

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. 1 (46), 2024



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. 1 (46), 2024

NOTOGRAF PRIM

CHIȘINĂU, 2024

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:

Victoria ROCACIUC, dr. hab. în studiul artelor și culturologie, conf. cercetător, AMTAP

Redactor responsabil Științe socio-umanistice, Studii culturale și management artistic:

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: 100 ex.

CUPRINS

Artă muzicală

Musical art

VICTORIA MELNIC, GHENADIE CIOBANU

EXPLORAREA CONEXIUNILOR DINTRE NARATIV ȘI SUGESTIV SAU DESPRE PROGRAMATISM ÎN CONCERTELE PENTRU VIOARĂ ȘI ORCHESTRĂ DIN SEC. XX
 EXPLORING THE CONNECTIONS BETWEEN NARRATIVE AND SUGGESTIVE, OR ABOUT PROGRAMMISM IN VIOLIN CONCERTOS AND ORCHESTRAS FROM THE 20TH CENTURY . . 7

SVETLANA BADRAJAN, LARISA SPRINCEAN

THE PROCESS OF FOLKLORIZATION IN CONTEMPORANEITY: THE POPULAR STYLE SONGS OF THE COMPOSER DUMITRU GHEORGHȚĂ
 PROCESUL DE FOLCLORIZARE ÎN CONTEMPORANEITATE: CÂNTECELE ÎN STIL POPULAR ALE COMPOZITORULUI DUMITRU GHEORGHȚĂ 15

ELENA MIRONENCO

НОВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В КОМПОЗИТОРСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ ГЕННАДИЯ ЧОБАНУ В 2020-Е ГОДЫ
 TENDINȚE NOI ÎN CREAȚIA COMPONISTICĂ A LUI GHENADIE CIOBANU DIN ANII 2020
 NEW TRENDS IN THE CREATION OF THE COMPOSER GHENADIE CIOBANU IN THE 2020S . 23

NATALYA SVYRYDENKO

MONOTEMATISMUL ÎN OPERELE LUI PIETRO METASTASIO, LUDWIG VAN BEETHOVEN ȘI MIHAI EMINESCU
 MONOTHEMATISM IN THE WORKS OF PIETRO METASTASIO, LUDWIG VAN BEETHOVEN AND MIHAI EMINESCU 35

ALEXEI USACIOV

THE FOURTH BALLAD BY F. CHOPIN IN PERFORMING INTERPRETATIONS
 BALADA NR. 4 DE F. CHOPIN ÎN INTERPREȚĂRI DE PERFORMANȚĂ 41

ИННА ХАТИПОВА

ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО МАРИАНА СТЫРЧИ В РЕПЕРТУАРЕ СТУДЕНТОВ-ПИАНИСТОВ АМТИИ
 LUCRĂRILE PENTRU PIAN DE MARIAN STÂRCEA ÎN REPERTORIUL STUDENȚILOR PIANIȘTI DIN CADRUL AMTAP
 PIANO PIECES BY MARIAN STÂRCEA IN THE REPERTOIRE OF PIANO STUDENTS AT THE AMTFA 47

ANASTASIA BURUNOVA, TATIANA BEREZOVICOVA

CONCERTUL NR. 1 PENTRU VIOARĂ ȘI ORCHESTRĂ DE CAMERĂ DE OLEG NEGRUȚA: PARTICULARITĂȚILE COMPOZIȚIEI ȘI LIMBAJULUI MUZICAL
 CONCERTO NO.1 FOR VIOLIN AND CHAMBER ORCHESTRA BY OLEG NEGRUȚA:
 PECULIARITIES OF THE COMPOSITION AND MUSICAL LANGUAGE 52

ELENA BUGOR**THREE ROMANCES BY ALEXEI STÂRCEA ON THE POEMS OF GHEORGHE VODĂ:
FIGURATIVE STRUCTURE, COMPOSITION AND VOCAL FEATURES**

TREI ROMANȚE DE ALEXEI STÂRCEA PE VERSURILE LUI GHEORGHE VODĂ: STRUCTURA
FIGURATIVĂ, TRĂSĂTURI COMPOZIȚIONALE ȘI VOCALE 59

INESSA SEDÎH**ЖАНРОВЫЕ ДИФФУЗИИ В КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ
КОМПОЗИТОРА БОРИСА ДУБОССАРСКОГО (НА ПРИМЕРЕ СОНАТЫ-БАЛЛАДЫ ДЛЯ
АЛЬТА И ФОРТЕПИАНО)**

DIFUZII GENUISTICE ÎN CREAȚIA INSTRUMENTALĂ DE CAMERĂ A COMPOZITORULUI B.
DUBOSARSCHI (PE BAZA EXEMPLULUI SONATEI-BALADĂ PENTRU VIOLĂ ȘI PIAN)
GENRE DIFFUSION IN THE CHAMBER-INSTRUMENTAL CREATION OF THE COMPOSER
BORIS DUBOSARSCHI (ON THE EXAMPLE OF THE SONATA-BALLAD FOR VIOLA AND
PIANO) 65

INESSA SAULOVA**СОНАТА ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО В. ЧОЛАКА: МЕТОДИЧЕСКИЕ И
ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ**

SONATA PENTRU VIOARĂ ȘI PIAN DE V. CIOLAC: RECOMANDĂRI METODICE ȘI
INTERPRETATIVE
SONATA FOR VIOLIN AND PIANO BY V. CIOLAC: METHODOICAL AND INTERPRETATIVE
RECOMMENDATIONS 70

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

LUDMILA TIMOTIN, VIRGIL MĂRGINEANU

CANALE DE DISTRIBUȚIE DE FILM: AVANTAJE ȘI DEZAVANTAJE
MOVIE DISTRIBUTION CHANNELS: ADVANTAGES AND DISADVANTAGES 77

VIOLETA TIPA**FARMECUL COPILĂRIEI ÎN CREAȚIA REGIZOAREI ELENA ILIAȘ**

THE CHARM OF CHIDHOOD IN THE CREATION OF DIRECTOR ELENA ILIAȘ. 86

MAIA DOHOTARU

TEMATICA CU SUBIECT ISTORIC ÎN BALETELE INEDITE ALE LUI IURIE GRIGOROVICI
THEMES WITH HISTORICAL CONOTATIONS IN THE ORIGINAL BALLETS OF YURII
GRIGOROVICHI 93

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

MIRELA ȘTEFĂNESCU**MODALITĂȚI DE EXPLORARE ȘI EXPRIMARE A PRACTICILOR ARTISTICE
CONTEMPORANE PENTRU TINERII ARTIȘTI**

WASY OF EXPLORING AND EXPRESSING CONTEMPORARY ARTISTIC PRACTICES FOR
YOUNG ARTISTS 98

VIKTOR KARPOV

THEORY AND PRACTICE OF PICTORIAL AVANT-GARDE IN THE CREATION OF THE UKRAINIAN ARTIST DAVID BURLYUK

TEORIA ȘI PRACTICA AVANT-GARDEI PICTURALE ÎN CREAȚIA ARTISTULUI UCRAINEAN DAVID BURLIUK..... 103

CRISTINA GABRIELA HÎRȚESCU

CULOAREA ÎN VESTIMENTAȚIA CONTEMPORANĂ ȘI ROLUL ACESTEIA ÎN COMUNICAREA NON-VERBALĂ

COLOR IN CONTEMPORARY CLOTHING AND ITS ROLE IN NON-VERBAL COMMUNICATION 111

Științe socio-umanistice, Studii culturale și management artistic
Socio-humanistic sciences, Cultural studies and art management

MARIANA ZUBENSCHI

LEADERSHIP – O COMPETIȚIE PENTRU A INFLUENȚA ȘI A SCHIMBA SOCIETĂȚILE CONTEMPORANE

LEADERSHIP AS A COMPETITION TO INFLUENCE AND CHANGE CONTEMPORARY SOCIETIES..... 116

LUDMILA LAZAREV

MEMORIA CULTURALĂ CA FUNDAMENT AL IDENTITĂȚII EUROPENE

CULTURAL MEMORY AS THE FOUNDATION OF EUROPEAN IDENTITY 123

ANNA STELIGA

COLOUR PREFERENCES AND SELF-ACCEPTANCE – CASE STUDIES BASED ON THE ART THERAPY WORKSHOP

PREFERINȚE DE CULOARE ȘI AUTOACCEPTARE – STUDII DE CAZ BAZATE PE ATELIERUL DE ART-TERAPIE 128

MARIA PILCHIN

BIBLIOTECA ȘI ARTISTUL CA *HOMO LEGENS*

THE LIBRARY AND THE ARTIST AS *HOMO LEGENS* 134

ARTĂ MUZICALĂ MUSICAL ART

EXPLORAREA CONEXIUNILOR DINTRE NARATIV ȘI SUGESTIV SAU DESPRE PROGRAMATISM ÎN CONCERTELE PENTRU VIOARĂ ȘI ORCHESTRĂ DIN SEC. XX

EXPLORING THE CONNECTIONS BETWEEN NARRATIVE AND SUGGESTIVE, OR ABOUT PROGRAMMISM IN VIOLIN CONCERTOS AND ORCHESTRAS FROM THE 20TH CENTURY

VICTORIA MELNIC¹,

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

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

GHENADIE CIOBANU²,

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

<https://orcid.org/0000-0002-2361-9717>

CZU 785.6:780.614.332.04

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2024.1.01>

Astăzi concertele pentru vioară și orchestră suferă o transformare profundă, devenind povestiri muzicale complexe care explorează teme importante și emoții intense. Titlurile programatice și alte indicații redau intenția compozitorilor de a atribui lucrărilor repere estetice sau filozofice și astfel consolidează legătura dintre muzică și conținutul programatic. Această evoluție aduce o nouă dimensiune genului de concert, unde elementele programatice devin esențiale pentru exprimarea viziunilor compozitorilor în comunicarea cu audiența și ghidează ascultătorul către anumite stiluri, estetici sau stări de spirit, contribuind la individualizarea și conceptualizarea operei. Interacțiunea dintre muzică și conținutul programatic oferă o nouă dimensiune genului de concert, subliniază abilitatea compozitorilor de a transmite idei complexe prin intermediul muzicii. Astfel, concertele pentru vioară și orchestră devin narațiuni muzicale captivante, oglindind diversitatea și inovația în arta compoziției muzicale.

Cuvinte-cheie: concert pentru vioară și orchestră, conținut programatic, muzica secolelor XX-XXI, postmodernism, programatism convențional

Today, violin and orchestra concerts undergo a profound transformation, evolving into complex musical narratives that explore deep themes and emotions. Programmatic titles and other indications convey composers' intention to imbue their works with aesthetic or philosophical landmarks, thus strengthening the connection between music and programmatic content. This evolution brings a new dimension to the concert genre, where programmatic elements become essential in expressing composers' visions in communicating with the audience and guiding listeners towards specific styles, aesthetics, or moods, contributing to the individualization and conceptualization of the work. The interaction between music and programmatic content adds a new depth to the concert genre, highlighting composers' ability to convey complex ideas through music. Thus, violin and orchestra concerts become captivating musical narratives, reflecting the diversity and innovation in the art of musical composition.

Keywords: concerto for violin and orchestra, programmatic content, music of the 20th-21st centuries, postmodernism, conventional programmaticism

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

2 E-mail: gh.ciobanu@gmail.com

Introducere

Concertul instrumental, fiind unul dintre genurile centrale ale sistemului genuistic al muzicii academice, un gen cu o istorie de circa patru secole, continuă să rămână o prezență pregnantă în contemporaneitate, fiind atractiv atât pentru creatorii de muzică cât și pentru interpreți sau cercetători. Dacă efectuăm o „radiografie” analitică a concertelor pentru vioară și orchestră compuse pe parcursul sec. XX și în primele decenii ale sec. XXI, inclusiv în Republica Moldova, putem observa o varietate de abordări componistice, de concepte ideatice originale rediate prin intermediul unor sisteme intonative foarte diferite. În concertele instrumentale din secolele XX și XXI se remarcă aceeași tendință de extensiune a genului pe care o putem semnala și în simfonia contemporană. Deși concertul, aparent, face parte din genurile muzicii pure, însăși natura lui predispune spre teatralitate. Conform afirmațiilor lui V. Andrieș, „printre calitățile cele mai stabile ce determină genul concertant se numără: 1) jocul, ca tip de activitate și mod de reflectare a realității cu scopul cunoașterii ei și autocunoașterii subiectului¹; 2) dialogul, ca tip de gândire și modalitate de realizare a jocului²; 3) concertarea, ca mod de manifestare a jocului și dialogului în arta muzicală³” [1 p. 20]. Aceste elemente, intrinsece concertului, oferă compozitorului mijloace prin care el va da naștere unor discursuri narative sau unor scene dramatice în care solistul și orchestra vor interpreta diverse roluri. Cu toate acestea, după cum observă cercetătoarea I. Grebneva, în pofida unui potențial promițător, programatismul nu a devenit un atribut constant al genului concertant [2 p. 233], majoritatea concertelor instrumentale, inclusiv cele violonistice, rămânând în albia muzicii pure.

Astăzi asistăm la o transformare esențială a genului de concert în general, inclusiv și a celui violonistic, care devine tot mai inclus într-o rețea complexă de semnificații și simboluri. Această evoluție marchează o tendință spre o regândire a aspectelor ideatice, semantice și de conținut ale genului, solicitând introducerea de surse sau elemente programatice, utilizarea titlurilor evocatoare, a simbolurilor, a noi mijloace de expresie interpretativă și a resurselor timbrale inovatoare. În acest context, concertele pentru vioară și orchestră devin mai mult decât simple exerciții tehnice sau forme muzicale abordate abstract, ele devin povestiri muzicale, explorând teme, imagini și emoții care transcend aspectele pur tehnice ale compoziției muzicale.

1. Programatismul convențional

Primele titluri programatice date concertelor le găsim deja în epoca Barocului, ca, de exemplu, *Il Pianto d'Arianna* de P. Locatelli, *L'estro armonico* de A. Vivaldi ș.a. Pe parcursul sec. XX numărul concertelor programatice crește, deoarece compozitorii sunt într-un permanent proces de căutare a unor concepte individualizate, a unor abordări mai puțin canonice a genurilor tradiționale, inclusiv a celui de concert. În aceste concerte tematica, problematica, sfera intonațională, arhitectonica sunt strâns legate între ele, provenind din concepția programatică, din ideea generală a creației – ultima (ideea muzicală) având un spectru larg de manifestări: de la anumite procedee tehnologice, tipuri de texturi, complexe intonațional-tematice până la scenariul unor evenimente care, desfășurându-se conform unui subiect (*sogetto*) și, respectiv, unei dramaturgii, complinesc deopotrivă conținutul și forma lucrării. Însă, chiar și concertele instrumentale care nu au un titlu sau un alt indice programatic, rămânând cu denumirea academică a genului – concert, capătă în muzica ultimilor cinci decenii

1 Alături de arhetipul *jalei* care exprimă tristețea, durerea sau pierderea, cel al *contemplării* care reflectă o stare de introspecție și meditație, și cel al *apelului* care exprimă o chemare, o forță care îndeamnă sau mobilizează către acțiune, arhetipul *jocului* reflectă o atitudine ludică, energică și interactivă în muzică, reprezentând unul din cele patru arhetipuri muzicale principale.

2 Dialogul reprezintă o formă de comunicare între diferite elemente muzicale, fie că sunt instrumente individuale, grupuri de instrumente sau chiar între diferite secțiuni ale unei orchestre. Acest concept este adesea folosit pentru a crea contrast, tensiune și dinamică în muzică.

3 Concertarea reprezintă un aspect esențial al muzicii instrumentale și vocale, fiind un mod distinct prin care jocul și dialogul se manifestă în arta muzicală. Această formă de exprimare implică interacțiunea dintre diferitele instrumente sau voci, fiecare având propriul său rol și contribuție la ansamblu.

soluții individuale sub aspectele ideatic, de conținut, arhitectonic, servind drept exemple elocvente ale programatismului convențional sau latent.

Concertele instrumentale cărora autorii le-au atribuit titluri constituie o altă categorie, destul de numeroasă, a genului, reafirmând tendința spre individualizarea maximă a proiectului componistic. La rândul lor, inovațiile multispectuale ale proiectelor individuale duc la reconstituirea și, prin urmare, la transformarea genului.

Prefațând lucrarea cu un program mai mult sau mai puțin desfășurat sau cu un epigraf, sau atribuindu-i un titlu, autorul împărtășește ideea creației cu publicul. Înainte de a purcede la generalizarea unor categorii de titluri, reflectând indicele programatici, ne simțim obligați să reafirmăm că într-o creație muzicală surprinde substanța sonoră, mesajul propriu-zis. În acest sens, a priori, se presupune că discursul muzical va avea o calitate de autosuficiență, din punctul de vedere al percepției, indiferent de existența unui titlu sau a unui epigraf.

Unele titluri vizează doar particularitățile de gen, precizând, totodată, forma și caracterul narațiunii, înscriindu-se în categoria lucrărilor cu programatism convențional de gen (conform clasificării propuse de T. Berezovicova). Vom aduce câteva exemple cu referire doar la concertele pentru vioară și orchestră: *Concert-Rapsodie* de A. Khachaturian; *Simfonie-Concert Exordium e finis* de E. Adler; *Concert simfonic* de G. Kallhoff; *Concert-Fantezie* de T. Antoniu; *In memoriam*. Simfonie cu vioară solistică de V. Artyomov; *Concert-Fantezie* de E. Capp; Concert în formă de baladă de Ju. Baur; *Simfonia-Concert Widmung* de V. Silvestrov; *Concert-Poem* de E. Stankovici; *Concert-Legendă* de A. Grinups; *Sinfonia concertante* de J. McCabe; *Concert-Poem* de L. Sidelnikov; *Simfonia violonistică* de B. Tișcenko; *Vinyl Toccata* Concert pentru vioară și ansamblu de cameră de G. Almași; *Simfonia a IV-a* pentru vioară obligată și orchestră de D. Dediu, *Muzică funebră (solemnă)* pentru vioară și orchestră de D. Popovici, *Antifonii* Concert pentru vioară și trei grupuri de interpreți de Cristian Misievici; *Cântec fără cuvinte* Fantezie pentru violină, cvartet și orchestră simfonică de D. Capoianu; *Poem* pentru vioară și orchestră de M. Chiriac; *Poem* pentru vioară și orchestră de M. Moldovan; *Rapsodie* pentru violină și orchestră de D. Milcoveanu.

Unele titluri au menirea de a direcționa atenția ascultătorului spre anumite stiluri, epoci, estetici și, implicit, spre sisteme intonaționale, melodico-armonice, ritmice, sintactice, legate de aceste stiluri (precum ne-am propus, vom exemplifica afirmațiile doar cu concertele pentru vioară și orchestră): *Concerto all'antica* și *Concerto gregorian* de O. Respighi; *Concerto barocco* de V. Tarakanov; *Concerto Academico* de R. Vaughan-Williams; *Grand jeu classique* de M. Kelemen; *Concerto romantico* de R. Zandonai; *Concert romantic* de A. Raichev.

Adesea, titlurile concertelor violonistice conțin dedicații, având implicații în stilul, conținutul intonațional și forma lucrării: *Bartok-concerto* de A. Eșpai; *Hommage a Louis Soutter* de H. Holliger; *Cadenza for Leonidas* (Concertul nr. 2) de T. Antoniu; *Anne-Sophie* de A. Previn; *In Memoriam Franco Donatoni* de A. Tsanou; *Il viaggio del cavaliere. Omaggio a Cervantes* de K. Nieminen; *Concert ohne und mit b-a-c-h* de H. G. Bertram; *D. Kurtag offertorium* de R. Zechlin; *Offertorium* de S. Gubaidulina; *Triptich în memoria Nadiei Boulanger* de E. Naumov; *Quad. In memoriam Jules Delhaise* de P. Dusa-pin; *Poem pentru vioară și orchestră de coarde Omagiu lui Enescu* de V. Timaru. Atât în aceste lucrări cât și în cele citate în paragraful anterior se manifestă programatismul convențional stilistic.

O altă categorie de titluri au referire la originile naționale ale muzicii, la melosul și intonația naționale: *Concerto italiano* de M. Castelnuovo-Tedesco; *Concerto napoletano* de B. Rieti; *Concertul român* de S. Golestan; *Concert pe teme moldovenești* de D. Gherșfeld; *Concierto flamenco* de A. P. Cole; *Concertul The Gypsy* de R. Stevenson; *Concerto ebraico* de Ew. Novicka; *Concerto spagnuolo* de A. van der Horst; *Concierto espanyol* de J. Manen i Planas; *Concertul celtic (The Celtic)* de D. Heat; *Concertul maghiar* de D. Bando; *Concierto criollo* de V. Ascone; *Americano* de S. de la Cruz. Aici am putea recomanda o completare a programatismului convențional stilistic și de gen propus de T. Berezovicova cu încă o varietate – programatismul convențional etnic.

2. Alte tipuri de programatism în concertele pentru vioară

Titlul creației poate fi dictat de factorul emoțional al muzicii (cu program-comentariu emoțional conform clasificării lui O. Sokolov). Vom aduce mai jos câteva titluri lirice și dramatice atribuite unor concerte violonistice: *Concerto lirico* de I. Franco; *Concerto funebre* de K.A. Hartman; *Concerto giocoso* de J. Martinon; *Concierto de estio (Concertul de vară)* de J. Rodrigo; *Concerto lirico* de V. Bucchi; *Concert liric* de L. Boldemann; *Concertul serios* de L. Segerstam; *Concerto rustico* de M. Magin; *Concerto d'amore* de W. Josephs; *Concerto primavera* de S. Slonimski; *Poemul primăverii* pentru vioară și orchestră, op. 17 de D. Bughici; *Concerto d'adio* de G. Delerue; *Primavera* de Th. Grigoriu; *Concerto festivo* de A. Lason. Este de remarcat că asemenea titluri sugerează emoția în modul cel mai direct și sunt esențiale pentru interpret, dar mai ales pentru public, chiar dacă se știe că farmecul muzicii nu poate fi tradus în cuvinte.

Contrar titlurilor care au menirea de a clarifica, de a preciza conținutul muzicii, sunt și altele, care admit un spațiu de interpretare-tălmăcire, de ambiguitate sau de mister. Spațiul respectiv ambiguu și misterios este, adesea, creat de către autor intenționat pentru a stimula fantezia ascultătorului. Vom aduce în continuare doar câteva exemple de titluri de concerte pentru vioară și orchestră de acest tip, aparținând compozitorilor contemporani: A. Bibalo. *Concerto allegorico*; T. Marco. *Los mecanismos de la memoria* (Concertul nr. 1); *Concierto del alma* (Concertul nr. 2); G. Lampersberg. *Ahnung (Presentiment)*; M. Constant. *103 regards dans l'eau (103 de viziuni asupra apei)*; D. Finko. *Nightmares of St. Petersburg (Coșmarurile St. Petersburgului)*; S. Bodorova. *Messaggio*; V. Hughes. *For A Leather Jacket (Sacoului de piele)*; R. Rihm. *Shifting (Schimbarea)*; N. Bolens. *...et derrieres moi marchent les etoiles (... și după mine merg stelele)*; D. Wilson. *Messenger*; A. Giacommetti. *The Rime Of The Young Navigator (Rimele tânărului navigator)*; A. Gilbert. *On Beholding A Rainbow (Contemplând curcubeul)*; M. Simons. *Secret Notes (Semne secrete), Castelul cu cele șapte turnuri* pentru violină și orchestră de cameră de E. Tereny; *Jocuri IV* pentru vioară și orchestră de S. Păutza; *Moto perpetuo* pentru vioară sau grup de viori soliste și orchestră de cameră de D. Capoiianu; *Perpetuum mobile* pentru vioară și orchestră de coarde de F. Comișel; *Trinity Concert* pentru vioară și orchestră (din ciclul *Bizanț după Bizanț*) de Th. Grigoriu.

În contextul concertelor programatice sunt distincte titlurile celor 13 concerte pentru vioară și orchestră ale compozitorului finlandez Leif Segerstam. Iată unele dintre ele: *So It Feels... (Asa se simte...)*, *Feelings and Visions (Senzații și viziuni)*, *Double Thouts Beyond (Dincolo de ambiguitate)*, *Sterbende garten (Livezile muribunde)*, *Truths Felt (Adevăruri trăite)*, *Catching Randomities... (Prinzândsensul în-tâmplării)*. Pe lângă cele ce au menirea de a crea situații fanteziste, stimulând imaginația ascultătorului – *Feelings and Visions (Senzații și viziuni)*, *(Livezile muribunde)*, observăm titluri de mare subiectivitate, care ne direcționează spre perspectiva impusă de autorul opusului: *So It Feels... (Asa se simte...)*, *Double Thouts Beyond (Dincolo de ambiguitate)*. Mesajul muzical, precum și titlul, pot fi înțelese doar din această perspectivă. Totodată, ar trebui să remarcăm că în teritoriul esteticii postmoderniste situația, când titlul nu are implicații în conținutul lucrării, ba chiar este neutru sau complet străin mesajului muzical, se consideră una normală. Să ne amintim doar de creațiile diferiților compozitori intitulate *Opus*.

