi aparține fermitatea, mintea lucidă, detașarea de sentimentul erotic, conexiunea cu realitatea socială, ordinea militară. Totuși, nu putem afirma că e asentimentală.

În mitul electoral se înaintează doi candidați pentru funcția de protector al polisului: Atena și Poseidon. Oferim promisiunile și siglele candidaților în **Schema 2**:

Schema 2. Mitul electoral

Candidați la alegeri	Atena	Poseidon
sigla	măslinul	calul
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Protejarea țării de invadatori;</li> <li>• dezvoltarea industriei măslinului;</li> <li>• promovarea păcii;</li> <li>• ocrotirea familiei prin dezvoltarea agriculturii;</li> <li>• bărbații să rămână acasă pentru a cultiva pământul pentru prosperarea țării.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Ocrotirea luptelor pe mare;</li> <li>• vânt prielnic corăbiilor;</li> <li>• valuri dure pentru dușmani;</li> <li>• îmbogățirea în urma războaielor pe mare și pe alte țărmuri;</li> <li>• promovarea jafurilor, gloriei în luptele de cucerire.</li> </ul>

Sursa: schemă elaborată de autor

Lista ar putea fi completată. În perioada de argint, unde se atestă o egalitate în drepturi cetățenești din optica de gender (după cum observăm, ideea de gender își face loc mai mult de 2500 ani și încă nu și-a văzut realizarea socială!) au participat toți locuitorii: toate femeile au votat unanim pentru Atena, și toți bărbații, văzându-se navigatori îmbogății, au votat pentru Poseidon. Conform legendei, Atena câștigat cu un singur vot, deoarece, comparativ cu bărbații, femeii erau mai multe cu o singură unitate. Și chiar dacă versurile lui Marin Sorescu reflectă un „râs homeric”, considerăm că, în acest context, sunt necesare de a le include exact aici: „Nimic nu e cum își face omul – admitând că am descifrat bine – / Nimic nu e cum își face femeia cu mâna ei” (Marin Sorescu, *Transformarea*). În consecință, femeilor, cetățene ale acestui polis, li se interzice să mai voteze. E reflectată perioada trecerii de la sistemul matriarhal la cel patriarhal. Deși acest mit parcă motivează dorința femeilor de a-și vedea părinții, soții, feciorii acasă, atașamentul pentru țară a fost specific și bărbaților greci. Se cunoaște că Socrate a părăsit orașul numai pentru a participa la război, pentru a-și îndeplini obligația militară.

Probabil anume cultul acesta pentru a cunoaște cât mai multe, de a nu fi indiferent de societate, a generat și un centru de arte, de științe, puternic dezvoltat. Vorbind despre atenieni (numiți și erchtheizi), dramaturgul grec Euripide notează în *Medeea*: „Erechtheizii au fost din vechime prosperi: / odrasle de zei fericiți, în sacre tărâmurii / necotropite vreodată, / hrăniți cu știința cea mai înaltă, / umblă pururi, senini, în aerul limpede...” [3 p. 119].

Atena reprezintă începuturile jurisprudenței. Ea revine asupra conceptului de pedeapsă și contribuie la transformarea eriniilor (gr. Ἐρινύες, pl. Erinnyes „dedicate”) în Eumenidii (care au milă). Este, probabil, prima interpretare a pedepsei. Intervenția Atenei constituie o revenire asupra conceptului de condamnare. Devorarea de a încălca preceptele pot continua la nesfârșit prin blesteme. Ura naște ură, omorul creează blestemul. Eriniile, care semnifică pedeapsa în spațiul terestru, sunt oprite de înțelepciunea Atenei. După toate suferințele lui Alkmeon, care și-a ispășit de fapt pedeapsa, zeița îi oferă un spațiu al liniștii.

Dar să revenim la pedeapsa Atenei pentru Arachne. Simțindu-se jignită, zeița distruge pânza muritoare. Concursul de a realiza cea mai frumoasă țesătură nu este suportat de Atena, moment expus de Ovidiu în *Metamorfoze*: „Puțin e să lauzi; și eu laudată / Vreau să mă văd; nu se cade ca eu, o zeiță, să-ngădui / Disprețuită să fiu și să nu pedepsesc”. La pieirea / Meonienei Arachne gândea...” [4 p. 391].

În aceste circumstanțe Arachne se decide să-și pună capăt zilelor, dar Atena nu-i permite să se sinucidă, pedeapsa ei va fi alta – să o transforme în păianjen: „Păru-i căzu și, cu el, nas, urechi; al ei cap i se face / Mic, iară trupul întreg de asemeni i se micșorează; [...] / ... Chiar schimbată-n păianjen, lucrează întruna la pânză” [4 p. 395].

Este interesant de ce drept concurent al Atenei apare o tânără. Mitul Arachnei este unul ce se opune forței de a depinde, de a se lăsa comparată. În linii mari, grecii au încercat, poate, prin acest mit să determine modul de viață al păianjenilor: plin de independență, singurătate, sânguință, meticulozitate și insistență. Să vedem, deci, ce se întâmplă cu personajul care a suferit metamorfozarea. Voința, libertatea, spiritul critic și autoaprecierea înaltă – totul invită la o provocare. Arachne are spiritul libertății femini-

ne, pentru care au și votat, probabil, cândva femeile Atenei. Ea este dornică de adevăr: „Fata meonă țesu pe Europa-nșelată de-un chip de / Taur; credeai-n adevăr că-i un taur și-o adevărată / Mare” [...] „Mai / Face și pe-Asteria în luptă c-un vultur ce-o strânge, / Face pe Leda, culcată sub aripi de lebedă; - arată / Cum, preschimbat într-un satir, Iupiter însărcinase / Cu cei doi gemeni pe Nictēida cea frumoasă” [4 p. 103-111]. De fapt, poate, această imagine, care ne-a rămas frumos descrisă de poetul latin, este o primă caricatură la adresa celor sus-puși. Ține de estetica urâtului, care diferă de gustul grecului de a fi frumos. Dar e important să fie artă nu numai frumosul, dar și adevărul, iar adevărul nu de fiecare dată este în conexiune cu frumosul, mai degrabă este în acord cu incomoditatea. În duelul artelor de a țese sacrificată din cauza îndrăznelii, a curajului, a adevărului nedorit, este laborioasa și directă Arachne.

*În acest mit sesizăm prezența a două concepte despre artă:*

I. Conceptul Atenei: deschis, glorios, înălțător, luminos, care se axează pe latura primară.

II. Conceptul Arachnei: închis, tenebros, josnic, laș, care relevă consecințele.

Este un transfer de la artă prin conceptul de frumos – „Kalon este ceea ce place, ceea ce trezește admirație, ceea ce atrage privirea” [5 p. 41] la arta determinată de estetica urâtului – de a releva și lucruri neplăcute moralei. Îndrăzneala de a analiza faptele zeilor este prometeică. E similară cu furtul focului sacru această conștientizare a modelelor de anti-model. Deși zeilor greci le sunt proprii aceleași pasiuni, plăceri, metehne ca și oamenilor, aceștia nu au dreptul să concureze (Afrodita și Psiheea, Hera și Semele, Latona și Niobe etc.). Misterul atitudinii față de această ființă – păianjenul – este bizar prin metamorfozarea unei tinere. De fapt, numai zeii preferau să ia chipul de bătrâni, iar muritorii erau transformați de tineri fie în trestie sau narcis, sau pin...

Pornind de la figura rebelă a Arachnei, ar fi bine să sesizăm ce răzvrătire ascunde păianjenul la Lucian Blaga, imagine care apare în ciclurile *Poemele Luminii*, *Pașii Profetului*, *La curțile dorului*.

### **Conotațiile simbolului păianjenului în creația lui Lucian Blaga**

Păianjenul accentuează cunoașterea luciferică. Misterul, independența existențială, camuflajul – toate îl fac nevăzut, o parte din întunericul nopții se menține și la lumina zilei în mrejele păienjenului, care parcă sunt realizate din razele lunii.