Titlurile lucrărilor cu program reprezintă o arie specială. E de remarcat că titlul propriu-zis încă nu este un indiciu al unui program explicit și consecvent al creației. Pe de altă parte, un program evident sau ascuns poate exista și în lucrările cărora autorii nu le-au atribuit decât o denumire terminologică, definindu-le doar ca gen.

Attalea princeps de Victor Ekimovski reprezintă un exemplu elocvent al programului consecvent într-un concert pentru vioară și orchestră. Lucrarea este compusă după povestea omonimă a scriitorului rus V. Garșin și redă cu precizie toate peripețiile fabulei. În *Automonografia* sa compozitorul susține: „Lectura” a fost concepută la direct, în adnotarea pentru concert am adus întreg textul povestirii și i-am rugat pe ascultători să-l citească în timpul audierii lucrării (în timp totul se combina perfect: 17 minute de muzică și circa 15-17 minute de lectură a textului, am verificat personal)” [3 p. 325]. Subiectul se referă la un palmier de specie braziliană – *Attalea princeps*, care a fost „transplantat” din natură într-o seră. Avântul și tendința firească a copacului de a se înălța, de a ieși la libertate a avut

un sfârșit tragic: palmierul a spart acoperișul serei și a fost tăiat. Or, compozitorul urmează cu lux de amănunte evenimentele subiectului literar în muzica Concertului, evidențiind subtextul filozofic pesimist al povestirii: aspirația, lupta, acțiunea, militantismul pot avea un final tragic.

Conflictul social dintre palmier și mediul în care este adus, dintre personalitate și socium este proiectat pe conflictul dintre solist și orchestră, constituind problematica generală a opusului. În plan formal, lucrarea monopartită este alcătuită din trei compartimente: trei valuri mari, care reprezintă avântul palmierului – întruchipat în partida viorii solistice – de a ieși la libertate. Orchestrei îi revine rolul de a periclita, de a stăvili încercările personajului principal. În momentul culminant al lucrării, atunci, când orchestra este aproape de a „înăbuși” prin intensitatea sonoră cântul solistului, acesta schimbă vioara acustică pe una electrică, reușind în acest mod să străbată sonoritatea – acoperișul serei. În Concertul pentru vioară și orchestră *Attalea princeps* de V. Ekimovski ideea generală provine din program, atrăgând după sine problematica, organizarea intonațională și cea formală. Mai mult, subiectul literar dictează dezvoltarea muzicală, iar forma concertului este determinată de program.

Pe de altă parte, există concerte instrumentale care conțin elemente de program, în pofida faptului că lucrării nu îi este atribuit un titlu, că muzica nu se desfășoară conform unui subiect literar și că arhitectonica lucrării nu este condiționată de existența unui program bine stabilit. Despre aceste elemente de program aflăm din adnotările de autor. De obicei, este cazul când instrumentului solistic i se conferă calitățile unui personaj real sau literar, când personajul este personificat prin timbrul instrumentului solistic.

Adesea, drept imbold creator pentru a purcede la compunerea unei lucrări compozitorului îi servesc impresiile puternice cu referire la oameni, locuri, evenimente, la natură, muzica reflectând emoțiile apărute în rezultatul acestor imagini senzoriale. Informațiile cu privire la locul, perioada, circumstanțele în care a fost creată lucrarea au, în acest sens, o semnificație deosebită nu doar pentru muzicieni, care au menirea de a afla și a întruchipa șirul asociativ în actul de interpretare în lipsa unui titlu sau altor indici programatice, dar și pentru cercetători sau publicul meloman.

Astfel, Concertul pentru vioară și orchestră de W. Walton este scaldat în căldura melosului italian, muzica fiind influențată atât de stilul *belcanto* al operei cât și de cântecele populare italiene. Muzica opusului este de un temperament mediteranean, întruchipând transformări spectaculoase ale stărilor de spirit de la contemplarea lirică la agresiunea răutăcioasă, de la introspecția melancolică la furia colerică. Transformările subite se simt mai accentuat în partea întâi: după instalarea atmosferei nocturne, marcate în partitură prin caracterul *Sognando – visător*, pacea și liniștea sunt spulberate de izbucniri orchestrale agresive, alarmante, obținute prin utilizarea poliritmiei și timbrurilor de alamă. Fazele de calmare, de instalare a liniștii fericite, pe de o parte, și de atacuri de agresivitate, pe de altă parte, se repetă până la recapitularea la sfârșitul părții primei teme – unei melodii dezvoltate, dintre cele mai memorabile aparținând lui Walton.

Partea a doua reprezintă un *Scherzo alla Napoletana*. Spiritul italian, de înamorare, se simte în această parte și mai accentuat. *Scherzo* începe cu o *tarantella*, care subit se transformă într-un vals lent, vădit sentimental, dar, totodată, ironic. După revenirea scurtă la *tarantella*, începe Trio-ul – partea mediană a formei tripartite complexe, având în partitură definiția de *Canzonetta* și reprezentând un tip de madrigal răspândit în Italia secolului XVI. Partea finală, reprezentând un *rondo*, ne înfățișează un caleidoscop de caractere sclipitoare. Muzica acestei părți readuce o parte din materialul tematic-intonațional auzit în părțile anterioare ale Concertului.

Din mărturiile lui Walton aflăm că cea mai mare parte a Concertului a fost scrisă în Ravello, Italia, în decursul anului 1938, unde compozitorul se afla pentru o recuperare după o intervenție chirurgicală, fiind însoțit de femeia iubită – Alice Wimborne, partenera de viață din acea perioadă. Italia l-a fascinat pe Walton în aspect spiritual, încă din prima vizită a sa, la vârsta de 18 ani. Concertul pentru vioară și orchestră de W. Walton este un exemplu de întruchipare a unor trăiri personale de dragoste și de fascinație, despre care aflăm din datele biografice ale compozitorului. Unele date cu referire la Concertul pentru vioară și orchestră de Walton le datorăm violonistului englez Thomas Bowes, care,

înainte de a interpreta și a înregistra opusul, a vizitat Ravello și a adunat informații despre procesul de creație asupra lucrării. Substanța muzicii, confirmată de datele biografice cu referire la crearea Concertului pentru vioară și orchestră de W. Walton, evocă asociații programatice, evidențiind tema care poate fi definită ca *Triumful iubirii* [4].

Totodată, titlurile lucrărilor și alte indicații programatice în genul de concert instrumental din secolele XX și XXI reflectă, mai curând, intenția compozitorilor de a atribui creației repere de natură estetică, filozofică, psihologică, decât de programe propriu-zise, legate de o imagistică vizuală concretă.

Adesea, simbolismul unui asemenea imbold generat de titlul creației, fie acesta filozofic, poetic sau psihologic, se combină cu ideea arhitectonică și se concretizează nu doar în problematica lucrării și, respectiv în expresia intonațională, ci și în logica și forma întregii compoziții. Un exemplu elocvent reprezintă Concertul pentru vioară și orchestră *L'arbre des songes* de Henri Dutilleux. Referindu-se la modul de organizare a materialului intonațional, ideea arhitectonică și forma lucrării, autorul explică: „... multiplicarea constantă și reînnoirea ramurilor este esența lirică a copacului. Această imagine simbolică, cât și noțiunea de un ciclu sezonier, a inspirat alegerea mea în calitate de titlu al piesei *L'arbre des songes*” [5]. Exemplul adus demonstrează că titlul Concertului *L'arbre des songes* combină aspectul misterios, de vis, și narațiunea meditativă cu structura logică a unui copac, care crește întreg dintr-o sămânță. Arhitectonica lucrării este determinată de problematica și, prin urmare, de concepția programatică. Trei părți din care este alcătuit concertul sunt interpretate fără întreruperi. Prima mișcare reprezintă proiecția întregii compoziții, având, la fel, o formă tripartită. În secțiunea mediană este plasată o cadență a clarinetului solo, pe care autorul o descrie în modul următor: „... timpul pare să se oprească și prin aceasta solistul găsește o nouă perspectivă și putere pentru a continua călătoria” [6]. Secțiunea a treia a primei părți este mai intensă ca dinamică și ca trăire. Un acord extins pe toată tesitura orchestrei, revărsându-se într-un „zooming” sonorico-coloristic, reprezintă puntea spre partea a doua care, cum am remarcat mai sus, se interpretează *attacca*. Partea a doua cu introspecțiile și sonoritățile coloristice ar putea reprezenta, în această concepție a autorului, uluirea pelerinului extatic, o călătorie în trăirile profund intime de minunare. Spre sfârșitul părții a doua încep să pătrundă pasaje scurte, aducând materialul părții a treia. Această intervenție impacientă aduce extazul mișcării energice spre obiectivul scontat.

Un alt exemplu de raporturi coerente dintre indicațiile de natură programatică, problematica lucrării, sistemul intonațional și arhitectonica acesteia reprezintă Concertul pentru vioară și orchestră al compozitorului american John Adams, compus în anul 1993 (premierea a avut loc în anul următor, 1994). Compozitorul susține că titlul părții a doua *Trupul prin care curge visul*, reprezentând o frază dintr-un poem al lui Robert Haas, poate fi proiectat pe întreaga creație tripartită, deoarece vioara plutește ca un duh în trupul orchestrei cu toate „țesuturile, oasele și sângele” acestuia [7]. Visul este mereu prezent în acest Concert, vioara solistică interpretând fraze melodice continue, iar orchestra oferind „un fundal de evenimente mai mult sau mai puțin ordonate, care se desfășoară ca scene pe un lung sul chinez” [ibid.]. Această metaforă poetică se evidențiază mai reliefat la nivelul trăirii cu precădere în *Chaconne*, partea a doua a lucrării, în care melodia interpretată de vioara solistică „curge” neîncetat prin textura orchestrală („trupul”), ultima având un puls lent, dar regular.

Nu putem să nu fim de acord cu O. Popovskaia, care menționează că interesul sporit al compozitorilor față de problemele etico-filosofice complexe în a doua jumătate a sec. XX a condiționat poziția dominantă în ierarhia tipurilor de programatism a compozițiilor ce au la bază un program generalizat fără subiect, influențând, totodată, și metodele de realizare a ideilor [8 p. 3]. În legătură cu aceasta, autoarea relevă apariția așa-numitului programatism simbolic, caracteristic creației unor compozitori ca A. Schnittke, S. Gubaidulina, E. Denisov ș.a. Muzica acestor compozitori evită raporturile și asociațiile directe cu sursele programatice literare [ibid.]. Tipul de desfășurare succesivă a subiectului este unul impropriu compozițiilor cu program simbolic, plasându-se mai curând în același rând cu lucrările cu program latent.

Multe dintre concertele instrumentale ale cunoscutului compozitor rus Alfred Schnittke, inclusiv cele patru concerte pentru vioara și orchestră, denotă prezența anume a acestui tip de program.

Compozitorul abordează în genul de concert instrumental probleme existențiale de mare încărcătură filozofică. Muzica lucrărilor în genul de concert care aparține lui A. Schnittke redă meditații profunde chinuitoare, stări de zădărniciune, de deșertăciune, de stingere, de rugăciune, de ispită, de pocăință. Dramaturgia, precum și consecutivitatea imaginilor muzicale ale fiecărui concert instrumental, sugerează subiecte nedeclarate care corelează cu temele, subiectele și personajele literare, filozofice sau biblice. În cazul dat se poate vorbi despre un program ascuns. Tipurile de discurs monologic, de expresie meditativă cu introspecții autobiografice se asociază în lucrările lui Schnittke cu marile subiecte ale literaturii universale, dintre care patimile Mântuitorului Iisus Hristos, trădarea lui Iuda, viața și ispitele lui Faust sunt cele mai frecvent ivite în conștiința interpreților, cercetătorilor muzicali și publicului familiarizat cu creația compozitorului.

3. Programatismul în concertele pentru vioară ale compozitorilor români

Și în literatura violonistică românească găsim câteva exemple de concert programatic. Mai multe dintre ele au fost citate pe parcursul compartimentelor anterioare. Totodată, am selectat câteva lucrări care reflectă utilizarea diferitelor tipuri de programatism asupra cărora dorim să ne oprim mai în detaliu. Printre acestea este și Concertul pentru vioară și ansamblu de soliști *Capricci and Ragas* (1990) de Aurel Stroe, unde, prin utilizarea unor termeni specifici, se manifestă programatismul convențional de gen. Concertul este conceput ca o succesiune de părți intitulate *Paganiniana* (I, II și III) și *Écoute fine* (I, II și III), care se succed fără întrerupere și sunt fundamentate pe contrastul dintre secțiunile dramatice și tensionate, în care compozitorul explorează virtuozitatea și expresivitatea viorii prin intermediul unor tehnici interpretative neobișnuite și spectaculoase, amintind de măiestria lui Paganini, fără a recurge la citate sau stilizări directe. Între aceste momente dramatice se regăsesc secțiuni mai meditative, care oferă audienței oportunitatea de a reflecta și de a se concentra asupra expresiei artistice. Aceste secțiuni meditative accentuează aspectele subtile și sensibile ale muzicii, punând un accent deosebit pe ascultarea fină și atentă a viorii. În acest context, termenul „*écoute fine*” sugerează o atenție deosebită acordată detaliilor muzicale și interpretative, oferind interpretului posibilitatea de a evidenția subtilitățile instrumentului și de a comunica cu publicul într-un mod profund și intens.

Un alt exemplu de concert programatic pentru vioară este *Roman Fleuve* de Violeta Dinescu, finalizat în 2021 și dedicat violonistei Viktoria Elisabeth Kaunzner, care a fost protagonista premierei mondiale a concertului produs pe 3 decembrie 2021 la Valencia. Conceput ca o epopee sonoră în stilul narativ al romanului-fluviu – gen literar francez inventat și folosit de scriitorul francez Marcel Proust, Concertul pentru vioară al V. Dinescu este o călătorie muzicală complexă care explorează o varietate de arhetipuri imaginare ce direcționează ascultătorul spre viața muzicală a nomazilor dintre Marea Neagră și Marea Mediterană ... și ... întreg universul [9]. Este o „nuvelă” muzicală captivantă de mare virtuozitate, condimentată cu melisme și „artificii” sonore, care presupun o stăpânire desăvârșită a viorii și o manifestare multilaterală a solistului: cântat, inclusiv concomitent la instrument și voce, actorie, scrimă, improvizatie. Concertul conține o serie de scurte incursiuni muzicale legate între ele printr-un fir narativ comun care descriu imagini variate și contrastante de la unele energice și dramatice până la altele tandre și gânditoare. Făcând referință la un gen literar care prezintă o poveste extinsă, complexă și care se dezvoltă pe parcursul mai multor volume sau cărți, urmărind evoluția unor personaje sau a unei comunități pe o perioadă lungă de timp, *Roman Fleuve* de V. Dinescu sugerează utilizarea unui programatism narativ similar, în care fiecare compartiment reprezintă un capitol sau un episod distinct al unei povești muzicale mai ample, care se dezvoltă progresiv pe parcursul întregului concert.

Concertul pentru vioară și orchestră *Himere* de Doina Rotaru explorează diverse teme și emoții asociate acestor creaturi mitologice imaginare, care combină caracteristici ale mai multor animale sau elemente fantastice, cum ar fi visarea, misterul sau căutarea spirituală. În crearea acestui concert compozitoarea a fost inspirată de celebrele sculpturi ale lui Dimitrie Paciurea – opere ce sunt încărcate de simboluri și metafore, prezentând personaje într-un stil suprarealist, care ilustrează experiența drama-

tică a existenței umane și exprimă sentimente profunde. Cele trei părți ale Concertului, intitulate *Himera Pământului*, *Himera Noptii* și *Himera Văzduhului*, redau o atmosferă de reverie și contemplare, în care muzica explorează o gamă variată de stări emoționale și imagini sonore. Fiecare parte a concertului este asociată cu una dintre himerele sculpturale concepute de Paciurea și explorează tematici și atmosfere specifice, reflectând imaginația și semnificațiile evocate de operele sculptorului, constituind astfel un exemplu de lucrare cu program sculptural (conform clasificării lui G. Banciu¹). Atmosfera sonoră a Concertului *Himere* ilustrează o lume fantastică și generează o experiență auditivă complexă și captivantă. Muzica își găsește echivalentul în formele sculpturale și în conceptele artistice ale lui Paciurea, creând astfel o conexiune profundă între universul sonor și cel vizual. Iată ce scrie despre această lucrare cercetătoarea clujeană E. Șorban: „*Himerele* de Doina Rotaru cuceresc prin viziunea care unifică cele trei fapte fantastice, imaginate sculptural de Dimitrie Paciurea, transformându-le din una în cealaltă. *Himera pământului* apare reptiliană și se umanizează într-un dans oșenesc; *Himera nopții* zvâcnește cu insecte și păsări; *Himera văzduhului* („văz” și „duh”) își convertește dramatismul în spațiu transparent. Pânzele sonore închipuie, dincoace de Ligeti, fapte de humă, apoi un giulgiu țesut din fire de bocet – un bocet cosmic, apoi iele și nori...” [10].

În creația contemporană a compozitorilor din Republica Moldova există un singur exemplu de concert violonistic programatic – Concertul pentru vioară și orchestră *Momente* de Gh. Ciobanu în care resimțim prezența programatismului psihologic, dar, totodată, și anumite elemente ale programatismului convențional fără subiect².

Perioada contemporană, după cum menționează, pe bună dreptate, O. Popovskaia, se caracterizează prin extinderea sferei programatismului, precum și prin sporirea rolului metodei simbolice de obiectivare a ideilor, care se datorează în mare parte tendințelor spre conținuturi simbolice în creație, determinate de problemele majore ale timpului [8 p. 3].

Concluzii

Genul de concert instrumental, în general, și de concert pentru vioară și orchestră, în special, de-a lungul a mai multor secole este în interacțiune constantă cu domeniul muzicii programatice. Acest tip special de muzică instrumentală se distinge prin prezența unui mesaj programatic verbal prestabilit și prin utilizarea unui sistem de surse pentru concretizarea ideii programatice. În secolele XX și XXI această tendință către programatism a devenit tot mai evidentă, reflectând atât conceptualizarea cât și individualizarea concepțiilor creative.

Compozitorii și-au dezvoltat propriile viziuni asupra modului în care muzica poate comunica și influența audiența, adesea căutând să conceptualizeze și să individualizeze mesajele lor în muzică. Astfel, concertele pentru vioară și orchestră au devenit medii fertile pentru exprimarea unor idei complexe, iar elementele programatice au devenit un aspect crucial al acestui proces.

Această consolidare a intersecției dintre muzică și conținut programatic a adus la viață o nouă dimensiune a genului de concert, îmbogățindu-l cu perspective și sensuri noi. Prin prezența mesajului programatic verbal pre-trimis și prin utilizarea unui sistem elaborat de surse de concretizare a ideii programatice, concertele pentru vioară și orchestră s-au transformat în veritabile narațiuni muzicale, captivante și pline de profunzime.

Referințe bibliografice

1. ANDRIEȘ, V. *Concertul pentru violă și orchestră de-a lungul timpurilor: de la Georg Philipp Telemann până la Bela Bartók*. Timișoara: Eurostampa, 2013. ISBN 978-606-569-609-9.
2. ГРЕБНЕВА, И. *Скрипичный концерт в европейской музыке XX века*. Москва: МГК, 2010.
3. ЕКИМОВСКИЙ, В. *Автомонография*. Москва: Музиздат, 2008. ISBN 978-5-904062-04-8.

1 A se vedea: Banciu, G. *Semnificatia estetică a programatismului muzical*. Cluj-Napoca: Editura 2006, 70 p.

2 Aspectele programatice ale acestui concert sunt analizate în articolul: Ciobanu, Gh. *Indicațiile programatice în Concertul pentru vioară și orchestră simfonică Momente de Ghenadie Ciobanu*. In: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. 2016, nr. 1(28), p. 15-19.

4. BOWES, THOMAS. *Walton and Barber violin concertos* [online CD. [accesat 14 mar. 2024] Disponibil: <http://thomas-bowes.com/cds>
5. NICHOLS, R. A dialogue with Dutilleux [online]. In: *Classical-music: The official website of BBC Music Magazine* [accesat 22 mar. 2024]. Disponibil: <http://www.classical-music.com/article/dialogue-dutilleux>
6. TUUR, Erkki-Sven. *Peregrinus Ecstaticus*: Clarinet Concerto. Le poids des vies non vécues – Noesis: Concerto for Violin and Orchestra. Interpr. Christoffer Sundqvist, Clarinet, Pekka Kuusisto, Violin. Finnish Radio Symphony Orchestra. Hannu Lintu, conductor. Program note [CD] Ondine ODE 1287-2 [online]. 2017 [accesat 15 mar. 2019]. Disponibil: <https://www.erkkisven.com/worklist-and-reviews/works-for-solo-instruments-and-orchestra>
7. *John Adams on his Violin Concerto* [online] : interview by R. Jemian, A. M. de Zeeuw. Louisville, 24 oct. 1995 [accesat 15 mar. 2024]. Disponibil: <https://www.earbox.com/violin-concerto/>
8. ПОПОВСКАЯ, О. *Символическая программность в советской музыке 70-80-х годов* [online]: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Ленинград, 1990 [accesat 22 mar. 2024]. Disponibil: <http://cheloveknauka.com/simvolicheskaya-programmnost-v-sovetskoj-muzyke-70-80-h-godov#ixzz5tvvYPGtY>
9. *Violeta Dinescu: Roman Fleuve-violin concerto premiered by Viktoria Kaunzner, Juan P. Hellín & CSMV* [image video]. [accesat 26 mar. 2024]. Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=8tlijDbs0zU>
10. ȘORBAN, E. *Concerte camerale: Iorgulescu, Terényi, Doina Rotaru* [online]. [accesat 26 mar. 2024]. Disponibil: https://biblioteca-digitala.ro/reviste/Cronici/dl.asp?filename=2021_05_28%20mai.pdf

**THE PROCESS OF FOLKLORIZATION IN CONTEMPORANEITY:
THE POPULAR STYLE SONGS OF THE COMPOSER DUMITRU GHEORGHÎĂ**

**PROCESUL DE FOLCLORIZARE ÎN CONTEMPORANEITATE: CÂNTECELE ÎN
STIL POPULAR ALE COMPOZITORULUI DUMITRU GHEORGHÎĂ**

SVETLANA BADRAJAN¹,

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

<https://orcid.org/0000-0002-3842-9676>

LARISA SPRINCEAN²,

doctorandă,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0009-0006-8929-355X>

CZU 78.071.1(478)

784.4(478)

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2024.1.02>

*Dumitru Gheorghîă (1917-1987) is a distinct personality of the musical culture of Bassarabia. He established himself as an instrumental performer (accordion, trumpet player) and as a composer. He did fundamental studies in the field of music during the interwar period at the Unirea Conservatory in Chisinau (1927-1933). His creation includes symphonic works, pieces for folk music orchestra, choral pieces, lyrical songs, for children, etc. Vocal and instrumental folk music had a special place in his activity as an accordionist and composer. We are particularly interested in his folk-style songs, written on the lyrics of well-known poets from those times or by Dumitru Gheorghîă himself. A large part of these songs, such as *Struguraș de pe colină*, *Frumoase-s nunțile-n colhoz*, *Cine vine de la deal*, *Cîntecul miresei*, *Lung îi druul pîn` la tine* etc., became folklorized, that is, they started the path of oral circulation, often the interpreters not knowing who the authors are and supporting their folkloric origin. Studying the folklorization process of these songs reveals interesting aspects of popular culture in contemporaneity.*

Keywords: *Dumitru Gheorghîă, composer, songs, folklore, folklorization, contemporaneity*

1 E-mail: sbadrajan@yahoo.com

2 E-mail: larisa_sprincean@mail.ru

Dumitru Gheorghiuță (1917-1987) este o personalitate distinctă a culturii muzicale din Basarabia. S-a impus ca interpret instrumentist (acordeon, trompetist) și în calitate de compozitor. Studiile fundamentale în domeniul muzicii le-a făcut în perioada interbelică la Conservatorul Unirii din Chișinău (1927-1933). Creația lui include lucrări simfonice pentru orchestra de muzică populară, piese corale, cântece lirice, cântece pentru copii ș.a. Un loc aparte în activitatea de interpret acordeonist și cea de compozitor l-a avut muzica populară vocală și instrumentală. În mod deosebit ne interesează cântecele în stil popular, scrise pe versurile poezilor cunoscute din acele timpuri sau de însuși Dumitru Gheorghiuță. O mare parte dintre aceste cântece, precum Struguraș de pe colină, Frumoase-s nunțile-n colhoz, Cine vine de la deal, Cântecele miresei, Lung îi drumul până la tine ș.a., s-au folclorizat, adică au pornit calea circulației orale, deseori interpreții neștiind cine sunt autorii și susținând proveniența folclorică a lor. Studiarea procesului de folclorizare a acestor cântece relevă aspecte interesante ale culturii populare în contemporaneitate.

Cuvinte-cheie: Dumitru Gheorghiuță, compozitor, cântece, folclor, folclorizare, contemporaneitate

Introduction

The repertoire of popular/folkloric songs includes creations belonging to different strata, having varied provenance. Thus, “developing on the basis of older forms and structures, the actual song experienced a pronounced zonal differentiation, during the period of the medieval “closed economies”. (...) Later on - through the stronger action of some evolutionary factors, such as the interpenetration between languages, the influence of cultured or foreign creation the modern style - took root” [1 p. 320].

In all this contemporary kaleidoscope of popular/folkloric creations we will discover songs that belong to an old layer (quite a few we could say), to a pre-modern layer, author's works, which entered the traditional environment, being accepted as folkloric productions. In fact, the process of hybridization of popular music culture starts from the middle of the 19th century, increasing in the 40s of the 20th century. Speranța Rădulescu remarks: “The songs change and diminish but quantitatively at an alert pace only after the Second War and after the establishment of the “popular democracy” regime, when the village is subjected to immense and continuous pressures, with reverberations on its music. Starting from that moment, the natural transformation and in a relatively moderate tempo – transformation which constituted, in fact, the very way of existence - becomes strong and leads to the destruction of a substantial part of the traditional musics and the emergence of new or renewed musics” [2p.173].

The songs inspired by the folk melos of Dumitru Gheorghiuță were released in the 50s-70s of the last century by renowned performers of popular music, big names of the Bassarabian musical culture, such as Nicolae Sulac (1936-2003), Tamara Ciobanu (1914-1990), Maria Bieșu (1935-2012), Angela Păduraru (1938-1995), Gheorghe Eșanu (1927-1996), Teodor Negară (1943-2012), Anastasia Istrati (1942-2016), Valentina Cojocar (b. 1947) and others. They became in demand, being promoted through the media, performed not only in rural areas by amateurs, lovers of popular music, gradually turning into anonymous folkloric productions.

Dumitru Gheorghiuță. Biographical references

The musician Dumitru Gheorghiuță was born in a district of Chișinău, Republic of Moldova, so-called – the blacksmiths' slum. Simion Mircea describes that place in the following way: „Fierarilor” Street in the old part of the city breathes peace. (...) In old times, blacksmiths lived here. The workshops, which formed a common body with the residential houses, were located right on the side of the road. Peasants streamed here from the neighboring villages. From dawn until late in the evening, the street roared with the sound of sledgehammers, the neighing of horses, and the peppered talk of the villagers. (...) After a day of toil, voices of violins and harmonicas rose above the slum, songs rang out.” (S.Mircea, 1980:3). The blacksmith Efim Gheorghiuță, who played the harmonica and sang quite well, lived and worked here. Thus, the future musician Dumitru Gheorghiuță, the son of a blacksmith and fiddler, grew up in a fertile artistic environment, absorbed the beauty of folklore and the music of the interwar years, forming his way of artistic thinking, later materialized in his own musical creation,

including songs in popular style. From various sources we learn that the first serious musical experience was his participation in the primary school marching band, being highly appreciated by the school management, also „at primary school Dumitru befriended the son of the well-known doctor from Chisinau, Ustinov. In his particularly cultured family, he heard for the first time a string quartet, made up of amateurs. The impression was one of the strongest.” [3p. 6]. He studied at the B.P. Hașdeu high school, at the Unirea Conservatory, the trumpet class, which he graduated in 1933. In order to pay for his studies at the Conservatory, he sang at parties, weddings, in different conditions, including cold and rain, which affected his health, having repercussions on handling the trumpet, so he gradually switched to the accordion.

After completing his studies at the Conservatory, he sang in restaurants for a while. In the 40s of the 20th century, the first Radio Orchestra was founded in Chisinau under the leadership of Petru Bacinin, which predominantly performed popular music. The activity in this orchestra determined Dumitru Gheorghîță to create. Among his first compositions were works written for the accordion that denote great virtuosity.

In the years after the war from 1940-1945, the musician continued his interpretive activity, leading his own folk music orchestra. He does not abandon the compositional concern either. His work includes academic music, such as instrumental miniatures, pieces for oboe, violin and orchestra, for dulcimer, accordion, choral works, he writes songs for children, light music, but especially instrumental songs and melodies in popular style. Dumitru Gheorghîță's songs such as *Mână, Gheorghe, Boii bine, Cănațuie, cănațuie, Frumoase-s nuntile-n kolhoz, Struguraș de pe colină, Cine vine de la deal, Drumule, drumule, Bădiță, bădișor, Lung îi drumul pîn la tine, Frunză verde de salcîm, Frunza verde lămăiță, Cîntecul mireșii, Bădița fricos, Cucușor ești bun de gură, În adînc de codru verde*, etc. have become true folklore pearls. They are performed by folklore lovers and established singers, and are performed at folklore festivals and competitions. When creating music, Dumitru Gheorghîță penetrates into the core of folklore creativity, identifying himself with it. In fact, for him, who was in contact with a fiddlers' environment since childhood, in whose home folk music was performed, for whom music was his way of existence, it was natural to write such songs and instrumental melodies.

The phenomenon of folklorization in the context of social-cultural transformations of traditional communities

In order to understand the essence of the folklorization of the songs of the composer Dumitru Gheorghîță, we will highlight some aspects of the „life” of popular culture, including traditional music. It is known that an author's creation can enter the area of folklore circulation, if it meets certain conditions: it corresponds to the norms of popular aesthetics; it circulates orally and in variants. Such creations have always become integrated in the sphere of folklore, some have lost their authors/author, others with known authors, are for the popular pedlar „theirs”, heard from the mother, grandmother, etc., such as the romances created in the 19th century on Mihai Eminescu's lyrics *Pe lângă plopii fără soț, Mai am un singur dor, La oglindă, Pe lângă boi*, lyrics by George Coșbuc etc.

So, the first aspect refers to the natural process of popular creativity. We know that one of the characteristic features of folklore, in addition to its orality, syncretism, etc., which differentiates it from literate music, is the collective-individual character. That is, a folklore work being an anonymous production (we do not know the author) and collective (different generations participate in its chiseling and transmission), it is not impersonal. In any collectivity, in all times, there have been talented people, endowed by God with a voice and the gift of creation, a Marie or an Anica, whom they met at the right time, who were talked about, admired in the community for a period of time, but that were gradually forgotten, a natural process determined by the collective takeover and transmission, orally, from generation to generation, but also the appearance of other „Marii”. Similarly, Dumitru Gheorghîță, if he lived somewhere a hundred years earlier, his songs would remain, transmitted orally, and his name

would probably have disappeared. Another aspect resides in the morphology of the songs written by Dumitru Gheorghiuță, we refer to the versification, the musical language, which mostly reflects the specific features of the popular sung verse, the melodic, rhythmic and architectonic characteristic of musical folklore.

An important aspect, which determined the acceptance of the folk-style songs created by Dumitru Gheorghiuță as folklore creations, consists in the social and cultural phenomena that occurred at the beginning of the 20th century. The rapid development of market economy, technologies, the amplification of the cultural dialogue between the large urban society and the small rural community led to the transformation and hybridization of traditional music. The ethnomusicologist Vasile Chiseliță reports the findings of the folklorist Petre Ștefănuță (head of the Chisinau branch of the Social Research Institute of Romania in the interwar period), made as a result of field research: „the musical repertoire of the villages was subject to an intense process of urbanization and that it was not far behind that of the cities in terms of novelties. The old fiddlers' bands (with violin, cymbal, kobza, whistle and/or panpipes) were gradually replaced or assimilated by the new popular bands, the peasant brass bands, very popular in interwar Bassarabia. (...)through the fiddlers, various Romanian songs and romances, written by composers on European rhythms (waltz, polka, quadrille), North American and Latin American rhythms (foxtrot, tango, rumba), came to life at the „cultural celebrations” in the country, in schools and „national houses” (cultural centers), at the „balls of the intellectuals”, but also at the „village circle dances”, where they were in great demand, especially among the youth” [4 p. 22].

Thus, through the 20s-30s of the 20th century, a new environment of village life begins to be created, in which the elements of modern civilization, such as schooling, technical innovations, transport, the gramophone/record player, western musical instruments, especially the brass winds and others, were easily assimilated, and they, in turn, left their mark on the cultural life of the peasantry. Constantin Brăiloiu, who undertook field research in the interwar period, including in localities in Bassarabia, finds that „at the meeting of the old world without an alphabet with the new world of the book and machinery, an unexpected spontaneous process takes place in our rural society: a double effort of assimilation and integration, which tries, on the one hand, to include the attributes of modern civilization in the framework of tradition, and on the other hand, to prolong the life of tradition, forcing it to take on the forms of modern civilization” [5p. 36].

Therefore, the modernization of the peasant social life had major repercussions on the musical repertoire „A good part of the modern Romanian folk songs was the work of arrangement, imitation and stylization of the national folklore, carried out by real corporate networks of urban creation, made up of agents and factors of the cultural market of the time, including: composers, lyricists and folk singers, professional instrumentalists, fiddlers, urban folk music bands, theater, vaudeville, comedy, salon and even jazz groups, record companies, radio and outlet stores. Under the impulse of the economic and commercial interest, all these elements formed a real cultural industry” [4 p. 23]. Vasile Chiseliță delimits six categories of new folk song in the structure of the types of peasant folk music from interwar Bassarabia:

1. the military song in measured rhythm;
2. the song of recruits;
3. the new, „conventional folkloric” lyrical song;
4. the theatrical song, the couplet and the revue refrain, creations with a pronounced social, satirical and humorous character;
5. the national romance;
6. the folk song in choral arrangement [4 p. 24]

In our case, we are particularly interested in the new popular lyrical song „conventional folkloric” and in the theatrical one. The first category, of urban origin, „surprises with the thematic richness, the endless variety of forms, the diversity of melodies, the tendency to move in a measured (fixed) rhythm

and the predilection for refrains. For some examples, the authors, performers and release chronology are known in the discography of the time. We selectively quote the following titles: Măi, Ionele, tu erai; Cu calul bălan; Ușor, puiule, ușor; Drag mi-a fost pe lumea asta; Păsarică mută-ți cuibul; Tinerel m-am însurat; Ilenuta de la munte; Pădure, dragă pădure. [4 p. 25].

As for the theatrical song, the couplet and the revue refrain, it can be considered a replica of „the famous comedy shows, embellishments of rustic variety shows, an assortment of ‚bizarre songs‘, some broadcast through the radio or „spurred ” from the funnel of some period gramophone. (...) Focused on a simple, poetic and musical language, quasi-folkloric, this song was always liked by the country people, who embraced it as a new form of entertainment and fun at various gatherings („companions”), being assigned the social function „joke song” [4 p. 26].

These two categories of the new popular lyrical song - „conventional folkloric” and the theatrical song, can be found in the repertoire of folk-style songs created by Dumitru Gheorghiuță and fully reflect the modernization process of the traditional musical repertoire signaled in the sphere of popular culture in the interwar years, entering naturally the folklore circuit alongside productions from old layers. From the first category we name, for example, the works *Frunză verde de salcîm*, *Struguraș de pe colină*, *Frunză verde lămăiță*, from the second - *Cănățuie*, *cănățuie*, *Bădiță fricos*, *Bădiță, bădișor etc.*

Aspects of morphology in the popular songs written by Dumitru Gheorghiuță

Emilia Comișel, making a characteristic of the actual new style song, highlights a series of specific features, which we find in the musical-poetic structure of Dumitru Gheorghiuță's songs, among them we highlight: „the tendency to simplify the melody which usually becomes almost syllabic, (...) the melodic stanza (...) sometimes reaching simple structures: the couplet-refrain; songs with two or more refrains; the amplification of the ambitus and of the sound material that is organized in natural ways, with a pentatonic substratum, (...) in the western major-minor, or in chromatic ways or chromatinized, under the influence of urban music and that of the fiddlers, (...), the tendency of the organization of rhythmic formulas according to the principle of the distributive system” [6p. 87].

In Dumitru Gheorghiuță's songs inspired by folklore, we observe the preservation and respect of the specifics of popular versification. We refer to the octosyllabic pattern, the successive rhyme, the presence of regular or irregular refrains, often in the form of onomatopoeic repetitions of the type la lala, tra la la or, newer, the thematic refrain, which completes the content of the poetic stanza, such as in the song *Cănățuie, cănațuie* (example no. 4) or *Frumoase-s nunțile-n colhoz* (example no. 6). The rhythmic structure is the one also mentioned by Emilia Comișel with reference to the actual new style song - the distributive system predominates, although in some songs specific elements of the giusto-syllabic system appear - rhythmic formulas of the type: dipiric ♪♪♪♪, tribrach ♪♪♪, sapphic ♪ □□ and others. As for the sound system, we note, in addition to tonal structures, the presence of a modal foundation, such as the mixed bichord mode: dorian + chromatic tetrachord – acoustic three (example no.1) sound combinations (ratios) often encountered in dance music; chromatic 2 (example no. 3) or natural Mixolydian (example no. 4). The architectural form is based on melodic stanzas with or without refrain, which fall into the binary types – ABr (example no.6), □ A + B r (example no. 4); ternary – AABC (example no. 1) or more frequently the quatrain ABCD. Therefore, the folk style songs, written by Dumitru Gheorghiuță, fall through their musical-poetic structure into the morphological criteria of the actual new song, thus facilitating their folklorization process.

Conclusions

The relationship between folklore and literate music has a projection in both directions. There are many researches on the ways of using the folkloric source in the creation of composers, being a phenomenon that manifests itself at different levels, with different intensity and accessible to study, having the written work and its author(s) available. Regarding the process of assimilation of the productions

of composers and other musicians well-known in the sphere of folklore, starting the way of oral circulation, we can follow it with the popular creation becoming an object of research, the appearance of the radio, television and other means of recording. At the same time, in the traditional environment, we admit the existence of a first “author” of the folklore production, who became anonymous over time. As I pointed out before, in a traditional community not all its members had the gift of creating, which is natural. In this sense Speranța Rădulescu mentions: “Songs are a community heritage. All the people of the village have the ability, and to a good extent the obligation, to know them, to understand their meanings and sense, to sing them in the right circumstances. The foundations of their musical competence are laid in childhood and adolescence, when they listen and memorize everything that is sung around them and practise the ability to perform. On the threshold of youth, they have already divided themselves into two categories: the gifted, who will sing a lot all their lives, and those with modest or no gift, who will sing a little, only constrained by the obligation of minimal social integration through music „ [7p. 19].

Thus, even a folklore work, hypothetically speaking, has an author of the so-called “first variant”, which, being taken over by the community, starts the path of oral circulation and the creation of variants, and the name of that first “author” is lost over time. Today, in the same way, there are creators of popular songs and melodies, some come from an environment where the norms of traditional music are respected, others have not known the folklore environment, they are self-taught or schooled in music education institutions, but they feel the folk melody, they are permeated by it and materialize their feelings, experiences, life experience through the song created in folk style. Obviously, there is also a lot of vulgar amateurism in the field, but at the moment we are referring to valuable creations.

In his songs, the composer Dumitru Gheorghiță [8] gets so close to the sources of folklore creation that he almost identifies himself with it. In fact, in most cases he capitalized on the distinct elements of the folkloric melos, that melodic arsenal that he assimilated from fiddlers from the blacksmiths’ slum or from the peasants who used to come there. So, several factors contributed to the folklorization of his songs: the social-cultural context, the fiddlers’ environment in which he grew up, his musical talent, awareness of his actions in the creative process, in-depth knowledge of the norms of traditional creativity and the morphology of the folk song, all of these arranged on a fertile ground of unconditional love for folklore.

Musical examples [3]

Lyrics by P. Zadnipru

1. După mire și mireasă

Hai, nun - tași, de du - pă ma - să, tra - la - la
 la să scoa - tem nun - ta din ca - să, tra - la - la
 la. Că și lu - mea, din o - gra - dă tra - la - la -
 la. Pe mi - rea - să vrea s - o va - dă tra - la - la la.

Lyrics by G. Vieru

2. Nunta noastră

Su - pă - rați flă - că - ii ta - re, Că trec pe la
poar - ta na - nei. D' a - poi eu cu ce - s de vi - nă,
măi, măi. Da - că na - na mi - i ve - ci - nă!

Lyrics by P. Cruceniuc

3. Cântecul miresei

Ma - mă, ma - mă și iar ma - mă nu - mi da zestre
nu - mi da mul - tă că nu sunt o
fa - tă slu - tă măi - cu - li - tă dra - gă ma - mă.

Lyrics by Ș. Barcari

4. Cănațuie, cănațuie

Po - lo - boa - ce, măi bon - doa - ce, ian pof - țim cu
vra - na 'n coa - ce, în - fo - ca - ta că - nă - țu - ie,
vi - nu 'n sla - vă să țî - l su - ie, că - nă - țu - ie,
că - nă - țu - ie, vi - nu 'n sla - vă tu ni - l su - ie!
Că - nă - țu - ie, că - nă - țu - ie, vi - nu 'n sla - vă
tu mi - l su - ie! Măi!

Lyrics by P. Zadnipru

5. Struguraș de pe colină

Stru - gu - raș de pe co - li - nă
 Spu - ne-i ba - dei când să vi - nă
 când frun - zi - șu-i plin de ro - uă
 ori când lu - na in - tră - n
 no - ui ori când lu - na
 in - tră - n no - uri

Lyrics by D. Gheorghiță, N. Sulac

6. Frumoase-s nunțile-n colhoz

Foa - ie ver - de foi de boz, măi, măi! fru - moa - se - s nun -
 ți - le - n col - hoz, măi, măi! Toa - mna când scl - pe - ște ro - ua
 ve - se - lă - i toa - tă Mol - do - va, tra - la - la la - la - la
 la - la - la - la - la - la la - la tra - la - la la - la - la la - la.

Bibliographical references

1. OPREA, G., AGAPIE, L. *Folclor muzical românesc*. București: Editura Didactică și Pedagogică, 1983.
2. RĂDULESCU, S. Prefacerea muzicilor orale de-a lungul secolului XX. In: *Noi istorii ale muzicilor românești*. Vol. 2. Ideologii, instituții și direcții componistice în muzica românească din secolele XX-XXI. București: Editura Muzicală, 2020, pp. 171–194. ISBN 978-973-42-1156-2.
3. MIRCEA, S. *Dumitru Gheorghiță*. Chișinău: Literatura Artistică, 1980.
4. CHISELIȚĂ, V. Premise și factori ai modernizării repertoriului vocal al muzicii populare/tradiționale în Basarabia interbelică: dialog cultural, folclorizare și indigenizare a creației urbane. In: *Arta*. 2013. Ser. Arte audiovizuale. Chișinău: Știința, 2013, pp. 21–27.
5. BRĂILOIU, C. *Opere*. Vol. 4. București: Editura Muzicală, 1979, p. 229.
6. COMIȘEL, E. *Studii de etnomuzicologie*. Vol. 2. București: Editura Muzicală, 1992. ISBN 978-606-8513-52-2.
7. RĂDULESCU, S. *Cântecul*. București: Editura Muzicală, 1990.
8. *Cîntece de Dumitru Gheorghiță* [image video]. [accesat 10 sept. 2024]. Disponibil: . youtube.com/playlist?list=PL-AIXRJe0uhtOP3UXRARteFJl5s48RyB1

**НОВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В КОМПОЗИТОРСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ
ГЕННАДИЯ ЧОБАНУ В 2020-Е ГОДЫ****TENDINȚE NOI ÎN CREAȚIA COMPONISTICĂ
A LUI GHENADIE CIOBANU DIN ANII 2020****NEW TRENDS IN THE CREATION
OF THE COMPOSER GHENADIE CIOBANU IN THE 2020S****ELENA MIRONENCO¹,**doctor habilitat în studiul artelor, profesor universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice<https://orcid.org/0000-0003-0495-0356>

CZU 78.071.1(478)

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2024.1.03>

Данная статья посвящена изучению новых стилевых тенденций в новейших сочинениях профессора, доктора, композитора Геннадия Чобану, созданных на рубеже второго и третьего десятилетий XXI столетия. Результаты осмысления новаций в контексте плодотворного творческого пути композитора, автор представил в виде статьи из трёх разделов. В первом из них предлагается краткий обзор поставангардного и постмодернистского периодов творчества Г. Чобану, подготовивших платформу для рождения новых стилевых тенденций в первые десятилетия текущего столетия. Во втором разделе рассматривается новая культурная парадигма «метамодерн», оказавшая влияние на формирование новых творческих тенденций в последнее десятилетие. Третий раздел посвящён анализу новейших сочинений для солирующих духовых инструментов «Сказки» и «Сны облаков». В заключении определяется высокая художественная ценность данных сочинений, в которых произошла кристаллизация новаций, позволившая предсказать наступление нового стилистического поворота в композиторском творчестве Г. Чобану.

Ключевые слова: Геннадий Чобану, композиторское творчество, новые стилевые тенденции, новая простота, поставангард, постмодернизм, пьесы-мгновения, метамодерн

Acest articol este consacrat studiului noilor tendințe stilistice din cele mai noi lucrări ale profesorului universitar, doctor în arte, compozitor Ghenadie Ciobanu, create la cumpăna dintre deceniile II și III ale secolului XXI. Rezultatele evaluării inovațiilor în contextul parcursului creativ fructuos al compozitorului autorul le-a prezentat sub forma unui articol în trei secțiuni. Prima dintre ele propune o scurtă trecere în revistă a perioadelor post-avangardiste și post-moderne ale operei lui Gh. Ciobanu, care au pregătit platforma pentru nașterea noilor tendințe stilistice în primele decenii ale secolului actual. A doua secțiune examinează noua paradigmă culturală „metamodernă”, care a influențat formarea de noi tendințe creative în ultimul deceniu. A treia secțiune este dedicată analizei celor mai noi lucrări pentru instrumente de suflat solo „Fairy Tales” și „Dreams of Clouds”. În concluzie, se determină valoarea înaltă artistică a acestor lucrări în care s-a produs cristalizarea inovațiilor, care au făcut posibilă prevestirea declanșării unei noi întorsături stilistice în opera compozitorului Gh. Ciobanu.

Cuvinte-cheie: Ghenadie Ciobanu, creativitatea compozitorului, noi tendințe stilistice, simplitate nouă, post-avangardă, postmodernism, piese instantanee, metamodern

This article is devoted to the study of the new stylistic trends in the latest works of Professor, Doctor of Arts, composer Ghenadie Ciobanu, created at the turn of the second and third decades of the 21st century. The author presented, in the form of an article in three sections, the results of comprehending the innovations in the context of the composer's creative fruitful path. The first of them proposes a brief overview of the post-avant-garde and postmodernist periods of Gh. Ciobanu's work, which prepared the platform for the birth of new stylistic trends in the first decades of the current century. The second section examines the new cultural paradigm of "metamodern", which influenced the formation of new creative trends in the last decade. The third section is devoted to the analysis of his latest works for solo wind instruments "Fairy Tales" and "Dreams of Clouds". In conclusion, the high artistic value of these works is determined, in which the crystallization of innovations took place, which made it possible to predict the onset of a new stylistic turn in the works of the composer Gh. Ciobanu.

Keywords: Ghenadie Ciobanu, composer's creativity, new stylistic tendencies, new simplicity, post-avant-garde, post-modernism, moment plays, metamodern

1 E-mail: el_mironenko@mail.ru

Введение

С первого десятилетия XXI века в композиторском творчестве Геннадия Чобану – ведущего протагониста академической музыки в Республике Молдова – обозначился непроходящий интерес к области инструментальной музыки для сольных деревянных духовых и клавишных инструментов. На эту новую тенденцию обратила внимание глубокий и постоянный исследователь творчества Г. Чобану, музыковед Ирина Чобану-Сухомлин в своей недавней статье *Сочинения для солирующих инструментов в перспективе 21 века: новые опусы Г. Чобану*, в которой она впервые представила их интересный обзор, а также обозначила концептуальные факторы и причины их возникновения. В выводах статьи автор выявляет «как объективные предпосылки, в том числе – тесное сотрудничество композитора с исполнителями, облегчённая благодаря интернету коммуникация между ними <...>, так и субъективные – склонность композитора к интеллектуальной рефлексии, целостное постижение особенностей современного музыкального инструментария и осмысление его потенциала с позиций современных композиторских техник» [1 с. 51]. Научные обобщения И. Чобану-Сухомлин, а также мой негасимый музыковедческий интерес к сочинениям Г. Чобану на протяжении его творческого пути, явились импульсами для написания данной статьи, в которой акцентируется внимание на стилевых находках новейших опусов композитора, сочинённых на рубеже второго и третьего десятилетий текущего столетия.

Краткий обзор композиторского творчества Г. Чобану, подготовившего платформу для рождения новых стилевых тенденций в первые десятилетия XXI века

Чтобы определить смысл и значение стилевых новаций, обозначенных с начала XXI века, логично кратко очертить для сравнения предыдущие этапы плодотворного композиторского пути Г. Чобану. Слагаемые его индивидуального творческого профиля начали интенсивно определяться уже в студенческие годы композитора, что проявилось в серьёзных философских замыслах сочинений и активном овладении современными техниками композиторского письма – поставангардного и неофольклорного.