În lirica poetului îl atestăm pe copacul ce semnifică *axis mundi*. În poezia *Cântecul bradului* macro-universul este congruent cu microuniversul: „Bătrân, bătrân, în imperiul meu / bradul bărbos străjuiește mereu”. În acest *imperiu* putem enumera: „Lichene și buhe, și viespi îl cuprind. / Păianjenii sfinți prin cetini se-ntind”. E lumea care se apropie de aceeași cunoaștere nocturnă. Conotația păianjenilor este una pozitivă prin epitetul sfinți. Ei devin ocrotitorii, corpul de gardă pentru Axa lumii. În aceste versuri simbolul înțelepciunii – bufnița – accentuează întunericul ocrotitor, care nu sperie, dar ocrotește / păstrează liniștea milenară. Dacă e să ne referim la diferențialele divine din conceptul filosofic al lui Blaga, un referent poetic ar fi anume acești păianjeni care constituie metaforic diferențiale divine. Un argument în acest sens sunt și versurile: „Înțelepciunea unui mag mi-a povestit odată / de-un val prin care nu putem străbate / cu privirea, / păienjeniș, ce-ascunde pretutindeni firea, / de nu vedem nimic din ce-i aievea” (*Din părul tău*). Păienjenișul constituie opacitatea existențială a timpului prezent și a indeterminismului celui viitor, al ipoteticului trecut, neclaritatea omului în realizările scopurilor sale, emoția de a percepe fenomene, în care raționamentele nu-și găsesc expresia clară. Dacă e să structurăm fișiere cu privire la imaginea păianjenului sau a păienjenișului în lirica blagiană, sesizăm că se găsește și în *Din părul tău*, părul iubitei e „tot largul lumii urzit”. Astfel, în versuri este vizualizată „cenzura transcendentă”.

În mitologia greacă păianjenul reprezintă caricatura fricii divinității de biruință a Arachnei. Arachne este simbolul căderii ființei care și-a dorit să fie egală cu zeii, demiurgul părăsit, care corespunde cu sensul poeziei „Visătorul”: „Spânzurat de aer printre ramuri / Se frământă prin mătasa-i / Un păianjen. / Raza lunii / L-a trezit din somn / Ce se zbate? A visat ca / Raza lunii-i fir de-al lui și / Cearc-acum să se urce / Până-n ceruri, sus, pe-o rază / Se tot zbate îndrăznețul / Și s-azvârle. / Și mi-i teamă / c-o să cadă visătorul”. Visele nu țin de fiecare dată de o realitate concretă, în această poezie tendința

este determinată de un imposibil și, totuși, cât de sensibilă e atitudinea eului liric față de conceptul romantic, care se încrede idealurilor proprii, iar libertatea spiritului nu are decât să insiste și la lucruri imposibile. Astfel, curajul de a-ți realiza visurile ține uneori de percepțiile vârstei infantile, în care se trăiesc viu dorințele, este proprie acțiunea și cu greu se percepe interdicția.

Imaginea lui Pan este una arhaică, simbolizând păgânismul, natura însăși, în imaginea poetică a lui Blaga are un prieten. Nu mă voi referi la panteismul blagian, decât doar pentru a cerceta imaginea păianjenului: „Tovarăși nu avea, /doar un păianjen singurel. /Iscoditor, micuțul își țesuse mreaja de mătase / în urechea lui” (*Moartea lui Pan*). Pan întruchipează elementul naturii fără constrângeri, cu o comprehensiune pentru firescul vieții: „Și Pan din fire bun / prindea țânțari celui din urmă prieten / ce-i rămase”. E în antiteză cu dogma, cu artificialul.

Bucuria de a fi în cadrul naturii în contemplare este relevantă în liniștea eticii eudomonismului în cioplitul unui „fluier din nuia de soc”.

Din câmpul lexical al titlului distingem „piticul dobitoc”, pe care „Pan descoperă mirat / că prietenul avea pe spate-o cruce. / Bătrânul zeu încremeni fără de grai / în noaptea cu căderi de stele / și tresări îndurerat, / păianjenul s-a-ncreștinat”. Valoarea doctrinară a religiei vine în opoziție cu libertatea gândirii în armonie cu legile naturii. Iar accesibilitatea pentru a fi o parte din întregul prezentului încheie perioada panteistă. Începe o altă epocă în univers: „Păianjenul care se încreștinează, Crucea care înlătură din calea sa cântul, bucuria simplă a omului înfrățit cu natura dezvăluie stări de spirit poetice, care erau, firește, la antipodul sfințeniei mistice a creștinismului canonizat” [6 p. 334]. În aceste versuri păianjenul, deși este relevantă din optica trecutului, apare ca un ascetism al conservatorismului. Spre finalul poemului avem impresia că păianjenul se deformează într-un pitic. Este o răsturnare a mitului Arachne (libertatea este înlocuită cu comoditatea, mândria cu lașitatea, direcțea cu camuflajul), dar se păstrează opoziția și posibilitatea de supraviețuire, indiferent de concepte.

### **Păianjenul și elementele doctrinei în poezia Leonidei Lari**

În epoca globalizării se creează impresia că acest element fragil care permite opticii de a releva idealul se distruge intenționat, pentru o conviețuire a „monștrilor” și a „monstruozităților”. Deziluzia, atotcunoașterea proclamată de psihanaliză, antidogmatismul științei, care contribuie la divagații informaționale nesistematizate, oferă omului o bizară alegere plină de libertate, unde „prins într-o rețea din ce în ce mai extinsă de relații sociale, individul e constrâns să-și redefinească mereu identitatea personală” [7 p. 185], în aceste continue transformări ar putea să piardă toleranța și pentru propriile sale concepte.

În acest mod nu se cunoaște care-i va fi alegerea: „de a muta scaunul pentru a vedea asfințitul” asemenea personajului lui Antoine de Saint-Exupéry sau va accepta să stea „într-un spațiu închis, despre care nu puteam nici măcar presupune ce e: clădire, grotă, sicriu” [8 p. 103], care de fapt „era trupul unui păianjen uriaș” [8 p. 105] sau să creeze dușmani pentru a se putea manifesta prin forță, rațiune, politică.

În contextul globalizării, se distruge contextul uman, impunându-se cel al tehnicii. Predilecția pentru etică poate deveni o trăsătură improprie a omului, dar una cultivată în lumea firelor, a automatismelor...

Paianjeniișul manipulării se întrevide prin această dezagregare etică în relațiile interumane și, invers, înlocuirea sau găsirea expresiilor prin net, mobil. Expresia „tehnica inteligentă” auzită destul de des poate să distrugă sau să fie invers proporțională cu inteligența posesorilor.

Destul de des apare conceptul de inteligență a personalității. Secolul nostru se confruntă cu o inteligență a comunului care provoacă dependențe, creează frustrări, dar și impune colaborări, proiecte, investiții, creditări. Astfel dărnicia este văzută ca o superioritate obligată de a oferi pentru a-și etala bunurile materiale; comunicarea este rezervată doar pentru manipulare; toleranța este fațada apărării și supraviețuirii și nu substituie acceptarea sau acederea. Este și o confirmare a camuflării fricii/angoasei. Constanța este percepută caposivitate, dictatură, suspiciune; frumosul se transformă în oribilul definit, iar urâtul indefinit preia locul frumosului.

### Păianjenul postmodern în epoca globalizării

Dacă Lucian Blaga (1895-1961) oferă imagini păianjenului iconotații legate și de perioada interbelică, și de influența expresionismului german, atunci la Ion Hadârcă (1949) imaginea apare într-o viziune a postmodernului. Doina Ruști, autoare ancorată mai mult în secolul al XXI-lea, explică simbolul din textele artistice astfel: „Simbol al pândeii, păianjenul simbolizează singurătatea. Este creator al unei lumi efemere (pânza fragilă) și întrupează munca neîntreruptă, iar prin aceasta reprezintă un reflex al timpului” [9 p. 316]. Pe unda timpului cercetăm paradoxul din lirica lui Ion Hadârcă.

Trecerea de la om la păianjen o sesizăm în poezia *Păianjenul al treilea Benedict*. În acest context firele de păianjen sunt realizate de privire („Împăienjenea privirile”), care apare ca o materializare energetică, fie de a reuni prin concepte, fie prin stare hipnotică, fie prin dorința de a impune o idee mulțimii. Firul nu este numai vizualizat, poetul apelează încă la o percepere – a auzului – prin prezența sonoră a „liturghiei”. „Fluierul orgii” obține o supremație prin gradația „melodia divină”, amuțirea este în antiteză cu atmosfera paradoxului, chiar a absurdului, care stopează armonia muzicală. Percepția muzicală este înlocuită cu euharistia, împărtășania/dezvăluirea neașteptată a metamorfozei. Cifrele simbolice ghidează poezia într-o opacitate și mai mare: „unul din doi / precis era Benedict / (...)/ tandru însemnând / cu cele douăsprezece piciorușe / un drum nevăzut / de cristal infinit / pe care-l vestea / solul celest al demiurgului”. Cifra constituie aranjamentul cosmic în raport cu cel terestru: de 12 luni, 12 semne zodiacale, 12 apostoli. Este intensificată prin metafora spațială. Ținând cont că scrierea artistică ține și ea de lumea onirică a visului, „imaginea păianjenului se raportează la straturile cele mai profunde ale inconștientului, adică a celor ce rămân cu totul străine înțelegerii noastre” [1 p. 175].

Probabil, Ion Hadârcă, poet, eseist, publicist și om politic, face referință în poezie la marele proiect al globalizării, la forța ce ar instala ordinea mondială. Cuvintele emotive ce ne-ar ajuta să determinăm atitudinea sa ar fi: „limpede” – determină siguranță și claritate, „lunecând sacrosanct” – atenția, măreția relevată cu o notă ironică, „preot ușor-orbitor” – lumina divină comprehensivă pentru mase sau masca pentru a fi perceput în directiva dorită, „sfere serafice” – accentuează spațiul celest, superior, chiar absolutul ierarhiei, „ne-mai-pome-nite epifanii” – cuvântul scris pe silabe comportă o evidențiere mai mult a sunetelor/a ritmului, decât a sensului. Această silabisire poate avea un caracter dual: de sarcasm sau de uimire, sau de frică vizavi de „povara surprizei”. Epifania – dezvăluirea chipului lui Dumnezeu – vine în antiteză, dar eul liric îi oferă și raport de echivalență. Globalismul transferat în emblema metamorfozei îi oferă un camuflaj al ascunsului, pe care inconștientul nu-l prezintă conștientului – fenomen care ar putea fi propriu doar celui iluminat.

Predilecția sa pentru lumea necuvântătoare o atestăm și în alte versuri, care vin în conexiune cu receptivitatea sa la probleme cotidiene (poetul fiind cunoscut și prin activitatea sa de politician). Aceeași predilecție este demonstrată prin poezia *Musca lui Obama*, cu un titlu sugestiv, publicată în 2009. Textele sale le-am putea caracteriza printr-o poezie-reportaj: succintă („ea (*musca* – n.n.) a căzut eroic”), cu prezența evenimentelor („fulgerător de crud strivită / de palma lui Obama / cel viteaz”), punctată în parametrii paginii, cu o gravitate de alertă („desigur faima-i / se va duce peste ani”) în car, dacă cititorul dorește, poate să întrevadă ironia („desigur, merita-va monument”) sau seriozitatea calmă („cum i se stinse / ultimul zum-zum”) – o opacitate care oferă emoții diferite. Iar peste timp imaginea muștei a devenit un imprimeu vestimentar de factură ce a influențat mai mulți scriitori care își trag seva artistică din estetica simbolismului francez.

Dar să revenim la țesătura Arachnei dintr-o altă optică, or, pânza ei este cea care reflectă adevărul dur și crud, cel care doare și este incomod. Firul ei nu este o viață, este un strigăt.

Interferențe ale acestui mit sesizăm în *Spiderman*. Este, într-adevăr, imprevizibila atitudine față de acest personaj care este adorat de copii. Ține și el piept duelului cu societatea. Aceste fire de păianjen îl fac să fie sigur.

Iar firele lui Spiderman – ce sunt ele? O modalitate de a supraviețui în orașele mari, o ipoteză de a fi liber în mișcare fără tehnologiile actuale, o sursă de a fi modern, nefiind ca toți, o rezistență de a nu

fi descoperit? De multe ori mi-am pus întrebarea: de ce place acest film? Din cauza că este promovat. „Hollywoodul extinde acest *talcioc* la scara mondială. Dacă lucrurile vor continua în aceleași ritmuri, estetica secolului XXI se va numi *kitschestetika*” [10 p. 181-182], afirma Eugen Lungu.

Poate omul a evaluat în vise și deja nu va mai pleda pentru zborul cu aripi de pasăre (considerând o imagine demodată), dar pentru săriturile rapizi de pe un bloc pe altul promovat azi și de unele probe sportive. Neordinarul atrage, așa cum dublarea de la centaur, femeie-pasăre, sfinx, sirene și a răvășit o altă imaginație a omenirii de om-păianjen.

Dispariția valorii începe atunci când personajul repetă același subiect ca și „Superman”, „Oamenii X” ș.a. Oare aici se termină imaginația? La greci legende se termina cu metamorfoze, iar la noi cu acestea se încep. Motivarea de a uimi nu mai rezistă decât pentru a umple restul timpului cu bătăi și cu conflicte ieftine, care vine într-o reflecție cu paralelă cu următoarea opinie, care explică unele „clișee cinematografice”, „efectele etice ale consumului de kitsch” [11 p. 232]; consumatorul ce obligă realitatea, în toată complexitatea ei, să intre în tip”.

Imaginea de păianjen din filmul „Spiderman” promovează globalismul ca o valoare, se identifică lupta dintre comun și individual. În acest concept globalismul nu înseamnă negarea individualului, dar acceptarea și promovarea argumentată. Comunul nu de fiecare dată include valorile globale, ci pledează pentru ieșirea din parametrii intimi ai omului, pe când globalismul ar putea oferi un camuflaj de scenarii dorite, care are forța de a manipula publicul.

### Concluzii

În antichitate mitul Arachne valorifica conceptul estetic prin prisma adevărului. Deși apare în contextul biografic al zeiței Atena, acest mit demonstrează că înțelepciunea nu de fiecare dată este tolerantă.

În literatura română simbolul nu primește aceleași conotații. Astfel, pentru Lucian Blaga simbolul păianjenului constituie conexiunea dintre conceptele păgâne și cele creștine. Pentru Leonida Lari păianjenul și păienjenișul au conotațiile dominației imperiale a URSS. Ion Hadârcă implică teribilul neașteptat din cotidian și îl utilizează ca o sursă de inspirație.

Păianjenul și păienjenișul constituie structura rețelelor, inclusiv a celor sociale. Raportul dintre individualitate și societate suferă mari schimbări în lumea virtuală. Actualmente se pune accent pe individual, care se valorifică în contrast cu comunul. Faptul de a fi în unicitate transpare în general. Dar individualitatea, la rândul său, multiplicată, copiată, ar putea să includă și un mesaj al comunului. Atestăm o ghidare a valorilor individului, care suferă modificări față de tranziția atitudinii comune. Această mutație este prezentă nu numai în raport cu planul orizontal – spațial-geografic, dar și în raport cu unul plasat pe axa mitului.

### Referințe bibliografice

1. ROCHETERIE, J. *Simbologia viselor. Natura..* București: Artemis, 2006. ISBN 973-566-144-6.
2. FONARI, V. Fragmentation and the tendency to hybridize the myth in the artistic literature. In: *Acta Marisiensis. Philologia* [online]. 2022, nr. 4 (1), pp. 56–63 [accesat 5 mai 2024]. Disponibil: <https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=1092673>.
3. EURIPIDE. *Teatru complet*. Chișinău: Gunivas, 2005. ISBN 9789975613996.
4. OVIDIU. *Opere*. Chișinău: Gunivas, 2001. ISBN 9789975962223.
5. ECO, U. *Istoria frumuseții*. București: Enciclopedia RAO, 2006. ISBN 9737170229.
6. TĂNASE, A. *Lucian Blaga – filosoful poet, poetul filosof*. București: Cartea Românească, 1977.
7. TROC, G. *Postmodernismul în antropologia culturală*. Iași: Polirom, 2009. ISBN 9734602381.
8. LARI, L. *Lira și păianjenul*. Chișinău: Hyperion, 1992. ISBN 5368015089.
9. RUȘTI, D. *Dicționar de teme și simboluri din literatura română*. Iași: Polirom, 2009. ISBN 9789734615124.
10. LUNGU, E. *Raftul cu himere*. Chișinău: Știința, 2004. ISBN 9975674267.
11. PETROȘEL, D. *Kitschul: funcții literare, disfuncții culturale*. București: Eikon, 2023. ISBN 9786064908872.