В следующий десятилетний этап, с рубежного 1989 г. и до конца XX столетия, Г. Чобану достиг подлинной композиторской зрелости параллельно с раскрытием других сторон своей многогранной творческой жизни – педагога, исполнителя, музыковеда, менеджера и крупного общественного деятеля. В этот, по сути, революционный период, каждое его новое сочинение демонстрирует новый уровень личностного и композиторского мышления, что проявилось в космизации сознания, в обращении к проблемам мироздания и миротворения в таких циклических сочинениях как Симфония *Под солнцем и звёздами*, *Калофонические песнопения* № 1 и № 2 для органа, *Забывшие песнопения* (Музыкальное приношение Дософтею), *Brass-quintet* и др.

Решение сложнейших и разнообразных технологических задач композитором стало возможным не только благодаря бесспорному таланту, но и глубокому постижению общеевропейской культурной парадигмы поставангарда, под эгидой которой родились новые техники композиции, как сонористика и тембрика, алеаторика, пуантилизм, минимализм, электронная музыка, новые ритмические системы и др. К радикальному же достижению поставангардного направления относится освоение в Европе нового звукового материала, «которое можно назвать фоносферой XX века – по аналогии с ноосферой В.И. Вернадского и семиосферой Ю.М. Лотмана. Фоносфера – образ звукового пространства, звукового континуума, который кажется предельным по широте, ибо в его орбиту попали наряду с тонами и шумы» [2 с. 542]. С новой фоносферой связано рождение нового отношения к единичному звуку, как к живому организму. Освоение новой концепции единичного звука привело Геннадия Чобану к осознанию его как целостного микромира, а также тяготению к феномену монодии, которая, по словам композитора, «может в известной степени рассматриваться как целенаправленное обращение

к духовным ценностям архаических обществ, возводимых в ранг универсальных, вечных истин человечества <...>. Это глубинный, генетический (или наоборот, космический) уровень универсального музыкального мета-словаря» [3 с. 67].

Подобное концептуальное осмысление монодии открыло в творчестве Г. Чобану 90-х годов прошлого века целую серию сочинений для солирующих духовых инструментов, достигших высокой художественной ценности не только на уровне сложнейшей композиторской техники с сонорным пространством, но также в плане высоких мировоззренческих проблем содержания. Первое же монодическое сочинение *Печальные символы* для кларнета соло (1990) рождено философской идеей о том, что в мире нас постоянно окружают печальные символы, напоминая о глубокой печали самой жизни, о несовершенстве мироздания. Каждый звук сочинения переживает здесь свою маленькую, но богатую событиями жизнь. Это обусловлено детализированной агогикой, модальной основой, использованием новых нетрадиционных исполнительских приёмов, игрой исполнителя одновременно на двух кларнетах, сверхдискретной пуантилистической фактурой, гиперорнаментикой и т.д. Исполнение данного опуса многими известными кларнетистами встретило полное одобрение слушателей на родине и в зарубежных странах.

Другое экспериментальное сочинение, покоровшее аудитории многих международных фестивалей современной музыки, *Из песен и танцев меланхолической луны* для гобоя (или кларнета, валторны) (1995), в новой версии для фагота (исполнитель Вячеслав Дрэгуй), выступает в роли транслятора тех звуковых потоков и вибраций, которые несёт из космического пространства луна. Звук в цикле *Из песен и танцев меланхолической луны* – это микрокосм, сонорный универсум. Рафинированная агогика и звукоизлечение способствуют сонористическому шарму сочинения, в котором используются приёмы легато, фрулато, без звука, приглушённый звук, звук с пенетрацией, звук с форшлагом, репетиция одного звука, звуковые вспышки, глиссандо, стаккато, звуковые акценты, мультифоники.

В композиции *Spatium sonans* (Звуковое пространство) для флейты соло, (солист Юлиан Гогу, 1997 г.), звук предстаёт как универсальное космическое явление. В рафинированной сонористической монодии автору удалось запечатлеть космические потенции энергии звука, его потоки, колебания, импульсы, пульсации, вибрации-мерцания, всполохи, скопления и разрежения. Интересно, что в первой пьесе цикла *Cantabile* композитору удалось в сонористическую континуальную горизонталь инкрустировать фольклорные архетипические приёмы монодии. Заметим, что исчерпывающее знание исполнительских возможностей инструмента позволило Г. Чобану отразить не только звуковые потоки, но и световые излучения, напоминающие красоту фейерверка.

Новое сонорное пространство не ограничивается обращением композитора лишь к солирующим духовым, но охватывает целый ряд инструментальных разнотембровых ансамблей, включая *Pentaculus* и *Pentaculus minus*, серию *Звуковых этюдов* № 1, 2, 3, 4. В этих сочинениях ставятся фундаментальные мировоззренческие проблемы времени и вечности, требующие включения ещё более сложного синтаксического аппарата, например, пролиферации текстуры (расширения звукового пространства по горизонтали и вертикали), спектральных гармоний.

На рубеже XX-XXI веков Геннадий Чобану фактически явился молдавским послом современной академической музыки в Европе, параллельно оказывая мощное влияние на профессиональный рост композиторов и исполнителей в Республике Молдова, приобщая к новоевропейским музыкальным ценностям своим личным примером.

Обладая творческой и человеческой харизмой, постоянно настроенной на поиски и реализацию новых инициатив и индивидуальных проектов, Г. Чобану первым из композиторов Молдовы почувствовал смену ментальной парадигмы, вызвавшей глубокое обновление культуры. Известное под названием *постмодерн*, сформировавшийся в 70-80 годы XX века

во Франции, это течение определило на десятилетия вектор развития литературы и искусства, в том числе музыки на европейском, и не только европейском, пространстве. В *Новейшем философском словаре* поясняется, что «постмодернизм возник как констатация исчерпанности творческих потенциалов культуры Запада, способной лишь на тиражирование уже однажды сказанного» [4 с. 154].

В метастиле постмодернизма сформировался специфический комплекс поэтики выразительных средств, в числе которых выделяются: радикальный плюрализм стилей, интертекстуальные связи, идеи деконструкции и дисконтинуальности, гипертрофия игрового начала, ироническая переоценка ценностей. Это новое метастилевое пространство постмодерна нашло своё отражение в композиторском творчестве Г. Чобану в период первых двух десятилетий текущего века. Избирательно опираясь на отдельные и близкие его художественной натуре приёмы постмодернистской поэтики, композитор изобретательно подчинил их дальнейшему развитию своего индивидуального стиля, где каждое новое сочинение имеет свой концептуальный проект.

В контексте поэтики постмодернизма возникли знаковые постклассические композиции различных жанровых микстов, с нестандартными структурами, приёмами интертекстуальности, с парадоксальными исполнительскими составами. Таковы Симфонические балетные картины *Птицы и вода* (2001); *De sonata meditor* для фортепиано (2001); Моноопера с балетом *Атех или откровения хазарской принцессы* по текстам романа-лексикона *Хазарский словарь* сербского писателя Милорада Павича (2005); *Код Энеску* для струнного оркестра (2007); Концерт для маримбы и оркестра Бриз южных широт (2009); *Постмодернистская поэма, Рэп-поэма, Элегическая поэма* из вокально-симфонического цикла для баритона и оркестра *По прочтении* на стихи современных румынских поэтов (2014-2016).

Сочинения Г. Чобану этого периода, как и предыдущих этапов, принесли заслуженный успех композитору, занявшему достойное место не только в своей стране, но и в международном сообществе современной академической музыки. Это подтверждают неоспоримые факты регулярных исполнений его композиций в программах многочисленных международных фестивалей и форумов новой музыки; приглашений на мастер-классы, а также многочисленные премии, награды и титулы, такие как доктор *Honoris causa* в Клуже (Румыния), действительный член Европейской Академии науки и искусства в Зальцбурге (Австрия). На его месте другой бы композитор мог уже «почивать на лаврах» или продолжать тиражировать уже накопленный творческий багаж. Но только не Геннадий Чобану, которому удаётся почувствовать и, что самое важное, ответить на вызовы эпохи перемен, которыми отличается современная социо-культурная ситуация.

Новая ментальная и культурная парадигма метамодерн, как контекст для рождения новых стилевых тенденций в сочинениях Г. Чобану

На рубеже второго и третьего десятилетий текущего века в композиторском творчестве Г. Чобану начали проявляться признаки новых жанрово-стилевых поисков, когда его внимание переключилось на сочинения для солирующих инструментов – духовых, клавишных и др. И хотя в академической музыке XXI века «важны индивидуальности, а не направления» [5 с. 6], аналитический дискурс новых композиций Г. Чобану невозможно представить вне контекста новой парадигмы в культуре и искусстве под названием *метамодерн*, выделенный впервые голландскими теоретиками культуры в 2010 году.

Напомним его определение в монографии российского музыковеда Настасьи Хрущёвой: «Метамодерн не стиль, но состояние культуры, не художественное направление, но глобальная ментальная парадигма. В то же время, метамодерн как состояние культуры порождает и определяет новые способы существования искусства – а значит, и его новую поэтику» [6 с. 11].

По мнению многих искусствоведов и культурологов, становление метамодерна спровоцировали две основные причины:

1. «Эпоха четвёртой промышленной революции – интернет вещей, роботизация, 3D-печать, смещение политических, социальных и прочих границ – формирует особый тип мышления» [там же, с. 14].

2. Кризис и травма постмодернизма. «Поскольку постмодернизм характеризовался такими чертами как деконструкция, ирония, стилизация, релятивизм, нигилизм и отречение от общих концепций (с целью создания карикатуры), дискурс о сущности метамодернизма будет охватывать процесс возрождения искренности, надежды, романтизма, влечения и возврата к общим концепциям и универсальным истинам...» [цит. по: 7 с. 390].

Квинтэссенцией музыкальной поэтики медитативного метамодерна служит феномен *новой простоты*. Заметим, что данное определение неоднократно актуализировалась и в другие периоды развития искусства. «Жажда *новой простоты* возрождается время от времени как эстетический протест, как стремление избавиться от оков разнообразных сложностей, награждённых прежним художественным опытом», – пишет исследователь К. Курленя [8 с. 83]. Действительно, ярким примером служит обращение к *новой простоте* Сергея Прокофьева после его экспериментов с «сильным языком» (выражение самого композитора) в *Симфониях № 2 и № 3*, операх *Игрок* и *Огненный ангел*, которую он манифестировал уже в феврале 1930-го года во время своих выступлений в Лос-Анджелесе: «Таким образом, я эволюционирую в сторону простоты формы, к менее сложному контрапункту и к большей мелодичности стиля; всё это я называю *новой простотой* <...>. Стравинский в это лето говорил мне в Париже, что тоже стремится к простоте стиля и мечтает о создании произведения всего для двух голосов. Я намеренно очень прост в моём новом сочинении – Дивертисменте для классического состава оркестра и тромбонов...» [9 с. 91].

Другой знаковый пример поворота к *новой простоте* обозначился в творчестве Валентина Сильвестрова в 70-е годы прошлого века с возникновением циклов *Простые песни*, *Тихие песни* после длительного периода авангардистских изысков. По его словам, в этих сочинениях «нет игровой доминанты, хаотичного исторического напластования. Он (поворот) формулирует оригинальные константы, связанные с эстетикой тишины, демократизации языка в сторону *новой простоты*, лирической консонантности, неоромантизма» [цит. по: 10 с. 12]. Лирическая сущность автора с обертонами тихой, молчаливой экспрессии, окончательно определила специфический *метафорический стиль* В. Сильвестрова в XXI веке.

Концептуальную манифестацию *новой простоты* демонстрирует в его музыке жанровая опора на миниатюры-мгновения, багатели, собранные в циклы, которые инициировали в новой музыке новую традицию *багательности*, имеющую прямое отношение к анализу новейших сочинений Г. Чобану. Прочитав объяснение самого В. Сильвестрова о рождении *багательности*, как эстетической и этической платформы его музыки: «Конечно, багатели возникли из метафорического стиля, но это уже не метафоры, а семена музыки <...>, когда „прежде губ уже родился шёпот...“. Возникновение спонтанно, без всяких намерений, на протяжении последних 15 лет, сейчас это уже целый багательный эпос из 29 циклов» [там же, с. 182].

Важно подчеркнуть, что каждый автор демонстрирует индивидуальный подход к трактовке феномена *новой простоты*, расставляя персональные акценты в данном словосочетании; тем не менее, практика новой музыки склоняет к расширенному толкованию прилагательного *новая*, вкладывая в него варианты таких понятий как: новая чувственность, новая искренность, новая эмоциональность, новая сентиментальность, новая душевность, новый романтизм, новый гуманизм, новая песенность, новая медленность, новая связность, новая цельная красота, новая нарративность, новый сентиментальный минимализм, новая рефлексивная статика. Т.о., существительное *простота* отсылает к возвращению мелодии, тональности,

миру консонантности, эстетике тишины, влечению к малым формам, понятности вместо непонятности.

Геннадий Чобану, как композитор-интеллектуал, постоянно настроенный на рафинированную художественную рефлексию, победно и ярко прошёл на своем творческом пути искушение глобальными метастилиями поставангардизма и постмодернизма, обогатив музыкальную культуру Молдовы высоко профессиональными и подлинно современными сочинениями (см. первый раздел статьи). Продолжая чутко вслушиваться в фоносферу нового времени, сошедшего с приходом новой ментальной парадигмы *метамодерн*, в его композициях со второго десятилетия XXI в. стали обнаруживаться новые стилевые ориентиры.

Кристаллизация новых тенденций в сочинениях Г. Чобану на рубеже второго и третьего десятилетий XXI века

В указанный период композиторская активность Геннадия Чобану необычайно возросла. Легко и естественно, одно за другим начали рождаться инструментальные сочинения малых форм для солирующих духовых, клавишных и других тембровых разновидностей, которые быстро находят путь к слушательской аудитории, вызывая её неподдельный интерес. Постепенно в этих композициях стали вызревать и всё более явно проявляться новые импульсы, приметы, признаки, затрагивающие аспекты содержания, специфические черты жанра и стиля, особенности исполнительской интерпретации, креативные способы творческих контактов со слушателями. Музыковедческий анализ новых сочинений показывает, что указанный комплекс новаций обусловлен радикальным изменением социокультурной ситуации и возникновением новой ментальной парадигмы *метамодерн*, а собственно музыка новейших опусов Г. Чобану является не только результатом личностного дарования, но также логичным ответом на вызовы новой поэтики метамодернизма. Рассмотрим подробнее моменты соответствий с новой поэтикой.

1. Увлечение малыми формами или миниатюрными пьесами почти вытеснило в современной музыке большую диалектическую форму симфонии. Её сменила новая разновидность большой формы – циклы миниатюрных пьес-мгновений. По выражению В. Сильвестрова, – основателя новой разновидности циклов мини-пьес – это «целый потоп тихих ультиматумов – корыстному слуху и *сизифонизму* нашего времени» [там же, с. 185]. Сходную ситуацию мы наблюдаем и в творчестве Г. Чобану, анализируя подробный каталог его сочинений для солирующих инструментов с 2003 по 2022 годы, выполненный И. Сухомлин-Чобану в приложении к упомянутой выше статье [1 с. 52-53]. Большинство пьес длительностью от 5 до 9 минут объединены в циклы или имеют внутреннюю потенцию к цикличности: *Из песен и танцев меланхолической луны; Неспетая песня и Последняя серенада Хуана Карлоса О.; Медитация и игры; Игры отражённого света; Расширяющееся пространство I и II*. После 2022 г. эта жанровая тенденция сохраняется, склоняясь к ещё большей краткости мини-пьес и стремлением к потенциальному увеличению их количества в циклах. Таковы *Сказки I, II; Сны облаков I, II, III*.

2. В эпоху скоростного интернета «новое искусство – искусство метамодерна – неизбежно становится частью *Книги* тотального Интернета, частью *скроллинга*, частью *новостной ленты*» [6 с. 137], что, с одной стороны, облегчает коммуникацию с мировым музыкальным сообществом композиторов и исполнителей в плане распространении своих сочинений, а, с другой стороны, увеличивает ответственность за качество её исполнительской интерпретации. Несомненный успех, сопровождающий композиции Г. Чобану как в живом концертном исполнении, так и на просторах глобальной сети интернета, во многом обязан чрезвычайной требовательности композитора к выбору исполнителей, способных стать его единомышленниками, владеющих высокопрофессиональной авангардной техникой звукоизвлечения для адекватной передачи авторского образного мира сочинений. К таким музыкантам относятся,

как отечественные, так и зарубежные исполнители, например, Аурелиан Октав Попа, Эдуард Терол, Эмили Марлоу, Аурелиан Бэкан, Василе Мочок, Жан Неделчу, Торстен Губац, Клаудио Арбонелли, Михаил Корецкий (кларнет); Ион Богдан Штефэнеску, Ивона Глинка, Кэтэлин Оприцою, Юлиан Гогу, Анастасия Гусарова, Мария Сербинова (флейта); Раду Рэцой (аккордеон), Мирел Янкович, Мирча Мариан, Рэйчел Мерсер (виолончель), Альдо Аранда (ударные), Виктор Лакуста (хельдер тенор), Дана Чокырлие, Мэдэлина Клаудия Дэнилэ, Эрика Крино, Лидия Чубук (фортепиано) и др.

Встречаются случаи мобильного творческого единения композитора с конкретным исполнителем, которое продолжается годами, превращаясь в крепкий благотворный тандем двух единомышленников, какой представляют Геннадий Чобану и Виктор Лакуста, исполнитель на редком, старинном музыкальном инструменте хелдер теноре и барочной флейте. Находясь на одной творческой волне с композитором в понимании смысла новейшей академической музыки, он исполняет опусы Г. Чобану и других молдавских композиторов на концертах престижного Международного фестиваля *Дни новой музыки в Кишиневе*. Уникальная и серьезная фигура исполнителя-любителя на труднейшем инструменте хелдер-теноре, достигшего высокого профессионального уровня самообразованием, абсолютно соответствует эстетике *метамодерна*. Виктор Лакуста – крупный учёный, действительный член Академии Наук Молдовы, доктор медицины, разделяет интерес композитора Г. Чобану к сонорным возможностям музыкальных инструментов, способных передать тончайшие смысловые оттенки и эмоционально-чувственные градации посредством рафинированных звучностей.

3. В стилистике сочинений Г. Чобану второго десятилетия текущего столетия всё заметнее проступают «следы» новой поэтики метамодернизма, выразительные средства которой сублимируются в направлении *новой простоты* (см. второй раздел статьи). Константы данного феномена проявляются в новой песенности, новой медленности, возвращении культуры тишины и пауз, условной тональности, которые отражают лирический модус мировосприятия, изначально присущий творческому профилю Г. Чобану. Вместе с тем, изменившееся состояние культуры обострило его лирический модус чувствования, выдвинув на первый план интеллектуальную рефлексию созерцательности различных объектов – природы, звуковых пространств, тонких психологических нюансов, фантазийных образов, рождающих новую цельную красоту.

Конечно, эти изменения в сочинениях композитора для солирующих инструментов не остались без внимания чутких наблюдений исследователя И. Чобану-Сухомлин, которые позволили ей в процессе их аналитического обзора зафиксировать стремление «к качественным изменениям – поиску и нахождению новых смыслов, ценностей и ориентиров, а также способам их достижения. В свою очередь, накопление таких изменений приводит к личностному скачку – переходу во всё более цельное состояние» [1 с. 49].

Новейшие сочинения Г. Чобану для солирующих инструментов, созданные в годы 2022-2024, продолжают демонстрировать неподдельный, искренний интерес слушательской аудитории, а у меня вызывают желание музыковедческого отклика, несмотря на отсутствие временной дистанции.

Обращу своё внимание на циклы инструментальных миниатюр с перспективой их дальнейшей циклизации: *Сказка (Basm)*, *Сказка II (Basm II)*; *Сон облака I (Visul norului I)*, (*Сон облака II (Visul norului II)*), *Сон облака III (Visul norului III)*, исполняемых инструменталистами в различных тембровых вариантах на флейте, кларнете, хелдер теноре. Каждая пьеса по масштабам не превышает нескольких десятков тактов: 57, 89, 62, 78, 65 тт. соответственно. Однако, указанные мини-пьесы нельзя назвать традиционными миниатюрами, поскольку их содержание склоняет к определениям *тексты-мгновения* либо *спонтанные потоки интеллектуального созерцания, всплески ностальгической художественной рефлексии*.

Программные названия пьес-мгновений *Сказки*, *Сны облаков* сразу настраивают на общую лирическую ауру чувствования, наполненную нежнейшими рефлексиями и нюансами из доброго и загадочного мира сказок и природы. В стилистике этих мини-пьес, по сравнению с малыми формами второго десятилетия, в которых следы *новой простоты* начали проявляться ранее, теперь они откристаллизовались до более цельного отражения данного феномена. Действительно, во всех этих текстах-мгновениях начальные авторские указания темпов и ремарок *Espressivo*, *Espressivo dolce*, *Cantando*, *Con calma espressivo* отсылают к новой медленности, новой сентиментальности.

Константы новой песенности, новой связности также характерны для всех мини-пьес. Они очевидны в неспешной последовательности ясных мелодических фраз, отделённых друг от друга паузами разной длительности. Но теперь функция пауз изменилась: если в сочинениях композитора поставангардного периода паузы фиксировали необходимые моменты молчания между звуком и тишиной, в новейших анализируемых сочинениях паузы часто означают моменты «торможения», остановки, не нарушающие общую рефлексивную статику медленно-повествования и при этом подчёркивающие микровыразительность каждого мотива, как самостоятельной единицы экспрессии.

Эти единицы экспрессии, при всём разнообразии своих смыслов, не имеют чётко очерченных параметров экспрессии, а представляются как их отголоски, подобные обертонам. Между тем, их разнообразие подчинено в текстах-мгновениях единому аффекту эмоциональности, что также перекликается с платформой *новой простоты* метамодерна. «Основной аффект метамодерна – тотальная меланхолия, в которую собираются все перечисленные её виды – это не глубокая тёмная меланхолия прошлых веков, ...это сладкая меланхолия, которая неизбежно оборачивается эйфорией <...>; план меланхолии и план эйфории постоянно сосуществуют в единовременности, не усиливаясь и не ослабляясь, а как бы мерцая; меланхолия и эйфория сходятся в особой ностальгичности», – отмечает Н. Хрущёва [6 с. 122, 129]. Я привела эту развёрнутую цитату знатока метамодерна неслучайно, а для того, чтобы акцентировать удивительную близость аффекта *особой ностальгичности*, сочетающей в единовременности экспрессию меланхолии и эйфории, духу национального характера молдован, румын и других балканских народов. Напомню, что отражение этого духа в художественной культуре и искусстве Румынии и Молдовы определили, как известно, выдающиеся учёные, философы и этнокультурологи в специфических научных художественных терминах *dor* и *миоритическое пространство*.

Эта характерная склонность натуры Г. Чобану к меланхолии, поэзии и метафизике находит особое отражение в стилистике его сочинений на всех этапах композиторского пути, включая и новейшие сочинения. Только теперь, в контексте новой поэтики, она узнаётся в архетипических интонационных мантрах.

Рассмотрим накопление новых творческих тенденций на примере анализа *Сказки I* для солирующего кларнета. В этой жемчужине новейшей музыки всего 57 тактов. На лирическую направленность указывает авторская ремарка вначале *Cantando, espressivo*; размер 3/4. Первая залигованная фраза из двух тактов погружает сразу в мир простой песенной кантилены с опорой на чистую диатонику из двух нисходящих больших секунд и нисходящей чистой квинты с последующим плавным сдвигом на восходящую большую секунду, замирающую на половинной длительности. Казалось бы, что ничего необычного в этой простой диатонической фразе из трёх секунд и нисходящей квинты нет, но как осторожно, нежно она подаётся с авторскими указаниями: *p, dolce, taragonato*.

Тонкая мотивная работа начинается уже во второй двухтактовой фразе, которая вступает после паузы восьмой, на слабой доле, со звука c^2 . Эта фраза представляет обращённый вариант интервалов из первой фразы, составленный поочередно из восходящих чистых квинт с восходящими большими секундами. Варьируется тот же мотив, но смена темброво-регистро-

вой краски верхнего регистра на более низкий, а также смена последовательности интервалов рождает микроэкспрессию ответа на первую фразу, обозначив начало спокойного диалога. В третьей фразе (такты 5-6) тонкое мотивное развитие продолжает этот тихий диалог согласия, поскольку интонационно совпадает с первой фразой, опираясь на те же диатонические интервалы нисходящих больших секунд и нисходящей чистой кварты. При этом вся фраза спустилась в ещё более низкий регистр первой октавы, сменив диатонический ладовый модус с белых клавиш на чёрные по бемольным звукам *v*, *as*, *es*, *des*.