## DIALOGUL IDEILOR ÎN OPERA BAROCĂ: REFLEXII SOCIO-CULTURALE ȘI FILOSOFICE

### DIALOGUE OF IDEAS IN THE BAROQUE OPERA: SOCIO-CULTURAL AND PHILOSOPHICAL REFLECTIONS

LILIANA CIOBANU<sup>1</sup>,

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0002-9178-9822>

CZU 782.1.034.7.01

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2023.2.16>

*Epoca barocă a reprezentat un moment definitoriu în evoluția și dezvoltarea culturii europene, marcând o perioadă de transformări și inovații în toate domeniile artistice. Caracterizat prin expresivitate, dramatism și opulență, barocul a fost profund influențat de contextul socio-cultural și ideologic care a modelat gândirea și societatea secolelor al XVII-lea și al XVI-lea. În peisajul cultural al epocii opera a jucat un rol central, ilustrând subtil dialogul dintre gândirea filosofică și creația operistică. Teatrul liric a devenit un mediu relevant pentru reflectarea și reinterpretarea principiilor ideologice, contribuind la modelarea conștiinței culturale a vremii. Studiul analizează relația dintre ideile filosofice și creația lirică în perioada barocă, investigând modul în care contextul socio-cultural și ideologia epocii au influențat arta operistică și modalitățile de exprimare a ideilor filosofice în această formă artistică.*

**Cuvinte-cheie:** operă, opera barocă, teatru liric, context socio-cultural, influențe filosofice

*The Baroque era represented a defining moment in the evolution and development of European culture, marking a period of transformations and innovations in all the artistic domains. Characterized by expressiveness, drama, and opulence, the Baroque was profoundly influenced by the socio-cultural and ideological context that shaped the thought and society of the 17th and 18th centuries. Within the cultural landscape of the period, opera played a central role, subtly illustrating the dialogue between the philosophical thought and opera creation. The Lyric Theater became a relevant medium for reflecting and reinterpreting the ideological principles, contributing to shaping the cultural consciousness of the time. The study analyzes the relationship between the philosophical ideas and the lyrical creation during the Baroque period, investigating the mode in which the social-cultural context and the ideology of the era influenced the opera art and the ways of expressing the philosophical ideas in this artistic form.*

**Keywords:** opera, baroque opera, lyrical theater, socio-cultural context, philosophical influences

#### Introducere

Perioada barocă (1600-1750) se remarcă prin diversitatea formelor culturale și pluralitatea tendințelor intelectuale, reprezentând un moment de efervescență artistică și filosofică fără precedent. Interacțiunea profundă dintre artă și filosofie este notabilă, iar dialogul ideilor dintre gândirea filosofică și creația operistică devine o temă centrală ce necesită o investigație detaliată.

Principiile și concepțiile epocii se intersectează semnificativ în procesul de creație al operelor, evidențiind estetica, gândirea filosofică și influența profundă a contextului socio-cultural și ideologic al vremii. Vom explora principalele idei care au influențat perioada barocă în ansamblu și creația operistică în mod specific, contribuind astfel la înțelegerea diversității și profunzimii culturale a epocii. Această abordare va evidenția rolul central pe care opera barocă l-a avut în reflectarea și reinterpretarea preocupărilor și dilemelor sociale, politice și intelectuale ale vremii, subliniind influența dialogului ideatic asupra mentalității și structurii sociale.

<sup>1</sup> E-mail: [ichtusgdi@gmail.com](mailto:ichtusgdi@gmail.com)

Scopul investigației este de a oferi o perspectivă comprehensivă asupra dialogului ideilor în opera barocă și a influenței sale asupra culturii și societății europene într-o perioadă de transformare și inovație.

**Influențele socio-culturale și ideologice** au avut un impact profund asupra dezvoltării artei operistice. *Ascensiunea burgheziei* a consolidat puterea economică și politică, contestând ordinea socială feudală și solicitând opere mai elaborate, conforme cu statutul lor social și preferințele estetice. Dezvoltarea *absolutismului* a întărit poziția monarhilor europeni, contribuind la formarea unei societăți stratificate, în care aristocrația opulentă domina, iar clasa defavorizată era marginalizată.

*Expansiunea colonială* a adus noi bogății materiale și concepte culturale, modelând contextul socio-cultural al perioadei baroce. De asemenea, *revoluția științifică* a reconfigurat viziunea tradițională asupra lumii, aducând tematici noi în arta operistică. Apariția *saloanelor de societate* a stimulat schimbul de idei și promovarea diverselor forme de expresie artistică.

*Contrareforma* a influențat substanțial tematica și exprimarea artistică în operele baroce, care au devenit instrumente importante pentru propagarea valorilor și învățăturilor catolice. *Ideile umaniste* baroce au reflectat dilemele morale și conflictele dintre pasiune și rațiune, contribuind la o schimbare de mentalitate.

*Raționalismul și empirismul* – mișcări filosofice importante în perioada barocă – au marcat semnificativ creațiile operistice, promovând utilizarea rațiunii în înțelegerea lumii și accentuând experiența senzorială în dobândirea cunoașterii.

*Mercantilismul* – teoria economică dominantă în Europa între secolele XVI-XVIII – a influențat semnificativ teatrul liric baroc, facilitând dezvoltarea acestui gen artistic și promovarea operelor în rândul clasei sociale înstărite.

Toate aceste elemente diverse au contribuit la modelarea unui peisaj cultural și social complex, determinând semnificativ evoluția și diversitatea artei operistice în această perioadă.

**Ideile și conceptele filosofice dominante** din perioada barocă au avut un rol decisiv în modelarea artei operistice, reflectând contextul intelectual și cultural al vremii.

*Dualismul cartezian*, expus de René Descartes în lucrările *Meditații despre filosofia prima* [1] și *Meditații metafizice* [2], evidențiază separarea distinctă între minte și corp, subiect și obiect. Conceptul a influențat explorarea temelor emoționale și psihologice în operele baroce.

*Noțiunea de suferință și trăire intensă a emoțiilor*, cât și complexitatea experiențelor umane, se regăsesc în opere prin teme precum pasiunea, iubirea neîmpărtășită și durerea. Filosoful francez Michel de Montaigne explorează aceste teme în lucrarea sa *Eseuri* [3].

*Teoria contractului social*, dezvoltată de Thomas Hobbes în *Leviatanul* [4], a stimulat modul de abordare a temelor puterii, autorității și ordinii sociale în opere.

Relația complexă dintre *credință și rațiunea umană*, analizată de Blaise Pascal în lucrarea *Cugetări* [5], a fost reflectată în opere prin teme precum miracolul divin și dilemele morale.

### **Contribuția lui René Descartes la opera barocă**

Investigarea influenței lui Descartes asupra operei baroce furnizează o perspectivă comprehensivă asupra relației dintre arta operistică și ideologia epocii, contextualizând și interpretând opera în lumina gândirii filosofice a vremii. Deși nu s-au concentrat explicit pe aspectele culturale și artistice, lucrările filosofului francez au avut un impact considerabil atât asupra compozitorilor cât și asupra libretiştilor din acea vreme. În opinia noastră, integrarea conceptelor lui Descartes în studiul artei lirice baroce este esențială pentru înțelegerea dezvoltării operei în contextul social, cultural și ideologic al epocii. Acest subiect complex a generat opinii variate în rândul cercetătorilor, datorită absenței unor dovezi directe care să ateste o influență concretă a lui Descartes asupra compozitorilor din acea perioadă.

Pentru a înțelege mai profund efectul ideilor lui Descartes asupra artei operistice baroce este important să explorăm anumite aspecte care ar putea clarifica această interconexiune.

*Contextul cultural și intelectual* baroc a fost marcat puternic de ideile filosofului francez, oferind un cadru propice pentru dezvoltarea operei. Conform analizei cercetătorului canadian Keith Johnston, în perioada barocă orașul italian Napoli era o putere culturală și ideologică considerabilă, iar opera ocupa un loc crucial în viața socio-culturală a orașului, oferind o platformă solidă pentru exprimarea preocupărilor intelectuale. Autorul explorează ideile curentului *Noii gânditori*, care era interesat de filosofia lui Descartes, considerat „reprezentantul întregului corp al Noii Filosofii” [6]. Această conexiune subliniază atât relevanța filosofiei lui Descartes cât și contribuția gândirii filosofice în ansamblu la dezvoltarea genului liric în contextul cultural al vremii.