Если первые две фразы ограничивались диапазоном чистой квинты, то третья фраза, заканчиваясь нисходящей большой секундой, плавно увеличила диапазон до большой сексты. Таким образом, первые три фразы слились в нежную монодию согласия, сотканную из лирических песенных архетипов, уходящих в древность своим кварто-секундовым интонированием.

Первые шесть тактов неторопливой лирической медитации, в которой мгновения экспрессии сменялись каждые два такта, явились подготовкой для роста нового витка эмоциональности в тактах 7-10, где единицы микро-выразительности изменяются теперь в каждом такте, меняя не только масштаб, но параметр экспрессии с песенного на романтический. Отголоски поэтики романтизма слышатся в двух полётных восходящих квази-арпеджированных всплесках, в мелодическую линию которых впервые включаются лирические интервалы малых терций, увеличенной кварты, большой терции; в ритмическом разбеге триолей, в расширении звукового диапазона фраз до децимы $es^1 - g^2$ (т. 7) и ноны $es^1 - f^2$ (т. 8).

Лёгкая эйфория романтики данных шестизвучных фраз в тт. 7-8 красиво и пластично гаснет в следующих двух микро-фразах из нисходящих секунд в тактах 9-10. В первом из них нисходящая большая секунда *es - des* переключается с такой же секундой, которая звучала на октаву ниже, завершая фразу в такте 6. В такте 10 микровыразительность заключается во впервые звучащей нисходящей малой секунде *as - g*, спускающейся от предыдущей большой секунды на чистую кварту ниже. Обе нисходящие секунды, зависающие на долгих длительностях, служат тихими отголосками древнего архетипа *lamento*. Конфигурация интонационного рисунка в тактах 7-10 представляет собой стройную мелодическую волну квази-арпеджированных восхождений в первой половине и почти поступенного нисхождения. В плане же эмоционального созерцания мы наблюдаем постромантическую эйфорию в первой половине, связно и незаметно переходящую в нежную меланхолию во второй половине, что в итоге приводит к характерному для поэтики метамодернизма единому аффекту особой ностальгичности.

Первые 10 тактов ласковой диатонической монодии можно считать завершённым экспозиционным разделом, который отделяется от следующего второго раздела длинной паузой в целый такт с авторским указанием размера 2/4. Однако эта ситуация молчания не прерывает неспешную и уютную нить событий сказки, а даёт время для перехода к рефлексии более активной событийной канвы её повествования.

В эмоциональном плане во втором разделе продолжается и получает дальнейшее развитие интонационный поток квази-романтических мгновений, достигающий своей кульминации на звуке f^3 – самой высокой мелодической вершине всей пьесы в тактах 18-19. Мелодический материал второго раздела, содержащий 11 тактов (тт. 12-23), привлекает изобретательной мотивной работой для достижения пластичного и естественного повышения градуса постромантической экспрессии. По сравнению с фразами первого раздела, здесь фразы становятся более протяжёнными и по количеству звуков под одной лигой – 8, 10, 13, и по количеству тактов – 2,5; 2,5; 3.

Плавное голосоведение внутри фраз, не превышающее интервалов секунды, терции и кварты в первом разделе, теперь активизировалось и обогатилось нисходящими и восходящими скачковыми ходами на интервалы малой и большой сексты, малой септими, а также восходящими ходами подряд на две чистые квинты и две уменьшённые кварты. Вместе с тем, многочисленные скачковые ходы не заслоняют собой плавного движения по узким интерва-

лам терций и секунд. Причём «именинниками» в составе фраз-мгновений стали нисходящие большие секунды, прозвучавшие в этом разделе 11 раз, включаясь, в том числе, в структуру четырёхзвучных звеньев секвенций, спускающихся по нисходящим интервалам.

Наряду с секвенционным развитием мелодики, композитор обращается и к другим приёмам активизации интонационного процесса, таким, как переключки коротких мотивов, наминающих эффект эхо; ступенчатые блоки восхождения или спуска; вариантное развитие мотивов; большие регистровые перепады между окончанием одной фразы и началом другой. Например, между тактами 17 и 18 встречаем бросок вниз на квинтдециму. Удивительно, но при всех изобретательных способах ведения этой затейливой извилистой монодии, она сохранила свою эластичность, певучесть и красоту. Такое впечатление возникает потому, что весь второй раздел пьесы имеет стройную и завершённую конфигурацию волны: нисходящее направление (тт. 12-13), восходящее (тт. 14-17), восходящее до кульминационной точки (тт. 18-20), нисходящее, с замиранием на последнем звуке единственной нисходящей секунды второго раздела.

Доброй рефлексии созерцания способствует также возвращение к условной тональности. Я имею ввиду не конкретную тональность, а ту, что приходит в виде некой новой модальности, «в устоявшихся тонально-гармонических формулах, работающих как закреплённые модусы» [6 с. 198]. Не могу не отметить, что все модусы в обоих разделах основаны на диатонических звукорядах только бемольного наклонения, где монодия движется преимущественно по ходам чистых кварт и квинт, консонирующим лирическим терциям, секстам и большим нисходящим секундам, что способствует рефлексии мягкой светлой ностальгии.

Глубокая пауза в 2/4, занимающая т. 24, подготовила переход в третий раздел (тт. 25-34), который почти полностью возвращает *на круги своя* музыкальный материал первого раздела с минимальным варьированием: две фразы из первого раздела звучат теперь на октаву ниже, укладываясь целиком в регистр первой октавы как знак абсолютного согласия и покоя. Второе различие касается завершающего мотива разделов: первый оканчивается нисходящей малой секундой умиротворения *as – g* (т. 10); третий неожиданно застывает на вопросительной восходящей уменьшённой квинте *g – des* (т. 34), предвосхищая ожидание какого-то невероятного звукового события.

Традиционная остановка в размере 2/4 (т. 35) вводит в контрастный четвёртый раздел пьесы (тт. 36-42), в котором происходит встреча с воображаемым явлением *чуда* с элементами волшебства и фантазии в соответствии с каноном сказочной мифологии. Рефлексию чудесных мгновений встречи с *чудом* композитор виртуозно и логично представил в контексте авангардной стилистики. Напоминанием о ней служит сопоставление двух сонорных параметров микро-экспрессии, в числе которых вибрирующее трелеобразное звукоизвлечение секунды *g – f* в группировке тридцать вторых длительностей и параметр точечных звуковых «уколов» из родословной фактуры пуантилизма.

Расположив в каждом из семи тактов эти две устоявшиеся сонорные «мантры» рядом, а также используя тонкие приёмы филигранного варьирования, композитору удалось создать звуковую и зрительную иллюзию завершённого процесса – неожиданного возникновения *чуда* и его неожиданного растворения или исчезновения. Так, незнакомые звуковые вибрации секундовых репетиций, связанные с появлением странного фантазийного объекта, изменяются по количеству (7, 6, 7, 6, 6, 8), по темпу.

Острые звуковые «уколы», фиксирующие мгновения экспрессивной реакции героя на странный объект, претерпевают вариантные трансформации в зависимости от мерцания различных эмоций, – любопытства, удивления, растерянности, оцепенения, успокоения. Необходимо добавить, что столь подробное представление необычного события, произошедшего с героем, потребовало от композитора филигранной работы специальных расчётов для каждого такта необходимых и многочисленных пауз разной длительности (от тридцать вторых

до четвертных), чтобы уместить их вместе со звуками строго в основной размер 3/4. Лишь в такте 42 одноразовая переменна метра на 2/4, совпавшая с исчезновением *чуда*, предвосхитила начало пятого репризного раздела пьесы с восстановлением основного размера 3/4.

Материал его первых четырёх тактов 43-46, в котором ещё ощутимо лёгкое волнение персонажа, можно считать предыктом к подлинной репризе, наступающей после долгого звука c^3 и длинной паузы в 2/4 со знаком *fermato*. Реприза (тт. 47-57) базируется на материале первого и третьего разделов, сохраняя тот же неспешный нарратив трогательных лирических мгновений из народных и романтических архетипов. Однако два последних итоговых такта звучат с вариантным изменением, приобретая новый смысл.

Напомним последние такты 33-34 третьего раздела, состоящие из двух отдельных мини-фраз, – нисходящей большой секунды *es – des* и восходящей уменьшённой квинты *g – de*, как архетипа внезапной тревоги. В сравнении с ними, последние звучащие такты пьесы (55-56) не дробятся на мини-фразы, а составляют одну фразу, продолжающую логическое развитие двух предыдущих романтических мотивов и плавно ниспадающую на большую секунду с конечным тоном *des*. Логика заключается в пластичном и естественно возникающем скрытом двухголосии, верхний голос которого строится из мелодических вершин романтических фраз, которые медленно спускаются по большим секундам, мягко акцентируя модус нисходящего лидийского звукоряда *g – f – es – des*. Данный звукоряд воспринимается как печать национального кода.

Отметим ещё несколько нюансов, отличающих репризный раздел от подобных ему первого и третьего. Это абсолютное избегание риторической фигуры нисходящей малой секунды с семантикой печали; это завершение всей пьесы интонацией большой нисходящей секунды, что придаёт ей особую певучесть и нежность путём замедления темпа, продления длительности каждого её звука таким образом, что они превращаются с помощью залировки в одноразовые самостоятельные микрофразы. А дальше продолжается молчаливое послевкусие прекрасных мгновений в виде добавочного такта со знаками паузы и *fermato*. Кроме того, начало репризы композитор сопровождает указанием кларнетисту использовать современный исполнительский приём *пения в кларнет*, когда музыкант к инструментальному звуку добавляет своё голосовое пение ради получения более сильного лирического эффекта.

Отмеченные в репризе нюансы выразительности рождают новый смысл эмоционального восприятия, который означает повышение градуса эйфории, оставляя за кадром аффект меланхолии.

Заключение

Анализ новейших сочинений Г. Чобану для солирующих инструментов и конкретно *Сказки I* для кларнета показал, что изначально присущий его композиторскому профилю лирический модус мировосприятия и талант чутко слушать и слышать пульс перемен культурного ландшафта, привели его к поэтике феномена *новой простоты*, предлагаемой актуальной парадигматикой метамодерна. В процессе подробного анализа *Сказки I* отмечается углубление лирического мировосприятия композитора интеллектуальной рефлексией созерцательности, отражающей тонкие психологические нюансы и мгновения окружающего мира.

Обогащение музыкального материала константами новой песенности, новой медленности, новой чувственности, новой искренности способствовало достижению новой цельной красоты пьес-мгновений. Нарративное и неспешное развёртывание музыкальной ткани с понятными архетипами мелодических фонем воспринимаются слушателями как утешение и благодарность. В этой музыке сливаются в единстве этика и эстетика, т.е. добро и красота, что в искусстве древней Греции обозначалось термином

Калокагатия. Умногу слушателя с первых тактов захватывает эта гармония этики и эстетики и понимание, что его слушание ненапрасное.

Далеко не всем композиторам удаётся правильно оценить и воспринять смысл направления *новой простоты*, который на самом деле не так прост, как кажется. Статья исследователя К. Курлени *Новая простота – новая сложность: к уточнению смыслов и генеалогии* поясняет, что «простота – это всегда ранее утраченная или ещё не обретенная сложность... Однако сложность в таком случае никуда не исчезает. Она пропадает только из нашего поля зрения... Следовательно *простота*, как исходный посыл, как принцип, вполне возможна и конструктивна, тогда и *сложность* – всегда релевантна не любой простоте, а только той, которая соответствует генезису этой сложности. Их совокупный онтологический статус – именно в диалектическом единстве: простота не противостоит сложности, простота её иницирует» [8 с. 88, 95].

Г. Чобану интуитивно почувствовал смысл *новой простоты*, наделив мелодику пьес-мгновений звуковыми событиями понятности, а непонятность была вынесена за скобки. Таковы, например, следы поставангардной стилистики в виде простых и понятных отголосков сонорики и пуантилизма, но за ними стоит огромный композиторский опыт сложной поставангардной техники зрелого периода творчества. Композитор стал спонтанно создавать музыку, летящую на крыльях мелодии. О такой музыке композитор В. Сильвестров сказал, «что это и есть самый радикальный авангард, который никто не замечает, как не замечают воздух, пока он есть» [10 с. 184]. Суммируя все отмеченные новые тенденции, возникшие с начала третьего десятилетия XXI века в сочинения Геннадия Чобану, можно с осторожностью заявить о новом стилевом повороте в его творчестве и пожелать дальнейших свершений.

Basm Fairy Tale

Cantando, espr. $\text{♩} = 66$ Ghenadie Ciobanu

p dolce, trasognato

8

15

22

29

34

38

41

45 sing and play 1)

53 without singing

1) it is desirable that the singing be a nuance louder than the playing
este de dorit ca cântatul cu vocea să fie cu o nuanță mai tare decât cântatul la instrument

Библиографические ссылки

1. ЧОБАНУ-СУХОМЛИН, И. Сочинения для солирующих инструментов в перспективе 21 века: новые опыты Г. Чобану. In: *Valorificarea și conservarea prin digitizare a colecțiilor de muzică academică și tradițională din Republica Moldova*. Chișinău: Valinex, 2023, pp. 42–53.
2. САВЕНКО, С. Музыка XXI века: к перспективе изучения. В: *Музыкальные миры Юрия Николаевича Холопова*. Москва: Научно-издательский центр Московской консерватории, 2016, с. 541–545.
3. СЮВАНУ, Gh. Monodia în creația muzicală contemporană (fundamentarea unei probleme). In: *Sud-Est*. 1997, nr. 3, pp. 63–68. ISSN 1857-0143.
4. *Новейший философский словарь*. Сост. А.А. Грицанов, 1998 [online]. [accesat 20 mai 2020]. Disponibil: <http://terme.ru/dictionary/175/>
5. АКОПЯН, Л.О. и др. Музыка XXI века: первые итоги. В: *Журнал Общества теории музыки*. Выпуск 2018, № 4 (24), с. 6–8. ISSN 2308-1333.
6. ХРУЩЁВА, Н. *Метамоdern в музыке и вокруг неё*. Москва: Группа Компаний «РИПОЛ классик», 2020. ISBN 978-5-386-13540-9.
7. ГУЛЯНИЦКАЯ, Н. Кто? Что? Как? в новейшей музыке. В: *Музыкальная наука в контексте культуры*. Ред.-сост. Т. И. Науменко. Москва: Изд-во РАМ им. Гнесиных, 2020, с. 388–392.
8. КУРЛЕНЯ, К. «Новая простота» – «новая сложность»: к уточнению смыслов и генеалогии. В: *Учёные записки РАМ им. Гнесиных*. 2022, № 3, с. 83–97. ISSN 2227-9997.
9. *Прокофьев о Прокофьеве: статьи и интервью*. Сост. В.П. Варунц. Москва: Советский композитор, 1991.
10. БУЛОШНИКОВ, М. *Метафорический стиль Валентина Сильвестрова*. Санкт-Петербург: Iaromir Hladik press, 2022.

**MONOTEMATISMUL ÎN OPERELE LUI PIETRO METASTASIO,
LUDWIG VAN BEETHOVEN ȘI MIHAI EMINESCU****MONOTHEMATISM IN THE WORKS OF PIETRO METASTASIO, LUDWIG
VAN BEETHOVEN AND MIHAI EMINESCU****NATALYA SVYRYDENKO¹,**doctor în istoria artelor, conferențiar universitar,
Universitatea Metropolitană Boris Grinchenko din Kiev, Ucraina<https://orcid.org/0000-0001-5109-1334>

CZU 784.3:82

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2024.1.04>

Ideile umaniste și cele ale idealului de laudă, care au apărut în operele artistice din Antichitate, și-au găsit oglindirea și în operele artistice din epoca Renașterii. Următoarele generații de artiști – poeți și muzicieni – s-au inspirat din idealurile umanismului, care și-au găsit reflectarea în operele artistice apărute în secolele XVIII-XIX. În acest context, putem menționa opera predecesorilor și fondatorilor Școlii clasice vieneze – Pietro Metastasio și Ludwig van Beethoven, care au creat adevărate capodopere de imitație a stării sufletești umane în genul miniatural – sonetul și acompaniamentul muzical al acestuia. Existența genului miniatural cameral, în care emoțiile profunde pot fi transmise într-o formă concisă, și-a găsit continuitatea și în operele poezilor romantici, în special, a poetului român Mihai Eminescu, precum și în operele multor compozitori moldoveni din secolul XX.

Cuvinte-cheie: Antichitate, Clasicism, Romantism, poezie, muzică

The ideas of humanism and the ideal of praise, which appeared in works of art in Antiquity, found their development in the work of the humanists of the Renaissance. The following generations of artists – poets and musicians – were inspired by the ideals of humanism, which found their reflection in the art works in the 18th and 19th centuries. In this context, we can mention the work of the predecessors and founders of the Viennese Classical School – Pietro Metastasio and Ludwig van Beethoven, who created real masterpieces of imitation of the human state of mind in the miniature genre – the sonnet and its

1 E-mail: nat.sviridenko@gmail.com

musical accompaniment. The existence of the chamber miniature genre, in which deep emotions can be conveyed in a concise form, found its continuation in the works of romantic poets, in particular, the Romanian poet Mihai Eminescu, as well as in the works of many Moldovan composers in the 20th century.

Keywords: Antiquity, Classicism, Romanticism, poetry, music

Introducere

Afirmarea literaturii renașcentiste începe, de obicei, cu cei trei mari poeți umaniști italieni din secolul XIV: Dante Alighieri, Francesco Petrarca și Giovanni Boccaccio. Au trecut aproape zece secole de la vremurile demult apuse, când operele lor au atins strălucire covârșitoare pe firmamentul literaturii universale. Reprezentanți ai erei noi în literatură, poeți, filosofi și scriitori, preocupați de starea artei muzicale, ei au creat capodopere de o valoare incontestabilă: *Divina Comedie* (Dante Alighieri), *Decameronul* (Giovanni Boccaccio) și *Canțonierul* (Francesco Petrarca).

De exemplu, în majoritatea capitolelor din *Tratatul soartei fericite și nefericite*, F. Petrarca reflectă asupra mai multor stări sufletești ale omului manifestate în timpul audierii muzicii: omul poate cânta, se poate bucura sau poate dansa. Aceste gânduri, intitulate semnificativ „Cântând și bucurându-ne de muzică”, „Despre dans” etc., construite structural sub forma unui dialog între „plăcere” și „conștiință”, au constituit baza pe care au fost așezate de-a lungul timpului principiile esteticii Renașterii.

Tratatele din acea vreme au luat în considerare, de asemenea, problemele interpretării muzicii vocale și instrumentale, improvizației și ornamentării. La fel ca în Antichitate, când povestea era narată sub acompaniamentul unei lire sau al unei chitare, și în Renaștere citirea povestirilor scurte de către J.S. Miller se făcea în același mod. Boccaccio a fost acompaniatușor la spinet – un instrument muzical cu coarde și claviatură, folosit destul de frecvent în Italia.

Muzica din timpul Renașterii s-a dezvoltat grație procesului de înflorirea științelor și artelor, de trezirea interesului pentru cultura antică. Reînvierea culturii antice a fost patosul sublim al activității umaniștilor italieni. Acest sentiment de entuziasm este caracteristic atât pentru poezia cât și pentru literatura din perioada Renașterii [1 p. 2].

Ideile progresiste și vitale ale umanismului reflectate în poezie și muzică, care au luat naștere în epoca Renașterii, și-au găsit continuitatea și în opera generațiilor ulterioare de poeți și muzicieni. În ceea ce privește literatura, umanismul pune în prim-plan teme ca natura, virtutea, gloria și iubirea. Tema iubirii a dominat în literatura europeană încă din perioada Renașterii, fiind un subiect atractiv și pentru compozitori, care, prin acompaniamentul muzical, au perfecționat conținutul lucrărilor, iar partitura muzicală a dobândit o semnificație proprie. Procesul creativ s-a dezvoltat de la genul miniatral la genul monumental de operă și a prins rădăcini în viața culturală a omenirii [2 p. 3].

Ideile și aspirațiile umanismului din epoca Renașterii reflectate în lucrările poezilor și compozitorilor din secolele XVIII-XIX

Pietro Antonio Domenico Trapassi (n. 1698, Roma – d. 1782, Viena), cunoscut sub pseudonimul Metastasio, a fost un celebru poet dramatic italian și autor de librete. Opera lui Metastasio este marcată de sublimul imaginilor artistice, de transferul subtil al stărilor lirice ale personajelor, de sofisticarea poetică a limbajului și armonia compozițională. Succesul în creația lui Metastasio a venit odată cu premiera operei *Dido abandonat* (1724), dedicată exclusiv iubitei poetului, cântăreața Mariana Romanini. Despre viața personală a lui Pietro Metastasio se știe foarte puțin, dar dragostea pe care a manifestat-o pentru Mariana Romanini a rămas să dăinuie peste veacuri.

Dido abandonat nu a fost prima încercare muzicală a poetului, dar în ea au apărut pentru prima dată trăsăturile caracteristice stilului său: flexibilitatea deosebită a poemului (atunci când a creat textele ariilor, Metastasio le-a „verificat” cu mâinile proprii, punându-le pe muzică), expunerea clară a dramaturgiei poemului (în generația anterioară de libretști dramaturgia a fost eliberată de excentricitatea venețiană), în care sunt implicate multe personaje și unde există o veritabilă complexitate a intrigii. Pe de altă parte, Metastasio a format un tip clasic deja dobândit – schițarea subtilă a personajelor, capa-

citarea de a urmări fiecare nuanță a experiențelor personajelor, pentru care a devenit faimos și care i-a permis să transfere toată atenția complotului în planul psihologic. Textul poemului lui Metastasio este construit pe un plan clar și relativ simplu, care a și asigurat succesul operei sale epistolare.

Metastasio s-a stabilit la Viena în 1729, iar în 1730 a devenit poet de curte. Aici a trăit timp de o jumătate de secol, până la sfârșitul vieții sale. În toată această perioadă, cu excepția ultimilor ani, a creat în mod constant noi librete de operă, texte de oratorii, cantate, care au fost scrise în baza celor mai bune versuri ale sale [3 p. 1].

După 1730, Metastasio a publicat un număr mare de drame muzicale pe teme antice, cum ar fi, de exemplu, *Arian în Siria* (1731), *Alexandru în India*, *Olympias* (1732), *Mila lui Titus*, *Ahile* (1736), *Antigona*, *Regele păstor*, *Cato Mine* și altele. Toate aceste drame muzicale au fost apreciate la nivel european. Muzica pentru libretul său a fost scrisă de Vivaldi, Handel, Hasse, Vinci, Gluck, Mozart, Salieri, Ciampi, Galuppi, Caldara, Wanhal, Martini, Soler, Berezovsky, Bortniansky, Meyerbeer, Porta, Ferradon. Toate operele bazate pe textele lui Metastasio erau cunoscute sub numele libretistului, nu al compozitorului. Faima enormă pe care a căpătat-o Metastasio se datorează faptului că un număr de 105 opere ale sale au fost scrise de diferiți compozitori pe libretul lui Artaxerxes.

Viziunile estetice ale lui Metastasio sunt reflectate în tratatele sale poetice *O expunere a poeziei și reflecțiilor lui Aristotel asupra ei* (1782) și *Observații asupra teatrului grec*. Metastasio a fost un adept al lui Aristotel și Horațiu, al căror tratat, *Arta poeziei*, l-a tradus în italiană. În domeniul esteticii muzicale Metastasio a fost ghidat de canoanele esteticii clasiciste. El a susținut în mod constant subordonaarea muzicii textului și regulilor declamației dramatice. Bine versat în literatura și estetica antică, Metastasio a interpretat parcelele mitologiei antice, adaptându-le gusturilor publicului în tradiția clasică. Această transformare a anticului într-o artă clasică convențională, într-o dramă de dragoste și lirică cu intrigi mitologice standard a fost în multe cazuri explicată prin dependența artei muzicale de gusturile artei aristocratice, în primul rând, de spectacolul distractiv. Astfel de opinii erau caracteristice la acea vreme aproape tuturor formelor de artă [4 p. 4].

Numele lui Metastasio se află alături de numele lui Carlo Goldoni, Carlo Gozzi și Vittorio Alfieri, care au glorificat teatrul italian. Spre deosebire de textele majorității covârșitoare a libretistilor, dramele lui Metastasio au o valoare independentă de muzică și se numără printre clasicii literaturii italiene. Inovația lui Metastasio a constat în faptul că lucrările sale aveau o compoziție strictă, punându-se accentul pe psihologia personajelor.

Dacă libretele de operă ale lui Pietro Metastasio s-au bucurat de o studiere amănunțită, nu putem spune același lucru despre moștenirea sa poetică, care rămâne puțin cunoscută până în prezent. Datorită prezenței colecției muzicale a familiei Razumovsky, care se află în Biblioteca Națională Vernadsky a Academiei Naționale de Științe din Ucraina, s-au găsit note unice – 12 ariete italiene de P. Metastasio, muzica pentru care a fost scrisă de contemporanul poetului, Leopold Kozhelug, compozitor vienez, clavicordist de curte. Lucrarea a fost studiată cu atenție și interpretată public, iar admirația pentru ea a rămas în memoria ascultătorilor pentru o lungă perioadă de timp [5 p. 1].