*Stilul dramatic* al muzicii baroce, caracterizat de tensiune și contraste puternice, poate fi interpretat ca o reflectare a viziunii lui Descartes asupra lumii, care subliniază importanța rațiunii și a ordinii în căutarea adevărului. De asemenea, se regăsesc o serie de *similarități tematice* între ideile lui Descartes și opera barocă, evidențiind concepte precum dualismul corp-minte, raționalismul și experiențele umane subiective. În lucrarea *Discurs asupra metodei* (1637) filosoful prezenta o metodă științifică bazată pe trei teme esențiale: accentul pe rațiune și ordine ca mijloace de obținere a adevărului, dualismul corp-minte și subiectivitatea experienței [7 pp. 21-44]. Aceste concepte, incluzând idealul cartezian al ordinii specific lui Descartes [8 pp. iv-viii], au fost integrate din plin în teatrul liric baroc, contribuind la difuzarea lor în practica culturală a epocii. În **Tabelul 1** vom enumera o serie de compozitori și lucrări care ilustrează modul în care ideile lui Descartes au influențat creațiile lor.

**Tabelul 1.** Interacțiunea compozitorilor cu ideile lui René Descartes (1596-1650)

Context compozitor	Operă specifică	Concepte carteziane
<b>Claudio Monteverdi</b> (1567-1643) –Compozitor italian; –Ideile lui Descartes circulau în cercurile intelectuale la vremea compunerii operei.	<b><i>L'incoronazione di Poppea</i></b> (1642) –Libret: Gian Francesco Busenello; –Premieră: 1643, Venetia.	–Explorează pasiunea și rațiunea, ilustrând dualismul cartezian. –Urmărește teme precum puterea, ambiția, dragostea și natura umană.
<b>Jean-Baptiste Lully</b> (1632-1687) –Compozitor francez; –Descartes era o figură majoră în cultura franceză, iar ideile sale se răspândeau pe scară largă.	<b><i>Alceste</i></b> (1674) –Libret: Philippe Quinault; –Premieră: 1674, Paris.	–Reflectă ideile carteziane despre rațiune și pasiune; –Confruntarea cu dilema morală, explorarea suferinței și a conflictului interior.
<b>Domenico Natale Sarro</b> (1679-1744) –Compozitor italian; –Influență posibilă în cadrul cercurilor intelectuale italiene sau prin lectură.	<b><i>Didone abbandonata</i></b> (1724) –Libret: Pietro Metastasio; –Premieră: 1724, Napoli.	–Ilustrează conceptele carteziane despre rațiune, pasiune și conflictul interior. –Accentuează căutarea adevărului și dualismul minte-corp.
<b>Jean-Philippe Rameau</b> (1683-1764) –Compozitor francez; –Familiarizare posibilă cu conceptele lui Descartes prin studiu sau alte surse.	<b><i>Hippolyte et Aricie</i></b> (1733) –Libret: Simon-Joseph Pellegrin; –Premieră: 1733, Paris	–Exprimă ideile carteziane asociate cu rațiunea, pasiunea, și emoțiile. –Aprofundează conflictul interior și prezintă moartea ca eliberare.
<b>Christoph Willibald Gluck</b> (1714-1787) –Compozitor german din perioada clasică; –Impact probabil prin studiul cărților și discuții.	<b><i>Orfeo ed Euridice</i></b> (1762) –Libret: Ranieri de' Calzabigi; –Premieră: 1762, Viena	–Prezintă similitudini de tip cartezian, clare și distincte; –Gluck promovează o muzică simplă și directă, concentrată pe servirea textului și dramei.

Sursa: tabel elaborat de autor

Prin urmare, cercetarea impactului conceptelor lui René Descartes asupra artei operistice baroce în contextul socio-cultural și ideologic reprezintă un subiect complex și semnificativ pentru domeniul studiilor culturale. Teatrul liric din acea perioadă a constituit un mediu vital pentru exprimarea și interpretarea ideilor filosofice prin intermediul mijloacelor artistice, contribuind esențial la o înțelegere mai profundă a culturii și mentalității vremii.

### Gândirea filosofică și creația operistică în baroc

După investigarea contextului socio-cultural și a principalelor idei filosofice care au influențat genul liric în perioada barocă, este esențial să ne concentrăm asupra modului în care aceste concepte au fost transpuse în opere. Analizând exemple asociate diferiților ideologi, compozitori și opere, putem obține o perspectivă mai amplă a interacțiunii complexe dintre gândirea intelectuală și creația operistică barocă.

Analizând interacțiunea dintre ideile filosofice și opera barocă, dobândim o înțelegere mai profundă a modului în care arta lirică s-a modelat și a reflectat structurile sociale și culturale ale vremii. În cadrul **Tabelului 2** am identificat o serie de compozitori, opere și gânditori relevanți, subliniind interdependența semnificativă dintre principiile intelectuale și creația artistică. Această influență subtilă ilustrează profunzimea și complexitatea mediului cultural al epocii, oferind o perspectivă convingătoare asupra evoluției și dezvoltării artei operistice în perioada barocă.

**Tabelul 2.** Interacțiunea ideilor filosofice cu operele baroce

Compozitor	Operă	Gânditor	Influențe
<b>Claudio Monteverdi</b> (1567-1643), compozitor italian.	<i>L'Orfeo</i> (1607), tragedie lirică. Premieră: Mantua.	<b>Marsilio Ficino</b> (1433-1499), filosof italian.	Interes pentru mitologie, putere spirituală, teoria muzicii și emoții.
<b>Jean-Baptiste Lully</b> (1632-1687), compozitor francez de origine italiană.	<i>Armide</i> (1686), tragedie lirică. Premieră: Paris.	<b>Blaise Pascal</b> (1623-1662), inventator, filosof și teolog francez.	Preocupare pentru credință, rațiune și complexitatea naturii umane.
<b>Marc-Antoine Charpentier</b> (1643-1704), compozitor	<i>Médée</i> (1693), operă tragică în muzică. Premieră: Paris.	<b>Pierre Corneille</b> (1606-1684), dramaturg francez.	Explorarea emoțiilor umane în contextul unor subiecte tragice.
<b>Henry Purcell</b> (1659-1695), compozitor englez.	<i>Dido and Aeneas</i> (1689), operă într-un act. Premieră: Londra.	<b>Thomas Hobbes</b> (1588-1679); <b>John Locke</b> (1632-1704).	Influența teoriei contractului social, viziunea relațiilor interumane.
<b>Alessandro Scarlatti</b> (1660-1725), compozitor italian.	<i>La Griselda</i> (1721), opera seria. Premieră: Roma.	<b>Emanuele Tesauro</b> (1592-1675), filosof italian.	Inspirație din teoria esteticii, cu accent pe imaginație, emoție și spectacol.
<b>Antonio Vivaldi</b> (1678-1741), compozitor italian.	<i>Bajazet</i> (1735), drama per musica. Premieră: Verona.	<b>Giambattista Vico</b> (1668-1744), filosof italian.	Reprezentarea ciclicității și transformării în natură.
<b>George Frideric Handel</b> (1685-1759), compozitor german.	<i>Giulio Cesare</i> (1724), opera seria. Premieră: Londra.	<b>John Locke</b> (1632-704); filosof; <b>Alexander Pope</b> (1688-1744), poet.	Accentul pus pe rațiune și logică, teme politice și sociale, moralitate.

Sursa: tabel elaborat de autor

### Impactul contextului ideatic baroc asupra operei și societății

Ideologia complexă a perioadei baroce a influențat dinamica socială și culturală, precum și estetica operelor, modelând substanțial tematica și exprimarea artistică. Scena lirică barocă a fost un spațiu vibrant al dialogului și disputelor filozofice, având un impact profund asupra transformărilor epocii. Ideile filosofice, precum dualismul cartezian și teoria contractului social, s-au reflectat în temele și narațiunile operelor, stimulând reflecția asupra condiției umane și a interacțiunilor din societate.

Teatrul liric baroc a oferit un mediu propice pentru explorarea și contestarea ideilor, facilitând exprimarea liberă a gândurilor și emoțiilor. Prin contribuția semnificativă la înțelegerea interacțiunii dintre gândirea filosofică, contextul socio-cultural și exprimarea artistică a epocii, creațiile lirice au reflectat ideile și valorile societății. Dialogul ideatic generat în cadrul artei operistice baroce a marcat percepția și înțelegerea lumii la acea vreme, lăsând o amprentă durabilă asupra societății și culturii europene.

### Concluzii

Opera barocă a reprezentat o reacție artistică profundă la transformările socio-culturale, ideologice și filosofice din epocă, ilustrând schimbările radicale și oferind o perspectivă semnificativă asupra mentalităților, valorilor specifice timpului și viziunii asupra lumii.

Teatrul liric baroc a depășit stadiul de simplu divertisment, devenind un mediu propice pentru dialogul intens al ideilor filosofice și culturale. Acest dialog a cultivat imaginația și gândirea societății baroce, reflectând schimburile intelectuale din această perioadă.

Integrarea ideilor filosofice în operele baroce a facilitat o explorare profundă a condiției umane. Creatorii lirici au examinat aspecte esențiale precum emoțiile intense, iubirea, suferința și relația individului cu societatea, transformând opera într-un instrument de introspecție și dezbateri.

Schimburile ideatice din epoca barocă reflectă conexiunea profundă dintre gândirea filosofică și creația operistică în contextul socio-cultural și ideologic al vremii. Conceptele promovate în această perioadă au avut un impact semnificativ asupra dezvoltării operei, fiind integrate subtil de către compozitori și libretști în limbajul dramatic și muzical. Tabelele *Interacțiunea compozitorilor cu ideile lui René Descartes* și *Interacțiunea ideilor filosofice cu operele baroce* oferă o perspectivă detaliată asupra modului în care creatorii lirici au integrat și reinterpretat principiile filosofice în lucrările lor.

Dialogul ideatic din cadrul teatrului liric a avut un efect intens asupra culturii și societății europene. Principiile filosofice promovate în spectacole au influențat profund gândirea și comportamentul societății, contribuind la modelarea unui mediu intelectual și cultural dinamic.

În concluzie, opera barocă reinterpretează temele filosofice într-un mod captivant, oferind o perspectivă distinctivă asupra influenței culturale și sociale din perioada respectivă. Acest studiu își propune să contribuie semnificativ la înțelegerea relațiilor complexe dintre filosofie, cultură și operă în epoca barocă, subliniind importanța moștenirii culturale și influența profundă a ideilor filosofice asupra expresiei operistice.

### Referințe bibliografice

1. DESCARTES, R. *Reguli de îndrumare a minții: Meditații despre filozofia prima*. București: Humanitas, 2004. ISBN 973-50-0803-3.
2. DESCARTES, R. *Meditații metafizice*. București: Crater, 2001. ISBN 973-9029-29.
3. MONTAIGNE, M. *Eseuri*. Cartea întâi. București: Humanitas, 2020. ISBN 978-973-50-6751-9.
4. HOBBS, T. *Leviatanul*. București: Herald, 2017. ISBN 978-973-111-634-1.
5. PASCAL, B. *Cugetări*. București: Antet, 2013. ISBN 978-973-636-494-5.
6. JOHNSTON, K. Molière, Descartes, and the Practice of Comedy in the Intermezzo. In: *Music and Letters* [online]. 2013, vol. 94, no. 1, pp. 38–77 [accesat 11 mar. 2024]. Disponibil: <https://academic.oup.com/ml/article/94/1/38/1128702>.
7. DESCARTES, R. *Discurs asupra metodei de a călăuzi bine rațiunea și de a căuta adevărul în științe*. București: Mondero, 1999, pp. 21–44. ISBN 973-9349-13-7.
8. GHIDU, G.I. Prefață. In: DESCARTES, R. *Discurs asupra metodei de a călăuzi bine rațiunea și de a căuta adevărul în științe*. București: Mondero, 1999, pp. IV–VIII. ISBN 973-9349-13-7.

**MODELUL CULTURAL – PREMISĂ A FORMĂRII IDENTITĂȚII UMANE****THE CULTURAL MODEL – PREMISE OF HUMAN IDENTITY FORMATION****AURELIA FOLEA<sup>1</sup>,**

doctorandă,

Universitatea Pedagogică de Stat Ion Creangă

<https://orcid.org/0009-0005-4376-7521>

CZU 316.356.4:159.923.2(478)

316.613(478)

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2023.2.17>

*Studiul reprezintă o tentativă de actualizare și reconfirmare a unor concepte importante, precum: personalitate umană, caracter național, identitate națională, identitate/personalitate culturală, model cultural. Sunt analizate diferite puncte de vedere asupra conceptelor respective prin referință la lucrările unor antropologi și filozofi notorii: D. Reisman, Margaret Mead, Max Weber, R. Linton, C. Noica, L. Blaga, A. Mișu, V. Pâslaru ș.a. Autorul articolului susține că, deși cea mai mare importanță în formarea personalității o are mediul, totuși, personalitatea în formare a individului este modelată de cultură. De asemenea, autorul menționează că într-o societate cu o cultură suficient de stabilă individul se integrează tot mai mult pe măsură ce înaintea în vârstă, își reafirmă valorile, atitudinile, aderând la comportamentul pe care i-l prescrie cultura sa. Persoana care își începe viața într-o cultură și, ulterior, și-o continuă în altă, se vede silită să adere la modele de comportament ce nu concordă cu propriile valori și atitudini. În articol se face referință la societatea basarabeană, careia în perioada imperiului rusesc și în cea sovietică i s-au impus, prin constrângere, modele culturale străine, care au avut un impact devastator asupra băștinașilor. Realizată într-un context național și universal, transformarea individului din ființă biologică în una culturală, intelectual-spirituală e posibilă printr-o educație realizată pe valori naționale, produse de națiunea careia aparțin educabilii.*

**Cuvinte-cheie:** personalitate umană, caracter național, identitate națională, personalitate culturală, model cultural

*The study represents an attempt to update and reconfirm some important concepts, such as: human personality, national character, national identity, cultural identity/personality, cultural model. Different points of view on the respective concepts are analyzed, with reference to the works of some notorious anthropologists and philosophers: D. Reisman, Margaret Mead, Max Weber, R. Linton, C. Noica, L. Blaga, A. Mișu, V. Pâslaru et al. The author of the article claims that although the greatest importance in the formation of personality has the environment, however the individual's personality in formation is shaped by culture, as in a society with a sufficiently stable culture, the individual integrates more and more as he gets older, reaffirms his values, attitudes, adhering to the behavior that his culture prescribes. The person who begins his life in one culture and, later, continues it in another, is forced to adhere to patterns of behavior that do not agree with his own values, attitudes. The article refers to the Bessarabian society, which during the Russian and Soviet empires were forced to impose foreign cultural models, which had a devastating impact on the natives. Made in a national and universal context, the transformation of the individual from a biological being into a cultural, intellectual-spiritual one is possible through an education based on national values, produced by the nation to which the educable belong.*

**Keywords:** human personality, national character, national identity, cultural personality, cultural model

**Introducere**

Deși există un șir de studii referitoare la personalitatea umană, cultură și societate, la relațiile dintre acestea, totuși, în actualitatea în care trăim, dominată de fenomenul globalizării, de războaie, conceptele „specific național”, „identitate umană”, „model cultural”, „personalitate culturală” își revendică dreptul la o abordare tocmai din perspectiva raportului ce le determină pe fiecare în parte și, nu în ultimul rând, al amenințărilor care există atât de natură politică (de pildă, încercarea Rusiei, prin

1 E-mail: aureliafolea@yahoo.com

declanșarea unui război, de a cotorpi teritorii ce nu-i aparțin, de a supune un popor, ce are dreptul la autodeterminare) cât și culturală (impunerea, prin constrângere, a unui model cultural străin, ne-conform cu valorile și atitudinile altei societăți culturale). O altă premisă ce a determinat abordarea problemei ține de societatea umană/culturală din Republica Moldova, teritoriu ce s-a aflat mai mult de 100 de ani în componența imperiului rus, ulterior (1944-1991) făcând parte, prin constrângere, din statul Uniunea Sovietică, prin urmare, obligată să accepte, în devenirea sa, model cultural străin, cel rusesc și sovietic, în detrimentul celui național, fapt care a avut un impact negativ asupra conștiinței unei părți considerabile de moldoveni, care refuză identitatea românească, promovând ideea de națiune moldovenească.

### **Caracterul național ca tip de personalitate umană**

Personalitatea umană, în mare măsură, nu este altceva decât un produs al realității sociale și al celei culturale și, totodată, un purtător și promotor al acestora. David Reisman, abordând problema personalității umane, a constatat prezența în diverse societăți a trei tipuri de personalități: personalitate orientată tradițional (în aceste societăți, de regulă, mici, acțiunile și valorile sociale sunt bazate pe tradiție), personalitate orientată spre interior (este tipul uman impulsionat din interior să cucerească alți oameni, să exploreze resursele existente), personalitate direcționată spre exterior (are sentimente neclare despre ce e bine și ce e rău, este mai adaptabilă și mai receptivă la așteptările altora) [1 p. 176].