Natura personală a muncii miniaturistilor

Mai târziu, în Fondul Bibliotecii Naționale Vernadsky au fost găsite alte două arii pe textele lui P. Metastasio, a căror muzică a fost scrisă de Ludwig van Beethoven: „*Arietta este veselă/L'amante impaziente /Arietta buffași Arietta este foarte serioasă/L'amante impaziente/Arietta assaiseriosa*”. Textul din ambele arii este același:

„Che fa, che fa ilmio bene? Per che, per che non viene!

Veder mi vuo le nan giur cosi, cosi, cosi!

Oh comee lento nelcorsoil sole. O gnimomento mi sem braun di si, si, si.

Ah, che fa, che fa ilmio bene? Perche, perche non viene?

Veder mi vuo le nan giur cosi, cosi, cosi! Perche, perche non vienil mio ben?

Languir, languir veder mi vuo le cosi! Perche, ah? Perche non vienilmio ben?

Languir, languir veder mi vuo le languir cosi, cosi. Si, veder mi languir cosi, cosi, cosi”.

(„Unde ești, unde ești, draga mea? Așteptarea, așteptarea, așteptarea, nu este puternică!

Viața fără tine este doar o tristețe, doar numai o tristețe!

Mișcarea soarelui pe cer este prea lentă, fiecare minut este la fel de lung ca ziua. Da, durează ca o zi, da, da, da, durează ca o zi.

Ah, draga mea, draga mea! De ce, de ce nu vine?

Viața fără tine este o zurbă lipsită, lipsită de sens! De ce, de ce nu vine binele meu?

Este întunerice în inima mea! De ce? De ce nu vine binele meu?

Lâncezesc, lâncezesc, să mă vezi că lâncezesc așa, așa. Da, să mă vezi că lâncezesc așa, așa, așa”).

În pofida geamătului de anticipare, tempoul este *Allegro*, cheia *Mi bemol major* sună destul de vesel, timpul este 6/8, amintind de dansul vesel italian de trei metri courante, caracteristic pentru perioada Renașterii târzii.

În a doua arietă, foarte strictă, cuvintele rămân aceleași, dar starea de spirit și cheia *Mi bemol major* schimbă în *Si bemol major*, semnătura temporală este aceeași – 6/8, dar tempoul este mai lent – *Andante con espressione*. Expresivitatea muzicii subliniază dramatismul conținutului arietei și creează un sentiment de disperare.

În ultimii ani ai vieții sale, Pietro Metastasio a încetat să se mai angajeze în activitatea literară. Din proprie dorință, Beethoven a scris o altă arietă, dar de data aceasta pe versurile poetului Giuseppe Carpani—În acest mormânt sumbru, cu care încheie ciclul:

„In die des Grabes Dunkellass ent schlumment mich sein

Ja als ich lebte Treulo se ach! Musst est du den ken mein du den ken mein!

O lass bei nach ten Schatten fried lich ruhn mein Herz und bene tze veinend meine.

Asche nicht mit eitlem Schmerz.

In die sem in die semdunklen Grabe lass ent schlummerz mich sein

Als ich auf Erden var Fasche o dach test da du mein? Du mein du treulos fulsches Herz!”

(„În acest mormânt sumbru

Lasă-mă acum! Tu m-ai ținut viu, cinstește pe cel mort!

Lasă-mă să dorm în pace sub o piatră funerară întunecată. Ca să nu simt otrava aici, în adâncul mormântului.

Te implor în acest mormânt sumbru să mă părăsești acum.

Nu m-ai onorat cât am fost în viață? Onorează-l pe cel care a murit!”).

Giuseppe Carpani (n. 1751, Albavilla – d. 1825, Viena), poet, libretist și compozitor italian, a preluat funcția de poet al curții la curtea împăratului, înlocuindu-l pe P. Metastasio. A devenit faimos pentru sonetele sale la moartea împărătesei Maria Tereza. Pe textul piesei În acest mormânt sumbru, 63 de compozitori au scris muzică, inclusiv Beethoven și J.S. Miller.

G. Carpani a fost în relații de prietenie cu Salieri, Cherubini, Beethoven, Weigl. Este autor al biografiei lui Joseph Haydn [6 p. 230].

Genul miniaturii vocale în lucrările lui L. Beethoven

Ludwig van Beethoven (n.1770, Bonn – d.1827, Viena) a vizitat Viena pentru prima dată în 1787 cu intenția de a învăța de la Mozart, pe care l-a întâlnit și a cântat cu el, dar această dorință nu s-a realizat. Din motive familiale, Beethoven a fost forțat să se întoarcă la Bonn. Mai târziu, referindu-se la întâlnirea cu Beethoven, Mozart avea să spună: „Beethoven îi va face pe toți să vorbească despre sine”. Acest lucru s-a adevărit întocmai.

Dupămoartea lui Mozart, în drumul său de la Londra spre Viena, Joseph Haydn s-a oprit la Bonn, în 1792. Aici l-a întâlnit și l-a ascultat pe Beethoven, oferindu-i cursuri de instruire. Beethoven s-a mutat să studieze cu Haydn, dar Haydn s-a grăbit să plece la Londra și l-a recomandat pe Beethoven

lui J.G. Albrechtsberger. Beethoven nu a fost de acord cu această recomandare și l-a ales ca profesor pe Antonio Salieri.

Deși numele lui Beethoven se află la loc de cinste alături de numele lui Mozart și Haydn ca cei mai străluciți reprezentanți ai Școlii clasice vieneze, totuși, Beethoven se deosebește de colegii săi prin paleta dinamică și drama furtunoasă, „înfricoșătoare” a lucrărilor sale.

Treptat-treptat, Beethoven și-a găsit un loc în societatea saloanelor vieneze și a beneficiat de conexiunile necesare în cercurile aristocratice. Aproape nimic nu se cunoaște despre viața personală a lui Beethoven. Se știe doar că adevărații săi prieteni, care suportau cu răbdare manifestările caracterului intolerabil al geniului, au fost persoanele apropiate, Andriy Razumovsky și Nannette Streicher, un maestru de pian. Beethoven a avut un cerc foarte limitat de susținători în viața publică, dar, fără îndoială, ar fi putut avea relații de colaborare cu P. Metastasio și G. Carpani.

Partea pentru pian a lucrărilor lui Beethoven pe texte de Metastasio și Carpani susține profund conținutul și creează o singură compoziție plină de durere, speranță pierdută, fericire.

Opera lui Beethoven a depășit canoanele clasicismului în componenta sa emoțională și a abordat criteriile romantismului [6 p. 235].

Mihai Eminescu și muzica

La sfârșitul secolului XVIII apare un curent cultural numit romantism, care s-a manifestat la început în Marea Britanie și în Germania, iar mai apoi, pe la mijlocul secolului XIX s-a dezvoltat în Franța, Italia și Spania ca reacție la rigorile clasicismului și ca formă de împotrivire față de raționalismul filosofic al secolelor anterioare. Romantismul s-a manifestat în forme diferite, în diferite țări, în diferite arte și a marcat, în special, literatura și muzica.

Cel mai faimos reprezentant al romantismului în Germania a fost poetul Johann Wolfgang von Goethe, iar unul dintre cei mai cunoscuți poeți romantici englezi a fost George Byron.

În literatura română romantismul se face simțit prin intermediul scriitorilor pașoptiști (Vasile Alecsandri, Alecu Russo ș.a.). Influențele curentului persistă mult timp după declinul său în culturile vest-europene, atingând punctul culminant în opera lui Mihai Eminescu, considerat ultimul mare romantic european.

Mihai Eminescu (n. 15 ianuarie 1850, Botoșani – d. 15 iunie 1889, București) s-a născut în familia lui Gheorghe și Raluca Eminovici. Copilăria și-a petrecut-o la Botoșani și Ipotești în casa părintească. Nu se cunoaște unde face primele două clase primare. Începând cu clasa a III-a, în 1858 a urmat școala primară la Cernăuți, care făcea parte din Imperiul Habsburgic. Între anii 1860 și 1861 a frecventat liceul german din Cernăuți. La acea vreme, Cernăuții era un oraș în care coexistau mai multe culturi: germană, română și ucraineană.

Dragostea pentru limba română i-a fost insuflată lui Mihai Eminescu de către Aron Pumnul, un talentat profesor, pe care elevul său îl aprecia și îl respecta foarte mult. Deși avea o situație bună la învățătură, după vacanța de Paști (aprilie, 1863) nu s-a mai întors la școală.

Între anii 1869 și 1872 este student la Universitatea din Viena, Facultatea de Filosofie și Drept, dar audiază și cursuri de la alte facultăți. În 1872, M. Eminescu s-a înscris la Universitatea din Berlin, Germania, unde face cunoștință cu teoriile filosofice ale savanților germani Kant, Schopenhauer, traduce din germană în română operă filosofică *Critica rațiunii pure* a lui Kant.

În cei doi ani de ședere la Berlin, Mihai Eminescu a scris cele mai semnificative opere poetice ale sale în spiritul romantismului – *Venere și Madonă*, *Epigonii*, *Noapte bună*, *Sărmanul Dionis*, *Înger și Demon*, *Floare albastră*.

În 1874, Eminescu s-a întors în țară și s-a stabilit la Iași. Și-a continuat activitatea literară, ocupând diferite poziții modeste și asigurându-și într-o oarecare măsură modul de existență. Această perioadă din viața lui Eminescu se caracterizează prin apariția celor mai mari poeme ale sale – *Scrisorile* și *Luceafărul*.

Pe lângă operele monumentale, care au devenit un simbol al moștenirii sale poetice, Mihai Eminescu a scris versuri în care se reflectă viziunea despre lume a autorului. În cazul poeziei romantice eminesciene, tema este iubirea, armonios împletită cu tema naturii. Versurile ne oferă informații despre modul în care autorul își exprimă cu adevărat gândurile, ideile și sentimentele.

Reprezentativ în acest sens este poemul-sonet *De ce nu-mi vii*:

„Vezi, rândunelele se duc,
Se scutur frunzele de nuc,
S-așează bruma peste vii–
De ce nu-mi vii, de ce nu-mi vii?
O, vino iar în al meu braț,
Să te privesc cu mult nesaț,
Să reazim dulce capul meu,
De sânul tău, de sânul tău.
Ți-aduci aminte cum pe-atunci
Când ne plimbam prin văi și lunci,
Te ridicam de subsuori
De-atâtea ori, de-atâtea ori?
În lumea asta sunt femei
Cu ochi ce izvorăsc scânteii,
Dar, oricât ele sunt de sus,
Ca tine nu-s, ca tine nu-s!
Căci tu înseninezi mereu
Viața sufletului meu,
Mai mândră decât orice stea,
Iubita mea, iubita mea!
Târzie toamnă e acum,
Se scutur frunzele pe drum
Și lanurile sunt pustii,
De ce nu-mi vii, de ce nu-mi vii?” [7 p.148].

Acest încântător sonet a fost pus pe note muzicale de către numeroși compozitori: Alexei Stârcea, G. Șorban, V. Ciolac, G. Ciaicovschi-Mereșanu ș.a. Poeziile lui M. Eminescu sunt atât de melodioase în construcția limbajului încât în acompaniamentul muzical al compozitorilor Emanoil Drossino, Nicolae Chiosa, Tudor Flondor, Boris Dubossarschi, Eugen Doga, Constantin Rusnac, Dmitry Kitsenko, Eugen Ceaikovski, Oleg Negruțaș.a. capătă forme sublime.

Poezia lui Mihai Eminescu este un exemplu viu de romantism înălțător, care dăinuie în veacuri. Poemul *Adio (Despărțire)*, cu acompaniament muzical, ar putea crea un ciclu similar cu cel al lui Carpani-Beethoven.

Multe poezii și poeme din creația lui Mihai Eminescu au fost traduse în limba ucraineană de către Ivan Franko și Mykhailo Drahomanov. De traducerea lucrărilor lui Eminescu în Bucovina s-au ocupat S. Vorobkevych și E. Buchevskyi [7 p.195].

La 15 iunie 2009, cu prilejul aniversării a 120 de ani de la trecerea în neființă alui Mihai Eminescu, la Casa Națională cu Orgă și Muzică de Cameră din Ucraina a avut loc un concert în cadrul căruia a fost interpretată muzică vocală pe versurile lui M. Eminescu, muzică instrumentală a compozitorilor din Republica Moldova și România. La concert au participat ambasadori din Republica Moldova, România și Bulgaria.

Concluzii

Dante Alighieri, Giovanni Boccaccio și Francesco Petrarca, cei mai mari poeți, filosofi și umaniști italieni, au pus bazele formei perfecte ale stilului poetic, influențând lirica europeană, bazată pe ide-

alurile înalte ale ditirambului din Antichitate. Poezia a fost reprodusă în genurile muzicii vocale și instrumentale din secolele XIII și XVI și a ocupat un loc de frunte alături de alte genuri literare din secolul XVII.

La sfârșitul secolului XVIII, Pietro Metastasio a redat idealurile Renașterii în poezia sa, având o colaborare prodigioasă cu mulți compozitori din perioada de glorie a Școlii vienezești contemporani ai săi.

Poetul român Mihai Eminescu, receptiv la romantismul european din secolele XVIII și XIX, a asimilat viziunile poetice occidentale, creația sa aparținând unui romantism relativ întârziat. Creația lirică a lui M. Eminescu este un model de inspirație continuă pentru opera multor compozitori, iar idealurile poetilor din epoca Renașterii oferă artei moderne stimulentele necesare pentru creativitate.

Referințe bibliografice

1. REESE, G. *Music in the Renaissance*. New York: Norton, 1959.
2. BOTTRIGARI, E. *Il desiderio ovvero de concettidi varii strumenti musicali*. Berlin: Hrsg. V.K. Meyer, 1924.
3. APPOLINO, M. *Metastasio*. Milano: ATHENA, 1930.
4. CALSARI, C.M. *Metastasio*. Torino: Monza Brianza, 1935.
5. ІВЧЕНКО, Л.В. *Реконструкція нотної колекції графа О.К. Розумовського за каталогами XVIII сторіччя*. Київ: Нац. б-ка ім. В.І. Вернадського, 2004.
6. СВИРИДЕНКО, Н.С. *Музика від Розумовських*. Київ: Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2020. ISBN 978-966-999-088-4.
7. ЕМИНЕСКУ, М. *Стихи*. Кишинев: Картя молдовеняскэ, 1974.

THE FOURTH BALLAD BY F. CHOPIN IN PERFORMING INTERPRETATIONS

BALADA NR. 4 DE F. CHOPIN ÎN INTERPRETĂRI DE PERFORMANȚĂ

ALEXEI USACIOV¹,
doctoral student at the Moldavian
Academy of Music, Theatre and Fine Arts

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

CZU [780.8:780.616.433.083.52]:781.68

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2024.1.05>

Baladele pentru pian ale lui Chopin ocupă un loc special în repertoriul concertistic al pianiștilor din secolul XXI, reprezentanți ai diferitelor școli naționale și tradiții interpretative. Articolul este dedicat analizei interpretării Baladei a patra de F. Chopin de către reprezentanți remarcabili ai artei pianului contemporan: A. Sultanov (Rusia), Li Yundi (China) și Kh. Buniatishvili (Georgia). Analiza comparativă a interpretărilor performante ale Baladei permite autorului să se apropie de înțelegerea multidimensionalității ideii compozitorului, să înțeleagă originalitatea și profunzimea fiecărei interpretări în contextul principiilor stilisticii pianistice a lui Chopin. Această rezonanță interpretativă unică ne permite să înțelegem, în primul rând, specificul interpretării textelor muzicale ale lui Chopin și, în al doilea rând, al tradiției romantismului în cultura muzicală contemporană.

Cuvinte-cheie: interpretare performantă, Balada a patra de F. Chopin, tradiții de pian, Alexei Sultanov, Li Yundi, Kh. Buniatishvili

1 E-mail: usaciov@rambler.ru

Chopin's piano ballads occupy a special place in the concert repertoire of the pianists of the 21st century, representatives of various national schools and performing traditions. The article is devoted to the analysis of the performance of Chopin's Fourth Ballad by outstanding representatives of contemporary piano art: A. Sultanov (Russia), Li Yundi (China) and Kh. Buniatishvili (Georgia). A comparative analysis of the Ballad's performing interpretations allows the author to come closer to understanding the multidimensionality of the composer's idea, to comprehend the originality and depth of each interpretation in the context of the principles of Chopin's piano stylistics. This unique performing resonance allows us to comprehend the specificity of the interpretation of Chopin's musical text and, more broadly the Romanticism tradition in contemporary musical culture.

Keywords: performing interpretation, Fourth Ballad by F. Chopin, piano traditions, Alexey Sultanov, Li Yundi, Khatia Buniatishvili

Introduction

The music of F. Chopin appears to the modern researcher not only as a symbol of romantic and national music, but also as a universal formula of beauty, of the ideal world in its eternal conflict with the surrounding reality. The multiplicity of approaches in various scientific studies and practical understanding of Chopin's music makes it possible to create a kind of „virtual encyclopedia” with countless interpretations and subtexts that reveal the essence of this phenomenon.

The title of the monograph on Chopin by the Polish researcher Mieczysław Tomaszewski [1] denotes the succinct word „resonance”. It is this concept that reveals the procedural component of the life of F. Chopin's music in the space and time of culture, the reaction to his musical works, the perception and personal attitude to a particular opus of the composer, listeners, performers, and researchers. In this context, the interpretative aspect of Chopin's works is of particular relevance, because music in the process of interpretation (performing and musicological), according to B. Asafiev who thinks that music can turn into „a living figurative speech full of significance” [2 p. 215].

It is the performing interpretation that contributes to the discovery of new facets of Chopin's musical world in all its depth, provides a look „inside” the musical text and builds its multidimensional contextual relationships. In this respect, the study of interpretation becomes one of the ways of knowing music, relying on modern scientific methods – historical, semantic, musical-psychological, etc.

The purpose of this paper is to reveal the diversity and individual features of the performing readings of F. Chopin's *Fourth Ballad* by Alexei Sultanov, Li Yundi, Khatia Buniatishvili.

Among scientific sources, let us mention the works of B. Asafiev, A. Kudryashov, Y. Tyulin, devoted to the problems of interpreting the content of musical works, including the *Ballads* by F. Chopin [2, 3, 4]. A separate range of works (studies by M. Tomashevsky and O. Skorbyashchenskaya) is connected with the study of Chopin's own performing manner and the development of traditions of interpretation of his opuses from the second half of the 19th century to the present [1, 5]. A comprehensive study of F. Chopin's *Fourth Ballad* is presented in the studies of Ya. Flier, N. Vieru [6, 7].

I. Ballads by F. Chopin in the space of contemporary piano art

It should be noted that modern interpretations of Chopin's music tend to follow the classical principle of strict adherence to the musical text and remarks. However, along with this rather strict approach, there are occasional drifts towards „pseudo-romanticism” or unified, impersonal „pseudo-classicism”. At the same time, the fundamental features of Chopin's performing manner were always „poetry and intimacy, the absence of any pompousness and pathos, affectation and sentimentality; simplicity, naturalness and restraint with spontaneous liveliness ... and continuous changeability” [1 p. 138]. The special meaning of the expressiveness of the Polish genius's playing is revealed in the quality of sound production, the peculiarities of the touch, *the rubato* principle, and the subtle gradations of the pedal.

The „musical world” of F. Chopin's *Ballads* is conditioned by the semantic dominants of Romantic culture, including the incomprehensibility of existence, the inseparable connection of the human soul with nature and national history. Among many contemporary performers who have turned to

Chopin's work and, in particular, to the interpretation of *the Fourth Ballad*, we have chosen three pianists representing piano schools of different countries and directions – Alexei Sultanov (Russia), Li Yundi (China) and Khatia Buniatishvili (Georgia). Each of them is a vividly original musician who has been able to say his own word in piano performance, and for each of them turning to *the Fourth Ballad* was a crucial stage in their professional development. As analytical material of the study we chose recordings of a Chopin's performance of the *Fourth Ballad*. A. Sultanov at the 13th *International Frederic Chopin Piano Competition* (Warsaw, 1995) [8], Li Yundi's concert at *Carnegie Hall* (23.03.2016) [9], a studio recording by Kh. Buniatishvili (2015) [10].

Pianist Alexei Sultanov (1969–2005), who tragically passed away early, won the second prize at the 1995 *International Chopin Competition*. Having adopted the traditions of the H. Neuhaus school in L. Naumov's class, A. Sultanov, in his work, relied on its fundamental principles, filling his own performing interpretations with deep figurative content, meaningful emotional expression and spirituality, expressiveness of musical speech [11].

The Chinese pianist Li Yundi (born 1982) is a graduate of Shenzhen Art Institute (class of Dan Zhao Yi). Li Yundi won the 14th *Chopin Piano Competition* in 2000 at the age of 18. His outright victory in this competition is the first in the musical history of the PRC, and in 2015. Li Yundi had already been invited as a jury member for this competition in Warsaw. Today, in an interview, the pianist admits that his interpretations and understanding of the great Polish music have changed considerably over time: „I feel that ten years ago I was performing Chopin's works in an academic style. Now, however, I feel more free and play more freely” [12].

Khatia Buniatishvili (born 1987) is a representative of the modern European piano school. She studied in Tbilisi with Professor Tengiz Amirejibi, a renowned Georgian chopinist performer. She later continued her studies at the Vienna University of Music and Performing Arts with Oleg Meisenberg. Among the many official albums recorded by the pianist is a mono-programme of works by F. Chopin in various genres.

Let us turn to a semantic-interpretative comparative analysis of the performing readings of the text of Chopin's *Ballad* by the above pianists.

II. Comparative analysis of performing interpretations of F. Chopin's Fourth Ballad

The Fourth Ballad in *f*-moll Op. 52 with an official dedication to Baroness S. Nathaniel de Rothschild was written by F. Chopin at the turn of the middle and late stages of the composer's work — in the summer of 1842. Semantically, this opus combines romantic poetics and deep philosophical reflection on the eternal values of existence. According to researchers, the hidden programme of the work contains a dualistic concept opposing „love” and „death” [quoted in 3, p. 259, 4, p. 41]. The thematic basis of *the Fourth Ballad* consists of an opening theme and two main themes reflecting the diversity of lyrical experiences, the clash of idyllic contemplation and sensual expression. The dramatic collision of the development of the „musical plot” leads to a tragic denouement. Thus, each pianist faces the complex multilevel task of interpreting *the Ballad's* musical text and conveying its figurative content.

The introduction-prologue is interpreted by the performers in a similar vein. However, let us note some distinctive features in their interpretation. Thus, Kh. Buniatishvili performs this section with an emphasized clear ending of each phrase, accentuating them with dynamics, *ritenuto*, listening to all the concluding sounds. It is subtly pedaled, creating a contemplative and enlightened image.

Li Yundi performs the introduction at a slower tempo than the set *Andante con moto* (mm. 1–7), measuredly, somewhat deliberately lapidary, without agogic deviations. A slight slowing down is made by him only at the very end of the section (mm. 6–7). A. Sultanov elects a slightly more lively pace for the introduction to the *Ballad*. In his performance, the whole fragment sounds in one breath, holistically, with a slight slowing down in the final bars. The pianist achieves dynamic variety in the sound of the instrument from *pp* to *mp* (mm. 1–3).

However, later on each of the performers makes their own semantic accents in the dramaturgy of the musical and thematic development of the *Ballad*. In this context, here is a fragment from an interview with A. Sultanov, who reflects on the principles of his own approaches to the process of musical interpretation: „It is interesting for me to see in a piece of music what no one has seen before me <...> Any musical text objectively contains everything that can become the subject of reinterpretation, and thus, the discovery of new facets of music. Born of the composer's genius, once out from under his pen, it begins to live its own independent life. The task of the interpreter is to understand and lay bare this life” [13].

The very structure of *the Ballad's* first main theme (1m.+1m.+2m.) seems to push the performer towards its simplified solution: division into motives with local climaxes. However, the syncopated rhythm and the lack of pauses between motifs allow it to be thought of more broadly and weightily. In the performance of this theme, Kh. Buniatishvili and A. Sultanov have much in common (although the Georgian pianist chooses a slightly more mobile tempo, mm. 8–12). The theme sounds smooth, simple, with no tempo deviations.

In the process of musical development of the ballad's thematicism, a special role is played by repeated variation repetitions, which reveal, according to J. Ecker, „an authentic feature” of Chopin's creative thinking. Ecker thinks that this is an „authentic feature” of the composer's creative thinking: „The type of Chopin's artistic thinking is variation. This thinking constitutes above all the richness of creative imagination” [quoted in 1, p. 162]. The logic of the development of such thematic variants requires special attention, as they often represent a new transformed / transformed turn in the development of thought.

A. Sultanov thinks of the repetitions of motives as an echo, as a result of which the elegiac sad image is enlightened (mm. 11–12). When approaching the modulation in *As-dur*, Kh. Buniatishvili uses a dynamic wave that allows this chain of motives to be built into a unified whole. Li Yundi's interpretation of the main theme reveals its romantic nature to the full; he is more emotional in his sound production, builds a relief dynamic line, and makes extensive use of agogic techniques. They create a sense of free, almost improvisational development of the material. However, in the same fragment, the Chinese pianist reveals the bass line too prominently, in a somewhat mannered way, playing it as if lagging behind.