De rând cu aceste forme ale personalității societale la care se referă antropologul respectiv, cercetătorii din domeniul antropologiei culturale remarcă alte câteva tipuri de personalitate: modală, structura personalității de bază, caracterul național. Cât privește ultimul tip, abordarea acestui concept este realizată de mai mulți antropologi din diverse perspective. Margaret Mead, de exemplu, ia în considerație drept criterii următoarele: a) descrierea comparativă a diferitelor configurații culturale; b) analiza relațiilor dintre fundamentele învățării copilului și diversele aspecte ale culturii; c) relațiile interpersonale de bază (părinți-copii). Cercetătoarea respectivă remarcă tendința antropologilor de a defini conceptul de caracter național din punctul de vedere al coerenței valorilor determinate cultural sau prin modele de comportament [1 p. 182]. Această preocupare a antropologilor poate fi justificată de faptul că în fiecare societate există o varietate de trăsături și modele transindividuale ale indivizilor.

Un alt antropolog, David McClelland [1 p. 183], referindu-se la conceptul de caracter național ca tip de personalitate, susținea că, prin intermediul miturilor, folclorului și ale altor producții artistice ale unei națiuni, se poate de identificat caracteristici importante ale acesteia, în general, și despre valorile ei, în particular. Or, toate producțiile artistice nu sunt altceva decât manifestări ale fanteziilor, imaginației unui individ sau ale unei națiuni. În studiul său despre caracterul național, Francis Hsu [1 p. 184] a examinat problema din perspectiva relației valorilor culturale ale unei națiuni cu trăsăturile personalității, autorul formulând concluzia că valorile care sunt promovate în mod deosebit de o cultură particulară constituie, de fapt, valorile ei centrale.

Termenul de caracter național face parte din câmpul lexical al celui de națiune, acesta din urmă fiind definit de către P. Andrei drept „produs al unui destin istoric și creatoare a culturii specifice unui grup social” [2 p. 215]. În *Le Petit Larousse*, națiunea este caracterizată ca „o comunitate umană, cel mai des stabilită pe același teritoriu și care posedă o unitate istorică, lingvistică, culturală, economică mai mult ori mai puțin puternică” [1 p. 364]. O altă definiție a termenului de națiune o desprindem din *Dictionary of Modern Sociology*: „Națiunea este cel mai mare număr de oameni care, fiind purtătorii unei culturi comune, se simt legați unii de alții prin relații rezultate din similaritatea valorilor împărtășite, identitatea religiei, aspirațiilor etc. Un asemenea grup cultural aproape întotdeauna ocupă o arie geografică definită și, deseori, membrii lui vorbesc aceeași limbă și are autonomie politică în calitate de stat” [1 p. 364]. Deși foarte apropiați, termenii „națiune” și „etnie”, așa cum menționează A. Mișu, nu sunt identici, chiar dacă în majoritatea definițiilor națiunii pot fi regăsite trăsăturile caracteristice ale etniei” [1 p. 364]. Max Weber definește conceptul de etnie în felul următor: „...acele grupuri

umane ce susțin o credință subiectivă într-o origine comună, datorită similitudinilor de tip fizic sau a obiceiurilor, sau a amândurora, sau datorită memoriei colonizării sau migrației” [1 p. 357].

### **Conceptele „identitate umană”, „identitate națională”, „identitate culturală”**

Orice ființă umană se remarcă prin dublă identitate: a caracteristicilor moștenite (apartenența rasială, națională, culturală, religioasă obținute prin părinți, particularitățile psihice – caracter, temperament, imaginație, percepție etc.) și a celor formate pe parcursul vieții prin educație, relații sociale, mediu cultural, profesional ș.a. În cel de-al doilea caz, al formării, schimbările ce se produc sunt definitorii identității sale. Ideea lui C. Noica de devenire într-o ființă, tocmai, justifică faptul că ființa umană nu atât este, cât devine, că în elementul culturii el sporește statornic: „În timpul rostitor omul se dovedește efectiv capabil să sporească natura în sânul naturii. Din primul ceas, omul nu este numai subiect al timpului real sau, mai degrabă, spre a se înstăpâni mai bine asupra realului însuși, el își valorifică din primul ceas capacitatea sa de-a putea trăi, totodată, în timpul rostitor, unde încapă creație /.../. Conștiința ce trăiește sub timpul logic are totul de strămutat în ordine și face aceasta deopotrivă cu gândirea speculativă și cu operativitatea cunoașterii științifice [3 pp. 125-126]. Așadar, identitatea umană poate fi definită nu atât din perspectivă biologică, deși aceasta este importantă, cât prin cultură, prin valorile pe care le creează. Or, anume valorile create de el îl deosebesc de alte vietăți. „Adaptându-se la etnic și social, valorificându-și propria condiție (=însușiri, caracteristici, stări), individul se socializează și se culturalizează, reintegrându-se cultural prin educație, într-o calitate îmbogățită, în comunitatea etnică și socială”, subliniază Vlad Pâslaru [4 pp. 143-144].

Atât termenul de națiune cât și cel de etnie îl restrâng într-un mod oarecare pe cel de identitate etnică/națională, iar acesta din urmă, la rândul său – pe cel de identitate culturală. Or, „fiecare individ aparține, pe de o parte, unei comunități congenitale, unui anumit spațiu existențial, utilizează aceeași limbă, posedă aceeași cultură – acestea reprezentând/fiind asigurate de dimensiunea națională a individului” [4 p. 63]. Așadar, istoria, limba, religia, sensibilitatea, manifestările temperamentale, moravurile, obiceiurile, tradițiile, instinctul unui popor definesc conceptul de identitate națională.

Abordând problema identității naționale, a specificului românilor, istoricul și jurnalistul francez Jean-Henry-Abdolonyme Ubicini, membru al Academiei Române, menționa, cu referire la națiunea română, că, din punct de vedere etnografic, aceasta e alcătuită din două categorii de oameni, unii aparținând rasei românești indigene, ieșite din amestecul vechilor daci cu coloniștii romani și alții – celei indigene, adică asimilate, romanizate. Istoricul francez a făcut următorul portret românilor: „Mari, voinici, inteligenți, români, în costumele lor, care par împrumutate din basoreliefurile Columnei lui Traian, amintesc, fără de asprimea fizionomiei, pe mândrii războinici din care se trag. Această expresie bărbătească este înlocuită cu un aer de tristețe, de resemnare, rezultat al atâtor suferințe, pe care au trebuit să le îndure” [5 p. 73]. În această ordine de idei, menționăm și opinia filozofului român L. Błaga, care susținea că „sufletul popular românesc se lasă în grija tutelară a unui destin cu indefinite – dealuri și văi, a unui destin, care, simbolic vorbind, descinde din plai” [6 p. 62], că acest suflet „posedă un spațiu-matrice deplin cristalizat, care face parte integrantă din ființa românului” [6 p. 62], că „solidaritatea sufletului românesc cu spațiul mioritic, ce se desprinde din linia interioară a doinei, din rezonanțele și din proiecțiunile ei în afară, dar tot așa și din atmosfera și din duhul baladelor noastre, are un fel molcom, inconștient, de foc îngropat, nu de efervescentă sentimentală sau de fascinație conștientă” [6 p. 62]. Filozoful român Constantin Noica identifica identitatea românilor cu sentimentul dorului, subliniind că termenul „dor” „reprezintă o contopire, și nu o compunere. S-a contopit în el durerea, de unde și vine cuvântul, cu plăcerea, crescută din durere, nu pricep bine cum” [7 p. 297].

Așadar, conștiința apartenenței la o anumită cultură definește identitatea culturală, ce nu poate fi în afara, în primul rând, identităților etnice și lingvistice. De fapt, valorile, inclusiv, cele culturale, prin forța lor ideatică și expresivă, prin caracterul lor de permanență, devin repere pentru conștiința



unei națiuni. Mereu reinterpretate, valorile sunt aduse în circuitul viu al culturii, ele sintetizând, prin mesajul lor, de fapt, o epocă și un mod de a înțelege lumea.

### **Relația „model cultural – personalitate culturală”**

Una dintre caracteristicile sine qua non ale unei personalități umane este capacitatea ei de a vedea ca un întreg cultura propriei societăți, de a aprecia modelele ei și implicațiile lor. Acționând într-un mediu, care, în cea mai mare parte, este determinat cultural, ființa umană este mai mult decât una fiziologică, ereditară. Ea, potrivit cercetătorului american Ralph Linton, nu este altceva decât „o configurație de răspunsuri, pe care individul și le-a elaborat ca rezultat al propriei experiențe și care, la rândul ei, derivă din interacțiunea individului cu mediul” [8 p. 158]. Fără îndoială, calitățile innăscute ale individului influențează deosebit genul de experiență ca rezultat al acestei interacțiuni, dar „factorii innăscuți, determinați biologic, susține R. Linton, nu pot fi considerați răspunzători nici pentru configurațiile personalității în întregul lor, nici pentru diferitele modele de răspuns incluse în aceste configurații” [8 p. 159].

Întrucât cea mai mare importanță în formarea personalității, așa cum menționam mai sus, o are mediul, adică oamenii și lucrurile, deducem că personalitatea în formare a individului este modelată de cultură. R. Linton, în studiul citat, atrăgea atenția că influențele pe care le exercită cultura asupra personalității în formare sunt de două genuri diferite: care derivă din comportamentul, modelat cultural, al altora față de copil (aceste influențe au o uriașă importanță în timpul copilăriei) și care derivă din observarea și învățarea sistematică de către individ a modelelor de comportament caracteristice societății sale (aceste modele îl ajută să-și formuleze propriile răspunsuri la diferite situații). Potrivit cercetătorului american, aceste două tipuri de influență se suprapun: comportamentul, modelat cultural, față de copil, poate servi ca model pentru dezvoltarea unora dintre propriile modele de comportament.

În acest context al abordării problemei, este important de subliniat că însușirea unor modele noi de comportament care să corespundă sistemului de valori și de atitudini ale individului depinde în mare măsură de cultura suficient de stabilă ori nestabilă a societății. Astfel, într-o societate cu o cultură suficient de stabilă, individul se integrează tot mai mult pe măsură ce înaintează în vârstă. Reafirmându-și valorile, atitudinile, el aderă la comportamentul pe care i-l prescrie cultura sa. Persoana care își începe viața într-o cultură și, ulterior, și-o continuă în altă, se vede silită să adere la modele de comportament ce nu concordă cu propriile valori și atitudini. În acest caz, valorile, atitudinile lui, anterior stabilite, dacă nu sunt întărite de modele culturale adecvate, slăbesc sau sunt înlăturate. Drept argument-exemplu poate servi societatea moldovenească (spațiul dintre Prut și Nistru) din perioada imperiului rusesc și din cea sovietică, în care, autoritar, s-a impus o altă cultură, cea rusească, ulterior, și socialistă. Substituirea glotonimului limbă română cu cel de limbă moldovenească, interzicerea tradițiilor, obiceiurilor autohtone legate, în primul rând, de sărbătorile creștine (Crăciunul, Paștele), de cele de familie (botezul, cununia), înlocuirea acestora cu „sărbători” sovietice, rusești, au produs un decalaj considerabil între valorile, atitudinile individului și modelul cultural impus. Aderarea constrânsă la o altă cultură, înstrăinarea românilor basarabeni de matricea națiunii lor au avut drept rezultat derogarea de la identitatea etnică românească a unei părți a moldovenilor din Basarabia, care astăzi nu se consideră români, respingând conceptele de limbă română, cultură românească, specific național, identitate națională, român.

Referindu-se la cauza principală a neinteracționării elementelor unei culturi străine cu cea autohtonă/românească (de facto, în cazul elementelor unei culturi alogene pătrunse firesc, nu impuse, într-un alt spațiu cultural, interacționează doar entitățile lor la nivelul esențelor), V. Pâslaru sublinia că „elementele culturilor străine, care au fost aduse de exponenții ocupanți nu interacționează cu cultura autohtonilor, deoarece acestea fie că sunt impuse, fenomen ce ține de invazia culturală, deci sunt respinse de băștinași în virtutea autoconservării genetice, fie că sunt conservate de înșiși purtătorii lor

care-i desconsideră (disprețuiesc, umilesc) pe autohtoni în virtutea statutului lor de ocupanți, de aceea fenomenele acestei culturi se consumă doar în mediul purtătorilor ei” [4 p. 131]. În această ordine de idei, R. Linton menționa: „Cultura îl poate constrânge pe un individ atipic să adere la forme de comportament care îl repugnă, dar, dacă un comportament repugnă majorității membrilor unei societăți, cultura este aceea care trebuie să cedeze” [8 p. 168].

Educația se realizează pe valori și, mai întâi, pe cele naționale, produse de națiunea căreia aparțin educabilii. Realizată într-un context național și universal, educația, văzută ca fenomen specific uman, vizează transformarea individului din ființă biologică în una culturală, intelectual-spirituală, este „adeveritoarea ființei umane în calitatea sa de entitate culturală, ea însăși fiind adeverită de propria finalitate generalizată – identitatea celui educat, validată ca entitate a universului uman” [4 p. 182]. Schimbările ce se produc prin educație sunt definitorii identității individului. Instinctele, impulsurile lui, grație educației, sunt înlocuite cu valori ale colectivității etnice (datini, obiceiuri, moravuri), cu ale celei sociale (norme, legi, criterii, principii sociale, juridice, economice etc.), astfel formându-se identitatea persoanei. Bineînțeles, calitatea culturii în contextul căreia se realizează propria viață a educabilului este determinantă pentru educația ce și-o asumă. În procesul de adaptare la modelele etnic, social, cultural, el, de fapt, își valorifică, prin socializare și culturalizare, propria condiție. Deoarece educația se realizează gradual, în timp, individul tinde să avanseze/avansează către cea mai bună condiție posibilă. Dacă la treapta școlii primare, identitatea culturală a individului, conștiința apartenenței lui la o anumită cultură se manifestă și se dezvoltă prin raportarea ființei la un spațiu concret (casă părintească, localitate, țară), la vârsta preadolescenței, elevul deja se raportează la identitatea lingvistică și etnică (preferă să facă parte, pentru o comunicare fără dificultăți, dintr-un grup ce vorbește aceeași limbă și aparține aceleiași etnii). Ulterior, la vârsta tinereții, se înregistrează astfel de caracteristici, precum: definirea identității personale ca parte a identității naționale, convingerea că identitatea națională este foarte importantă, manifestarea unei conștiințe culturale național-universale etc. Interacțiunea elevului cu societatea și cultura, în special, prin educație determină formarea majorității modelelor sale de comportament.

### Concluzii

Patria este expresia a însăși condiției umane de a fi, este spațiul congenital al existenței indivizilor. Prin activitatea sa, omul spiritualizează/culturalizează acest spațiu, în primul rând, prin cea mai valoroasă formă de comunicare: limba. Identificându-se cu limba maternă, cu tradițiile și cultura sa, omul, în propria sa ființare, devine ființă culturală. Nu însă și într-un spațiu cultivat prin violență, care duce la desființarea ei. Națiunea este forma de comunicare etnică cea mai dezvoltată. Prin urmare, asocierea pe temeuri congenitale este firească și nu poate fi combătută.

### Referințe bibliografice

1. MIHU, A. *Antropologie culturală*. Cluj Napoca: Dacia, 2002. ISBN 973-35-1299-0.
2. ANDREI, P. *Filozofia valorii*. Iași: Polirom, 1997. ISBN 973-683-017-9.
3. NOICA, C. *Trei introduceri la devenirea intru ființă*. București: Univers, 1984. ISBN 5004984IPBACTR.
4. PÂSLARU, VI. *Educație și identitate*. Chișinău: Știința, 2021. ISBN 978-9975-85-317-0.
5. BURICESCU, I-F. *Sufletul românesc* [online]. București: Casa școalelor, 1944 [accesat 17 mai 2024]. Disponibil: <https://ru.scribd.com/document/93103613/Sufletul-Romanesc-Ion-F-Buricescu-1944-pdf>
6. BLAGA, L. *Trilogia culturii: Orizont și stil*. București: Humanitas, 2011. ISBN 978-973-50-2953-1.
7. NOICA, C. *Cuvânt împreună despre rostirea românească*. București: Humanitas. 2021. ISBN 978-973-50-6755-7.
8. LINTON, R. *Fundamentul cultural al personalității*. București: Editura Științifică, 1968.

**Revista este indexată în bazele de date  
naționale: Instrumentul Bibliometric Național (IBN)**

**internaționale: 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/>

<https://revista.amtap.md/wp-content/uploads/2019/10/Cerinte-autori.pdf>

Adresa: str. Alexei Mateevici, nr. 111, Chișinău, MD 2009

E-mail: [revista.amtap@gmail.com](mailto:revista.amtap@gmail.com)

Web: <https://revista.amtap.md/>