The main theme is interrupted by the appearance of new material (mm. 38–45) based on the repetition of a single sound; this section is prepared by the dynamic fall of *pp*. As a rule, musical phrases of this kind are associated with images of the unearthly, the otherworldly; the theme is rhythmically neutral and sounds mysterious due to the departure into the distant tonalities of *Ges – Fes*. A. Sultanov plays this phrase as if from afar, compensating for the monotony of the melody with an expressive performance of the bass line. The pianist is fluent in octave *legato*. In his reading, the music takes on a character of undercurrent, of ghostliness.

Kh. Buniatishvili, on the contrary, speeds up the tempo somewhat, compressing this section-transition to continue the development of the main theme. Thus, the next thematic wave (from m. 46) in her performance sounds already in a faster tempo. In fact, this is the first stage of culmination, to which Kh. Buniatishvili approaches it gradually, clearly emphasizing the textural polyphonic lines. Li Yundi creates a somewhat detached, as if in a light haze of muted romance, while actively using the left pedal, which helps him create a maximum *legato* effect, a sonic integrity.

The climax of the section ends with a sharp dynamic decline in the last bars (mm. 74–77). In the interpretation of A. Sultanov and Li Yundi's interpretation of the climax sounds more sharply, and the preparation for it begins only after the author's *tenuto* remark (we emphasize that all three performers adhere very clearly to this author's instruction).

The second theme of *the Ballad* (m. 80, *B-dur*) directs the development into the realm of poised tranquility. Performed by A. Sultanov and Li Yundi, it appears as a romantic barcarolle with a strict

chordal texture. A. Sultanov, along with the melodic line, highlights the bass as a counterpoint to the main thematic line. Li Yundi is more romantic in his performance interpretation, his playing is characterized by active agogic, the addition of *arpeggiato*, emphasis and accentuation of upper sounds, *rubato*. Kh. Buniatishvili also performs this theme more movingly, vividly carrying out the theme of the middle voices and bass.

The developing section of *the Ballad* (from m. 100) abounds in polyphonic techniques. All three performers carefully follow the textual remarks (*a tempo, tenuto, crescendo, leggiero*). They manage to find the reference points of the melodic line in common forms of movements and passages, at the same time each follows his individual manner of performance. In a multi-layered texture, the pianists distinguish three layers (melodic line, chordal accompaniment of the middle voices and bass line), which are well audible and, at the same time, simultaneously form a rich, voluminous sound; this is also facilitated by the performers' careful work with the pedal.

The theme of the introduction (m. 123), as the boundary of this section, arises from the echoes of the opening bars of the work, but in a transformed form. The return of the main body of *the Ballad* (m. 135) combines features of completion/reprise and development. The polyphonic techniques used in this section serve as a means of dynamisation, a greater concentration of musical thought, compared to the original conduct of the theme.

Kh. Buniatishvili interprets this section as an integral structure built on the principle of dynamic accretion of all elements: textural compaction, breadth of register contrasts, voluminousness, timbre diversity, gradual wave-like accretion of the total sound mass. A. Sultanov is particularly attentive to the drawing of counterpoint lines, echoing the introduction of each voice. The theme in his performance takes on the character of a triumphant victory march. Li Yundi makes extensive use of *rubato* at moments of the greatest emotional tension, while at the same time creating a sense of continuously increasing dynamics of the sound stream.

The final passage (mm. 166–168), with its slowing of tempo and fading of dynamics, allows the beginning of the second theme (m. 169, *a tempo*) to stand out more vividly. Throughout its further development, this theme is transformed from a calm and uncomplicated barcarolle melody into a hymn of joy, sensuality with great emotional intensity. The pianists manage to achieve an orchestral sound in this section, combined with attention to varied harmonic turns and emphasizing the melodic lines of the middle voices. The emotional breakdown and coda transition that follows (mm. 201–202) is seen as particularly tragic in the context of the whole.

This transition, preceded by the luminous, contemplative music of the previous section (mm. 203–210), is one of the keys to understanding the tragic essence of the ballad. Researchers point to the hidden programme of *the Fourth Ballad*, which implies the development of the themes of life, death, love, and the worship of the ideal typical of *Romanticism* [quoted in 4, p. 44–45; 7, p. 241]. At the same time, the general emotional tone of the *Ballad* is not pathos-pathetic; there is a deeply personal and reflective tone, the essence of which is revealed in the general dramaturgy.

It is this dramaturgical situation/fracture that is interpreted differently by the performers. After *the stretto* remark Kh. Buniatishvili does not actually change the tempo, logically attaching harmonic consonances to the previous development and intensifying the contrast with the following chords on *the pianissimo* (the dominant prelude to the main tonality of *f-moll*).

A. Sultanov slows down the tempo noticeably in the marked section, bringing the semantic significance of the chords as a transition into a new emotional sphere. Li Yundi artistically plays with this situation with a deliberate closing gesture, thus „tricking” the audience into applauding him. It becomes clear that the previous triumph of the bright and positive is only an illusion.

The tragic coda (from m. 211) is a synthesis of individual intonations/motives from the previous thematic formations with the predominant use of common forms of movement, texture changes and wave-like construction of phrases with acceleration and dynamic build-up in the last bars of *the Ballad*.

Conclusions

All three pianists are colorful musicians, personalities of great artistic will, presenting deep spiritual work and mastery in their reading of Chopin's *Fourth Ballad*. Each of them demonstrates the intonational sensitivity and meaningfulness of F. Chopin's musical ideas. They avoid abstract „admirable beauties” in the lyrical sections, but subordinate the performance to the general logic of dramatic development. Their playing crosses the line of technical complexity of the opus, „virtuosity for virtuosity's sake”. At the same time, their performing skills are underpinned by a perfection of technique harmonized with the depth of the musical content.

The comparison of three interpretations of Chopin's *Ballad* allowed us to identify the peculiarities of each interpreter's performing concept from the point of view of the manner of presentation of the performed text, the quality of sound production, the touch, pedalisaton, the peculiarities of comprehension of the musical time, the role of texture in the creation of the whole, the logic of form formation, and the general dramaturgy of the whole.

A. Sultanov's style of playing is characterized by increased emotionality of expression, brightness, plasticity of musical images, variety of touches, and his so-called „talking” sound deserves special attention. Note the special balance between the pianist's vivid artistry and his „ascetic” behaviour on stage, without unnecessary hand movements and additional mimicry. The pianist Li Yundi is in full command of *rubato* and pedalisaton. His performance is distinguished by empathy and romantic sensuality. In certain fragments, he allows for a slightly more sentimental sound production, leading to a certain romanticization of *the Ballad*. In Kh. Buniatishvili's interpretation, the finest dynamic palette and expressive phrasing are developed, virtuoso impulsiveness is combined with flexible „shir-tiness” of performance.

Thus, the musical reading of F. Chopin's *Fourth Ballad* by A. Sultanov, Li Yundi and Kh. Buniatishvili testify to the originality of their interpretation, avoiding the unification of the performing manner. The pianists are involved in the natural process of „live” music-making, creating a musical image „here and now”. Their musical reading reflects the very pulse of Chopin's music.

Bibliographical references

1. ТОМАШЕВСКИЙ, М. Шопен. Человек, творчество, резонанс. Москва: Музыка, 2011. ISBN 978-5-7140-1208-2.
2. АСАФЬЕВ, Б. Музыкальная форма как процесс. Ленинград: Музыка, 1971.
3. КУДРЯШОВ, А. Теория музыкального содержания: Художественные идеи европейской музыки XVII – XX вв.: учеб. пособие. Санкт-Петербург: Лань, 2006. ISBN 5-8114-0600-2.
4. ТЮЛИН, Ю. О программности в произведениях Шопена. Москва: Музыка, 1968.
5. СКОРБЯЩЕНСКАЯ, О.А. Шопен-пианист. В: Музыкальное образование и воспитание в России, странах СНГ и Европы в XXI веке: состояние и перспективы: материалы междунар. науч. конф. Санкт-Петербург, 2008, с. 338–369.
6. ФЛИЕР, Я. Статьи. Воспоминания. Интервью. Москва: Советский композитор, 1983.
7. ВИЕРУ, Н. Драматургия баллад Шопена. В: О музыке: проблемы анализа: сб. науч. трудов. Москва: Советский композитор, 1974, с. 219–245.
8. CHOPIN, F. *Ballade No. 4 f moll*, op. 52. Interpretează: ALEXEI SULTANOV [imagine video]. [accesat 18 iul. 2023]. Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=177avjdU2K0>
9. CHOPIN, F. *Ballade No.4 in F minor Op.52*. Live At Carnegie Hall. Interpretează: YUNDI LI [imagine video] 23 mar. 2016 [accesat 20 iul. 2023]. Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=O61C9RwrW-Y>
10. CHOPIN, F. *Ballade No. 4 In F Minor, Op. 52*. Interpretează: KHATIA BUNIATISHVILI [imagine video]. [accesat 23 iul. 2023]. Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=ue1pw00KYm8>
11. АЛЬСПЕКТОР, И. Алёша Султанов: монографический очерк [online]. [accesat 20 aug. 2023]. Disponibil: www.alexisultanov.ru/archive1
12. КОРЯБИН, И. Юнди Ли. Биография [online]. In: *Belcanto.ru*: [site]. [accesat 20 aug. 2023]. Disponibil: <https://www.belcanto.ru/yundi.html>
13. КИМЕКЛИС, Г. *России пророки не нужны* [online]: [интервью с пианистом А. Султановым] [accesat 22 aug. 2023]. Disponibil: <http://www.alexisultanov.ru/archive3>

**ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО МАРИАНА СТЫРЧИ В
РЕПЕРТУАРЕ СТУДЕНТОВ-ПИАНИСТОВ АМТИИ****LUCRĂRILE PENTRU PIAN DE MARIAN STÂRCEA ÎN REPERTORIUL
STUDENTȚILOR PIANIȘTI DIN CADRUL AMTAP****PIANO PIECES BY MARIAN STÂRCEA IN THE REPERTOIRE OF PIANO
STUDENTS AT THE AMTFA****ИННА ХАТИПОВА¹,**доктор искусствоведения, профессор,
Академия музыки, театра и изобразительных искусств<https://orcid.org/0000-0003-2745-7978>

CZU [780.8:780.616.433]:781.6

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2024.1.06>

В статье анализируются фортепианные произведения М. Стырчи, используемые в педагогической практике АМТИИ – Вариации G-dur и Две прелюдии. Автор подробно рассматривает особенности композиции, драматургии и музыкального языка названных сочинений, выявляет исполнительские трудности, предлагает вариант трактовки. Делается вывод о том, что высокий методико-дидактический потенциал указанных произведений М. Стырчи обусловлен синтезом классико-романтических традиций жанров вариаций и прелюдии с музыкальным языком современного молдавского композиторского творчества.

Ключевые слова: Стырча Мариан, вариации, прелюдия, композиция, драматургия, музыкальный язык, фортепианная фактура, исполнительская интерпретация

În acest articol sunt analizate lucrările pentru pian ale lui M. Stârcea, utilizate în practica didactică a AMTAP: Variațiuni în Sol major și Două Preludii. Autorul examinează în detaliu trăsăturile compoziției, ale dramaturgiei și ale limbajului muzical, identifică dificultățile de interpretare și oferă o variantă de execuție. Se concluzionează că potențialul metodologic și didactic înalt al acestor lucrări de M. Stârcea se datorează sintezei tradițiilor clasico-romantice ale genurilor de variațiuni și preludii cu limbajul muzical al compozitorilor moldoveni.

Cuvinte-cheie: Stârcea Marian, variațiuni, preludii, compoziție, dramaturgie, limbaj muzical, factură pianistică, interpretare artistică

The article analyzes two piano works of M. Stârcea – Variations in G major and Two Preludes, which are used in the pedagogical practice of the AMTFA. The author thoroughly examines the features of the composition, dramaturgy, and musical language of these pieces, identifies the performance difficulties, and offers an interpretation option. It is concluded that the high methodical and didactic potential of these works by M. Stârcea is due to the synthesis of the classical-romantic traditions of the genres of variations and prelude with the musical language of contemporary Moldovan compositional creation.

Keywords: Stârcea Marian, variations, prelude, composition, dramaturgy, musical language, piano texture, artistic interpretation

Введение

В центре настоящей статьи представлены фортепианные произведения Мариана Стырчи (род. 1959). Этот композитор известен, прежде всего, как один из самых востребованных молдавских творцов, работающих в эстрадно-джазовой и театральной сферах. Его песни исполняются ведущими и начинающими молдавскими вокалистами, его музыкой оформлены драматические спектакли театров Республики Молдова и Румынии. Композитор обращается также к симфоническим и камерным жанрам. Значительное внимание уделяет М. Стырча опусам для

1 E-mail: hatipovainna@yahoo.com

фортепиано, поскольку его первое музыкальное образование связано с этим инструментом: в 1982 г. он окончил Молдавский государственный институт искусств им. Г. Музическу по классу фортепиано Людмилы Ваверко. Именно тогда он сочинил *Вариации для фортепиано G-dur*, получившие положительную оценку и стимулировавшие дальнейшее занятие композицией в классе Василия Загорского.

Всего для фортепиано М. Стырчанаписал около 30 пьес, среди них – *Cerul patriei mele*, *Tinerel*, *Valullin*, цикл миниатюр Семь песен о любви, сочинения для детей, обработки народных песен¹. Особо выделяются на этом фоне *Вариации G-dur* и Две прелюдии для фортепиано. Будучи яркими по тематическому профилю и фактурной организации, они используются в учебном процессе АМТИИ, включаются в концертные программы студентов.

Цель настоящей статьи заключается в выявлении специфических композиционно-драматургических особенностей *Вариаций G-dur* и Двух прелюдий М. Стырчи, обеспечивших им высокий методико-дидактический потенциал. Для этого автором предпринят комплексный анализ названных опусов, сочетающий музыковедческий и исполнительский ракурсы. Методологическим основанием послужили публикации М. Мамалыги [2] и автора этих строк [3], в которых фортепианные сочинения М. Стырчи включены в более широкий историко-стилевой контекст.

Композиционно-драматургическая логика и средства музыкального языка в исполнительском воплощении *Вариаций G-dur*

Вариации G-dur – один из самых масштабных фортепианных опусов М. Стырчи. В произведении тема и десять вариаций, построенных по принципу постепенного усложнения фактуры и удаления от первоначального звукового образа к общей кульминации сочинения. Тема выдержана в тональности *G-dur*, характере *Andantecondolcezza*, в размере 4/4, в гомофонно-гармонической фактуре. Мелодия, расположенная в вокальном диапазоне и отличающаяся волнообразным характером, близка молдавским народным песням. Лирической напевностью она вызывает ассоциации с образами молдавской природы. Синкопы в разных голосах фактуры и использование септаккордов как основного структурного элемента гармонической вертикали способствуют появлению джазового оттенка, а обилие хроматических ходов в сопровождении придает звучанию остро современный характер. В теме, изложенной в форме периода из десяти тактов, на втором плане очерчиваются контуры репризной трехчастности, поскольку начальные и заключительные двутакты значительно контрастируют пятитактной середине. Отталкиваясь от предложенной В. Цуккерманом классификации тем, лежащих в основе вариационной формы, можно сказать, что тема *Вариаций* М. Стырчи относится к типу «собственных оригинальных характерных тем», поскольку, насыщенная ярким материалом, она «служит стимулом для вариаций, которые „питаются” ее богатствами» [4 с. 13].

В трех первых вариациях опорные тоны мелодии, гармонический план и форма остаются неизменным, однако фактура и ритмический рисунок темы трансформируются. Так, в первой вариации мелодия, украшенная «гирляндами» из форшлагов и как бы имитирующая пение птиц, предстает в синкопированном изложении. Вторая вариация характеризуется появлением на первых долях тактов ритмических фигураций шестнадцатыми, которые придают музыке более живой характер. Форма периода дробится на отличающиеся в образном плане фразы: фрагменты *Menomosso* как бы возвращают слушателя в сферу лирики. В третьей вариации контуры мелодии и гармоническая вертикаль становятся едва уловимыми, зыбкими: мелодия будто спрятана в пассажах, аккомпанемент также представлен в пассажной фактуре. В исполнении темы и первых трех вариаций пианисту необходимо передать тонкую выразительность интонационных ходов мелодической линии и деликатность ритмики в партии правой руки.

¹ Информацию о композиторских сочинениях М. Стырчи можно почерпнуть в справочном издании И. Чобану-Сухомлин *Repertoriul general al creației muzicale din Republica Moldova (ultimele două decenii ale secolului XX)*[1].

Этого можно достичь путем чуткого следования агогическим и динамическим нюансам, выписанным в тексте автором. Отдельно отметим специфическую исполнительскую задачу в третьей вариации – необходимость тщательной работы над координацией пальцевых движений в связи с ажурными пассажами в партиях обеих рук.

Четвертая вариация воспринимается как первая заметная метаморфоза: форма разрастается до простой трехчастной с контрастной серединой, ускоряется темп, от темы остаются отдельные элементы в виде аккордов *forzando*, переплетенных с задорными, виртуозно-блестящими пассажами шестнадцатых. Пользуясь терминологией В. Цуккермана, можно сказать, что М. Стырча применил здесь новомелодический метод развития. В этой вариации автор впервые использует октавно-аккордовую технику остро диссонантного звучания. Работа над четвертой вариацией будет способствовать развитию чувства ритма, пальцевой беглости и артикуляции. Пятая вариация предваряется трехтактовым вступлением, настраивающим на возвращение в круг нежных, мечтательных образов. Здесь использована четырехголосная фактура, в которой верхний голос проводит мелодию, а остальные голоса, ритмически индивидуализированные, ее сопровождают. Это создает впечатление контрастной полифонии. Задача пианиста – найти нужное качество звука каждой фактурной линии в полифонизированной фактуре, не нарушая цельности единого образа. В мелодии следует добиться наполненного звучания и ясности секундовых интонаций.

В шестой вариации композитор впервые поместил мелодию в нижний регистр. Фактура здесь трехплановая: басовую мелодию и ажурную линию шестнадцатых в верхнем регистре дополняет подголосок в среднем отрезке диапазона. Появление аккордов в т. 13 служит предыктом к следующей вариации, которая, по предписанию композитора, следует *attacca*. Определенную трудность для студента-пианиста может вызвать трехголосный склад данной вариации. Исполнение основной мелодии и контрапунктирующего голоса левой рукой всегда требует особого слухового внимания. Линия каждого голоса должна быть дифференцирована тембрально и динамически. Движение шестнадцатых в правой руке предопределяет осторожность при пользовании правой педалью.

Седьмая вариация – одна из самых масштабных в цикле по протяженности, силе динамических контрастов и по использованию крупной аккордовой техники. Кроме этого, здесь меняется лад на одноименный минор. Благодаря мощным аккордам на *ff* начало вариации воспринимается как перезвон колоколов. С трудом в этой музыке можно обнаружить некогда лирическую тему. В стилевом плане эта вариация обнаруживает сходство с патетическими образами фортепианной музыки Ф. Листа и С. Рахманинова. В средствах гармонического языка преобладают резко диссонирующие кластеры, создающие трагический образ. Примененные автором различные виды фортепианной техники (аккорды, октавы, скачки, *glissando*) предназначены для выявления виртуозных качеств исполнителя. Работа над этой вариацией способствует развитию у студентов навыков игры аккордовых репетиций, плотных многозвучных аккордов в различных регистрах.

Совершенную противоположность являет собой строгий и отрешенный хорал восьмой вариации, свидетельствующий о том, что по мере приближения к концу цикла контрастность образов обостряется. Данная вариация решена в аккордовой фактуре, но образная сфера хорала определяется здесь холодными и суровыми тонами аскетически отрешенного чувства. Лишь несколько тактов в середине вариации, когда патетический характер музыки достигает апогея, изменяют общий колорит звучания. Аккордовый склад потребует от исполнителя выявления мелодической линии, «спрятанной» в аккордах, а также умения «разделить» правую руку на две части, где первый, второй и третий пальцы мягко нажимают клавиши, формируя гармонию, а четвертый и пятый более певучим звуком ведут мелодию. Уплотнение фактуры впоследствии и преобладание оттенков *f* и *ff* должны усилить внимание студентов-пианистов к качеству звука в условиях яркой громкостной динамики.

Нежный колорит девятой вариации возвращает к лирическому настроению первых вариаций цикла. Музыка здесь увлекает изяществом, интимным характером звучания, легкой и прозрачной фактурой, прихотливым мелодическим узором, в котором композитор искусно завуалировал тему. Благодаря переменному размеру возникают черты импровизационности. В мелодической линии верхнего голоса пианисту необходимо добиться имитации тембра народных инструментов – флуэра, нага, скрипки. Для решения этой задачи в тихой звучности возможно применение левой педали. Десятая вариация, появившись после предыдущего «интермеццо», звучит с большой утверждающей силой. В этом разделе формы автор синтезировал различные элементы предыдущего вариационного развития. Вариация подразделяется на нескольких построений, разграниченных композитором с помощью фермат и темповых обозначений, которые проясняют образную сферу музыки – контрастное сопоставление лирических, скерцозных и энергичных позитивных образов. Поэтому в интерпретации десятой вариации исполнитель должен проявить умение быстро переключаться от одного раздела к другому.

Интерпретация Вариаций М. Стырчи выдвигает перед студентами решение столь серьезной задачи, как умение выстроить масштабную звуковую конструкцию, которая образуется путем сквозного развития тематического материала. Успешной трактовке данного цикла будет способствовать осознание пианистами логики Вариаций как формы, объединяющей два противоположных драматургических принципа: с одной стороны, калейдоскопичности, с другой, постепенного движения к кульминации. Освоение подобной формы требует глубокого аналитического подхода к ее осмыслению и индивидуальному видению. Первым исполнителем произведения, давшим ему путевку в жизнь и обеспечившим интерес аудитории, явился известный пианист Александр Палей. В дальнейшем концертные представления Вариаций М. Стырчи также тепло встречались публикой.

Оригинальный синтез интернациональных и национальных элементов музыки – основа для выявления выразительности *Двух прелюдий*

Две прелюдии для фортепиано М. Стырча написал, возможно, по примеру своего отца-композитора А. Стырчи. Но если в прелюдиях А. Стырчи ощутимо влияние творчества русских композиторов конца XIX в., то опусы М. Стырчи отличаются использованием средств современного музыкального языка. Вероятно, они задуманы композитором как цикл, будучи соединенными по принципу контраста. Прелюдии часто исполняются вместе – так, как они опубликованы в сборнике *Piese pentru pian* [5]. Тем не менее, каждая из прелюдий имеет собственный индивидуальный облик и стилевые характеристики.

Первая прелюдия монотематична, в ней экспонируется и развивается скерцозный образ с чертами гротесковости. Интонационный материал включает два элемента: задорную, озорную реплику залихватского характера с ярким синкопированным ритмическим рисунком и угловатый, резкий мотивный ответ. Интересно, что синкопированный ритм является основной ритмической ячейкой всей миниатюры, именно он придает пьесе характер каприччио, указанный в авторской ремарке *Scherzandocapriccioso*. Обращает на себя внимание также предельный лаконизм фактуры: во многих тактах тематический материал излагается в партии одной руки без сопровождения, контрапункта или каких-либо иных фактурных компонентов.

В среднем разделе формы синкопированный тематический элемент представлен в аккордовой фактуре, в трехдольном метре, в басовом регистре, что приводит к его трансформации: он становится более жестким, чеканным. Широкие аккордовые скачки придают ему угловатый характер, а терпкие гармонии – диссонантное звучание. На фоне ступенчатого подъема в более высокий регистр «разлетающиеся» в противоположные стороны взволнованные фигуры тридцатвторых способствуют еще большему нарастанию напряженности. Движение к кульминации подчеркивается эффектным глissандным взлетом. Плотные аккордовые образова-

ния в партии правой руки, словно накопив мощную диссонантную энергию, звучат жестко и пронзительно. Фактура сопровождения построена на гигантских аккордово-октавных скачках, где явно просматривается самостоятельная басовая октавная линия.

Tempo I свидетельствует о начале репризы: затаенно и тихо появляется уже известный синкопированный рисунок. Из глубин этого таинственного звучания вдруг словно вырывается на свободу основной образ. Плотная аккордовая фактура и яркая нюансировка придают ему энергичность и силу. Волевому характеру темы противопоставляются короткие насмешливые тираты в предпоследнем такте. Произведение завершает яркий басовый октавный удар, усложненный секундовыми «надстройками» и продленный резким диссонансирующим созвучием в верхнем регистре.

Вторая прелюдия контрастирует с предыдущей по темпу и типу рисуемых художественных образов, что проявляется уже в начальном композиторском указании: *Allegroconfuoco*. Одним из отличительных качеств этой музыки является сочетание современной гармонической лексики и яркого молдавского фольклорного колорита. Влияние молдавской народной музыки ощущается в интонационном строе сочинения и в опоре на фольклорную жанровость.

Сочинение, написанное в простой трехчастной форме, открывается двутактным вступлением, в котором экспонируется ритмический рисунок аккомпанемента – это пятидольная фигура с метрической группировкой 3/8+2/8, близкая ритмике старинных воинственных мужских танцев. На протяжении всей первой части прелюдии данная ячейка является остигатной и сопровождает мелодию формульного типа, которая проходит дважды, завершаясь яркими кульминационными вспышками с большими предшествующими нарастаниями. Изложение первых тактов темы в большей мере «скрипично», чем «фортепианно», в кульминационных же подъемах, за счет появления октав и широких аккордов, мелодия вписывается в фортепианное звучание. В фактуре сопровождения композитор удачно имитирует цимбалы.

Средний раздел прелюдии переносит слушателя в лирическую сферу образов. Реприза *rubatocapriccio* указывает на свободную манеру исполнения. Неизменная фактура аккомпанемента по типу бас-аккорд создает ровный, размеренно-сдержанный фон для импровизационного развития мелодии. Аккомпанемент должен исполняться мягким бархатным звуком, чтобы не нарушить кантиленность мелодической линии. Жалобные секундовые интонации, прихотливый ритмический рисунок мелодии, характерная мелизматика, свободное мотивно-вариантное развертывание материала напоминают мелодические обороты молдавской дойны с чертами стиля *parlandorubato*. В то же время в звучании среднего раздела ощущается влияние джазовых интонаций.

Реприза в целом повторяет материал первого раздела. Исключением являются последние пять тактов, где происходит неожиданный тональный сдвиг из исходного *moll* в *a-moll*. На фоне остигатного аккомпанемента автор располагает синкопированный ряд восходящих аккордов в партии правой руки, устремленный к *f* в т. 44. Этот композиторский прием служит фактором динамизации репризного раздела формы, еще ярче выявляя огненный, темпераментный характер пьесы. Завершается прелюдия игривой репликой шестнадцатых и синкопированным аккордом в основной тональности.

Выводы

В Вариациях *G-dur* и Двух прелюдиях для фортепиано М. Стырча синтезировал жанровые модели фактурных вариаций и романтических прелюдий, сложившиеся в зарубежной музыке XIX в., с музыкальным языком, свойственным молдавскому композиторскому творчеству XX в. Такой стилистический сплав обеспечил названным сочинениям качества ясной композиционно-драматургической логики и оригинальной национальной характерности. В проанализированных фортепианных опусах М. Стырчи отразились также черты индивидуального стиля композитора. К ним относятся ясность мелодики, красочность и диссонантность гармонического языка, влияние джазовой стилистики, сложность и развитость фортепианной ткани.

Будучи пианистом по первому образованию, М. Стырча представил в Вариациях *G-dur* и Двух прелюдияхразнообразные виды фортепианной фактуры – гомофонной, аккордовой, полифонизированной, требующие от исполнителей владения многими видами техники. Это явилось основанием для того, что названные сочинения М. Стырчи нередко используются в учебном процессе АМТИИ, привлекая молодых пианистов Республики Молдова современным звучанием, контрастностью образов в сочетании с лаконичностью формы и яркой национальной окрашенностью.

Библиографические ссылки

1. CIOBANU-SUHOMLIN, I. *Repertoriul general al creației muzicale din Republica Moldova (ultimele două decenii ale secolului XX)*. Chișinău: Cartea Moldovei, 2006. ISBN 978-9975-60-047-7.
2. МАМАЛЫГА, М. *Произведения для фортепианного дуэта в творчестве композиторов Республики Молдова: автореф. дис... д-ра искусствоведения и культурологии*. Кишинев, 2020.
3. ХАТИПОВА, И. *Фортепианные произведения композиторов Республики Молдова в учебном процессе музыкальных вузов: автореф. дис... д-ра искусствоведения*. Кишинев, 2009.
4. ЦУККЕРМАН, В. *Анализ музыкальных произведений: вариационная форма*. Москва: Музыка, 1974.
5. *Piese pentru pian*. Alc. S. COVALENCO, V. LEVINZON. Chișinău: Literatura Artistică, 1988.

CONCERTUL NR. 1 PENTRU VIOARĂ ȘI ORCHESTRĂ DE CAMERĂ DE OLEG NEGRUȚA: PARTICULARITĂȚILE COMPOZIȚIEI ȘI LIMBAJULUI MUZICAL

CONCERTO NO.1 FOR VIOLIN AND CHAMBER ORCHESTRA BY OLEG NEGRUȚA: PECULIARITIES OF THE COMPOSITION AND MUSICAL LANGUAGE

ANASTASIA BURUNOVA¹,
master în arte, profesor,
Școala de Arte *Alexei Stârcea*, Chișinău

<https://orcid.org/0009-0004-7165-4973>

TATIANA BEREZOVICOVA²,
doctor în studiul artelor, profesor universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0002-1219-8494>

CZU [785.6:780.614.332]:781.61

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2024.1.07>

Articolul este dedicat unuia dintre numeroasele concerte instrumentale semnate de Oleg Negruța, și anume Concertul nr. 1 pentru vioară și orchestră de cameră. Ideile creatoare ale compozitorului adesea sunt dictate de necesitățile practicii artistice: majoritatea compozițiilor sale fac parte din repertoriul pedagogic al școlilor de muzică (în special, al Școlii de Arte Alexei Stârcea), liceelor, colegiilor și instituțiilor de învățământ muzical superior, ele sunt incluse în programele concursurilor

1 E-mail: nnyukalova@mail.ru

2 E-mail: tatiana.berezovicova@amtap.md

de interpretare și în cele de concert. Oportunitatea studierii concertelor instrumentale ale lui O. Negruța este determinată, pe de o parte, de valoarea lor artistică incontestabilă, iar, pe de alta, de posibilitatea de a aborda perspective mai largi, legate de analiza proceselor mai generale ale dezvoltării istorice a artei muzicale în Republica Moldova.

Cu toate că numărul concertelor în repertoriul componistic al lui O. Negruța este semnificativ, nu putem afirma că ele au atras suficientă atenție din partea muzicologilor. Astfel, printre argumentele ce au stat la baza abordării acestui subiect se află nu doar rezultatele strălucite ale activității artistice a compozitorului, considerarea semnificației experiențelor sale creatoare, dar și tendința de a acoperi unele lacune în studiul muzicologic al operei lui O. Negruța, în special, a concertelor sale pentru vioară și orchestră.

Cuvinte-cheie: *ciclu clasic-romantic, concert instrumental, Oleg Negruța, vioară*

The article is dedicated to one of Oleg Negruța's instrumental concertos, namely Concerto no. 1 for violin and chamber orchestra. The formation of the composer's creative ideas is often dictated by the needs of artistic practice: most of his compositions are part of the pedagogical repertoire of music schools (especially the Alexei Stârcea Art School), high schools, colleges and institutions of higher musical education, they are included in the programs of interpretation competitions and in the concert ones. The study of O. Negruța's instrumental concertos is relevant not only because of their own artistic value, but also from the perspective of analyzing the more general processes of the historical development of musical art in the Republic of Moldova.

Although the number of concertos in O. Negruța's compositional repertoire is significant, it cannot be said that they have attracted enough attention from musicologists. Thus, the incentive to address this topic was not only the brilliant results of the composer's artistic activity and the awareness of the significance of his creative experiences, but also the tendency to cover some gaps in the musicological study of O. Negruța's work, in particular, his concertos for violin and orchestra.

Keywords: *classical-romantic cycle, instrumental concerto, Oleg Negruța, violin*

Introducere

Oleg Negruța (1935-2024) se remarcă printre compozitorii din Republica Moldova prin interesul ce îl manifestă pentru concertele instrumentale, fiind autor al peste 30 de creații de acest gen. După cum afirmă E. Sambriș, compozitorul a acoperit „aproape toată paleta timbrală a orchestrei în genul de concert” [1 p. 41], în calitate de soliști fiind flautul, oboiul, clarinetul, fagotul (versiune a Concertului pentru contrabas), corn, trompetă, trombon, violă, violoncel (Concertul dublu pentru violă și violoncel). Totodată – un caz rar în istoria genului – unul dintre concerte este scris pentru voce (soprană), orchestră de cameră și percuție.

Concertele lui Oleg Negruța se bucură de un interes permanent din partea interpreților și a publicului. E. Mironenco menționează: „Conform stilului lor, concertele lui O. Negruța nu pretind la deschiderea noilor orizonturi artistice; în ele, de regulă, predomină trăsăturile tradiționale ale concertelor clasice și romantice, dar, cu toate acestea, sinteza acestora cu elemente de pop și jazz, tematismul atractiv și sincer și o anumită energie emoțională constantă caracteristică tinereții, contribuie la succesul lor pe scena concertistică” [2 pp. 176-177].

Un loc important în creația lui O. Negruța îl ocupă cele trei concerte pentru vioară a căror analiză poate contribui nu doar la studiul stilului și caracteristicilor genului de concert în creația sa, ci și la identificarea unor noi aspecte ale componisticii din Republicii Moldova, la sfârșitul secolului XX – începutul secolului XXI.

Primul Concert pentru vioară și orchestra de cameră în *h-moll* a fost scris în 2003, fiind dedicat fratelui compozitorului, Valerii Negruța (1940-2021), cunoscut violonist, dirijor, Artist Emerit al Republicii Moldova, fondator al Orchestrei de muzică populară *Mugurel*. V. Negruța a interpretat cea de-a doua mișcare a lucrării, în cadrul concertului de autor al lui Oleg Negruța, care a avut loc în Sala Mare a Filarmonicii Naționale *Serghei Lunchevici*, la data de 2 noiembrie 2013. Orchestra Filarmonicii a fost condusă de dirijorul-șef al Teatrului muzical-dramatic din Odesa, Igor Znatokov [3].

Concertul nr. 2 pentru vioară și orchestră de coarde în *a-moll*, compus în 2014, este, de asemenea, dedicat lui Valerii Negruța, fiind destinat elevilor bine pregătiți de la școlile de artă, colegiile și liceele de muzică. Lista lucrărilor didactice ale compozitorului este completată de *Concertul pentru tineret* nr. 3 pentru vioară și pian în *a-moll*, scris în 2018.

Concertul nr. 1 pentru vioară și orchestră de cameră de O. Negruța se evidențiază prin calități artistice și interpretative deosebite¹. Lucrarea reprezintă un ciclu tipic clasic-romantic în trei mișcări, construit pe principiul „rapid – lent – rapid”. Mișcările exterioare sunt concepute în formă de sonată (în partea finală – fără tratare), iar cea mediană – în formă de lied tripartită complexă. Compozitorul a folosit o componentă redusă a orchestrei, care a inclus un mic grup al instrumentelor de suflat (oboi, fagot, doi corni) și un cvintet clasic de coarde (viorile I și II, viole, violoncele și contrabasuri). Astfel, lucrarea se încadrează în procesul cameral, caracteristic concertului violonistic în sec. XX-XXI [5 p. 77].

Prima mișcare (*Allegro con fuoco*, 4/4, ♩=120), cea mai amplă după dimensiuni, este scrisă în formă de sonată cu expoziție dublă² și o codă precedată de cadența violinei solo. Principiul dublei expoziții este aplicat de compozitor într-o formă apropiată de cea clasică: în prima expoziție teme principale și secundare sunt prezentate în orchestră, în tonalitatea de bază, în timp ce în cea de-a doua expoziție ele sunt expuse în diferite tonalități, ceea ce corespunde schemei specifice formei *allegro* de sonată. Totodată, trebuie menționat faptul că temele secundare din prima și a doua expoziție se bazează pe materialul muzical diferit.

Prima expoziție debutează cu tema principală, având un caracter energetic și amenințător. Tema este monotonală (*h-moll*), în ea predominând turații autentice (DVII_{4/3} – t₆; D₇ – t), fapt ce conferă muzicii un caracter hotărât. Tema grupului secundar din prima expoziție, încredințată oboiului și viorilor I (măs. 20-27), nu este prea expresivă și se „revarsă” lin în tema concluzivă. Mordentul conferă melodiei o ușoară tentă folclorică, devenind ulterior un detaliu caracteristic al temei secundare și în expoziția a doua.

În cea de-a doua expoziție caracterul melodic al temei grupului principal (măs. 36-47) repetă exact caracterul melodic al temei din prima expoziție (*Exemplul 1*³). În același timp, absența instrumentelor de suflat în primele două propoziții conferă sonorității mai multă limpezime și blândețe, în comparație cu tema principală, destul de furtunoasă, din expoziția orchestrală.

Exemplul 1. O. Negruța. *Concertul nr. 1 pentru vioară și orchestră.*

Mișcarea I, expoziția a doua, tema grupului principal

Una dintre caracteristicile modale ale țesăturii muzicale este treapta a IV-a urcată, care determină în mare măsură aspectul temei. Ea apare deja în motivul inițial: într-o factură pe două voci ascunsă, unde este implicat mersul cromatic *e-eis-fis* (*Exemplul 2*). Formula melodică *e-eis-fis* servește drept bază pentru dezvoltarea materialului muzical, un fel de leit-intonație a primei mișcări. În special, ea devine baza pentru alterarea acordurilor grupului de subdominantă.

1 Concertele pentru vioară ale lui O. Negruța nu au fost încă reflectate în literatura muzicologică. Singura publicație dedicată Concertului nr. 1 ar fi un rezumat al materialului conferinței ce aparține violonistei N. Racenco [4].

2 Acest model de concert, destul de puțin utilizat în zilele noastre, este folosit de O. Negruța de mai multe ori: astfel, E. Sambriș scrie despre dubla expoziție în Concertul pentru clarinet nr. 1 [1 p. 41].

3 Aranjamentul pentru vioară și pian este efectuat de O. Negruța.

Exemplul 2. O. Negruța. *Concertul nr. 1 pentru vioară și orchestră.*
Mișcarea I, expoziția orchestrei, tema principală



Mișcarea a doua (*Andante cantabile*, 4/4, *D-dur*) este scrisă în formă de lied tripartită complexă (*A B A₁*), cu introducere și codă. Piesa reprezintă centrul liric al ciclului, mărturisirea emoțională a eroului bazându-se pe o temă strălucitoare, cu intonații expresive, desen ritmic capricios și ornamente (**Exemplul 4**). Caracterul temei este subliniat prin remarcile autorului – *cantabile* și *dolce*.

Exemplul 4. O. Negruța. *Concertul nr. 1 pentru vioară și orchestră.*

Mișcarea a II-a, secțiunea A, prima perioadă, *a*

Ca gen, această muzică este, într-o oarecare măsură, apropiată de baladă, ale cărei trăsături se manifestă în tonul narativ al prezentării materialului. În structura modală a melodiei se împletesc trăsături ale lidianului și mixolidianului caracteristice melodiilor folclorice moldovenești de diferite genuri.

Caracterizând cea de-a doua mișcare a concertului în ansamblu, remarcăm faptul că aceasta are un caracter trohaic: principalul accent dramaturgic cade pe prima secțiune a formei tripartite. Totodată, în ea se evidențiază prima secțiune, expozițională (*a*), în care este concentrată sursa conținutului tematic al piesei. Toate secțiunile ulterioare au, într-o măsură mai mare sau mai mică, un caracter de dezvoltare, variindu-se cu ajutorul unor mijloace precum rearmonizarea temei inițiale, comprimarea și diversificarea texturii, schimbarea culorii timbrale în orchestră etc.

Cea de-a treia mișcare a Concertului (*Allegro vivo*, 2/4, $\text{♩}=140$, *h-moll*) este scrisă în formă de sonată fără tratare. Aici interacționează două teme: cea principală, având un caracter expresiv, perspicace, dansant, și cea secundară, având un caracter liric, cantabil. În tema principală putem întrevedea trăsăturile unei bătăute – un dans masculin de virtuozitate, cu lovituri caracteristice ale picioarelor în pământ [7 pp. 24, 27]. Pe de altă parte, melodia este pătrunsă de forme generale ale mișcării melodice în șaisprezecimi, specifice „pasajelor de studiu” din muzica occidentală (**Exemplul 5**). Prin anumitele sale intonații, armonii și ritmuri specifice, această temă denotă conexiuni cu tema principală din mișcarea I a Concertului.

Exemplul 5. O. Negruța. *Concertul nr. 1 pentru vioară și orchestră.*

Mișcarea a III-a, expoziția, tema grupului principal

Tema principală este formată din două inele de secvență, primul modulând din *h-moll* în *fis-moll*, iar cel de-al doilea din *fis-moll* în *cis-moll*, în care începe ulterior puntea.

Tema secundară (*A-dur*) contrastează semnificativ cu tema principală, reprezentând „o insulă” a liricii luminoase, cantabile înconjurată cu tematismul minor, brutal, de tip dansant, de pasaj. Indicațiile

cantabile și *dolce*, particularitățile modurilor specifice melodiilor folclorice, dar și melismatica ușoară leagă această temă cu tema secundară din prima mișcare a Concertului, precum și cu tematismul celei de-a doua mișcări a ciclului (*Exemplul 6*).

Exemplul 6. O. Negruța. *Concertul nr. 1 pentru vioară și orchestră.*

Mișcarea a III-a, expoziția, tema secundară

În același timp, intonațiile, ritmurile și armoniile evidențiază această temă din cele expuse anterior: sesizăm aici trăsăturile genurilor de cântec pop, caracteristice unor creații ale lui O. Negruța și cântecului moldovenesc de estradă din anii 1960-1980, în general.

Prima secțiune a temei secundare formată din șaisprezece măsuri are o sunare orchestrală lejeră, datorită absenței instrumentelor de suflat, iar în secțiunea următoare (cifrele 7-8), la fel ca și în grupul secundar din mișcarea I, este introdus un solo al cornului – „un instrument nobil și melancolic”, după cum îl caracterizează H. Berlioz [8 p. 331]. Este inițiat un dialog, vioara solistică răspunzând printr-un contrapunct improvizatoric, în caracterul unui pasaj de virtuozitate.

În repriză, tema principală rămâne neschimbată, iar tema secundară este expusă în tonalitatea paralelă *D-dur*. Tema secundară din repriză, ca și cea din expoziție, este jalonată de vioara solo. Caracterul temei este la fel de suav și liric, însă datorită transpunerii melodiei la o cvartă în sus, aceasta sună într-un registru mai strălucitor. Sonoritatea luminoasă a secțiunii este accentuată și de faptul că, în cel de-al doilea segment al acesteia, soloul cornului este înlocuit cu soloul oboiului. Referindu-se la oboi, H. Berlioz spune: „Caracterul său este rustic și simplu, plin de tandrețe, aș spune chiar timiditate (...). Sonoritatea oboiului este caracterizată prin simplitate, grație naivă, bucurie liniștită sau tristețe a unei creaturi slabe – toate acestea oboiul le exprimă minunat prin *cantabile*” [8 p. 212]. Cele afirmate mai sus pot fi atribuite pe deplin temei secundare din repriza finalului Concertului Nr. 1 al lui O. Negruța.

Coda, bazată pe tema principală, începe cu indicațiile *a tempo* și *Più vivo*. În prima secțiune a codei are loc trecerea printr-o serie de tonalități, cum ar fi *d-moll*, *B-dur*, *es-moll*, *e-moll*, *d-moll*. Secțiunea finală a codei este constituită în baza pasajelor de virtuozitate în șaisprezecimi ale vioarei solistice. Aici predomină tonalitatea *D-dur*, încheind astfel Concertul într-o atmosferă luminoasă și pozitivă.

Concluzii

1. Genul de concert pentru vioară și orchestră nu întâmplător a atras atenția lui O. Negruța: compozitorul care și-a început educația muzicală preuniversitară ca violonist, a păstrat toată viața un sentiment de afecțiune deosebită pentru vioară, creând multe compoziții excelente pentru acest instrument. Fratele compozitorului, Valerii Negruța, a fost și el violonist, Oleg Negruța dedicându-i primele două din cele trei concerte ale sale.

2. Ideea de a scrie concerte pentru vioară se află în concordanță cu tendințele moderne ale muzicii academice. Aparținând unuia dintre cele mai complexe și semnificative genuri muzicale, concertul se situează în fruntea căutărilor în domeniul genului și stilului, fiind abordat de compozitori din diferite țări, generații, cu diverse preferințe stilistice. În acest context, „fenomenul concertistic” al lui Oleg Negruța se remarcă prin stabilitate: compozitorul și-a ales pentru sine un model clasicist-romantic al genului, menținându-și această preferință pe parcursul multor ani. În același timp, lucrările maestru-

lui nu pot fi apreciate ca unele monotone, lipsite de diversitate, deoarece combină, în grade diferite, principii compoziționale, trăsături stilistice pe care el le-a evidențiat ca fiind prioritare, inclusiv tipul limbajului muzical cu o amprentă a folclorului și cu sprijinul pe elemente ale muzicii pop. Sintetizându-le în mod diferit, în fiecare caz concret, autorul propune concepte originale, atractive pentru interpreți și ascultători.

3. Concertul nr. 1 pentru vioară și orchestră de cameră de Oleg Negruța se încadrează în canoanele clasic-romantice ale genului. Structura formei de sonată a primei mișcări, cu secțiunile sale tradiționale – expoziție dublă, tratare, repriză, cadență viorii solo și codă – se bazează pe materialul bine pronunțat al temelor de bază. Temele principală și secundară contrastează semnificativ în mod modal și figurativ. Tema secundară din cea de-a doua expoziție, conform standardelor, este expusă în tonalitatea majoră paralelă, iar în repriză capătă, în mod neașteptat, coloritul tonalității majorului omonim. Tonul emoțional al temei secundare din mișcarea I continuă și în cea de-a doua mișcare a concertului, scrisă într-o formă tripartită complexă. Aici, imaginea lirică este completată de o narațiune, în spirit baladesc. Linia lirică o continuă tema secundară din cea de-a treia mișcare a concertului, expusă în tonalitatea paralelă *D-dur*, care încheie întregul Concert. Astfel, putem afirma că secțiunile lirice ocupă o poziție prioritară în cadrul ciclului, conferindu-i compoziției tonuri optimiste, senzuale, romantice.

4. Limbajul muzical al Concertului pentru vioară nr. 1 se distinge prin simplitate melodică și claritate armonică, bazându-se pe turații autentice și plagale clasice. Compozitorul folosește destul de des acordurile subdominantei alterate asociate cu expunerea multiplă a leit-intonației cu treapta a IV-a urcată, care asigură liantul dintre diferitele teme ale ciclului. Tehnici tonal-armonice precum modulațiile, inflexiunile sau secvențele modulare sunt plasate în mai multe secțiuni ale formei, atât expoziționale cât și cele de natură dezvoltatoare. Textura lucrării este destul de simplă, îmbinând stilul omofonic-armonic și cel polifonic, precum și elemente de eterofonie. Tematismul Concertului relevă o tendință spre cantabilitate melodică, spontaneitate și sinceritate a expresiei.

5. Concertul pentru vioară nr. 1 de Oleg Negruța oferă un material bogat pentru pătrunderea în universul artistic al compozitorului. Completând repertoriul concertistic și pedagogic național, acesta reprezintă un imbold pentru studierea în continuare a genurilor concertistice semnate de compozitorii din Republica Moldova.

Referințe bibliografice

1. САМБРИШ, Е. Национальные традиции в жанре инструментального концерта (на примере творчества молдавского композитора Олега Негруцы). In: *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*, 2011. Chișinău: Grafema Libris, 2011, nr. 1/2 (12/13), pp. 39–45. ISSN 1857-2251.
2. МИРОНЕНКО, Е. *Композиторское творчество в Республике Молдова на рубеже XX-XXI веков (инструментальные жанры, музыкальный театр)*. Кишинэу: Primex Com, 2014. ISBN 978-9975-110-03-7.
3. НЕГРУЦА, Олег. *Концерт для скрипки с оркестром (2 часть)* [imagine audio-video]. [accesat 05 aug. 2024]. Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=LQIRwFM-jJM&t=4s>
4. РАЧЕНКО, Н. Концерт № 1 для скрипки с оркестром Олега Негруцы: композиционные особенности, вопросы исполнительской интерпретации. In: *Învățământul artistic – dimensiuni culturale* [online]: conf. șt. intern., 15 mai 2020: Tezele comunicărilor. Vol. I. Artă muzicală. Chișinău: AMTAP, 2020, pp. 104–105. ISBN 978-9975-3311-5-9. [accesat 05 aug. 2024]. Disponibil: <https://amtap.md/wp-content/uploads/2020/06/TEZE-conf.-st.-vol-1.-Bun-tipar-site.pdf>
5. ГРЕБНЕВА, И. *Скрипичный концерт в европейской музыке XX века*. Москва: МГК им. П.И. Чайковского, 2010.
6. ГОРЮХИНА, Н. *Эволюция сонатной формы*. Київ: Музична Україна, 1973.
7. ФЛОРЯ, Э. *Музыка народных танцев Молдавии*. Кишинев: Штиинца, 1983.
8. БЕРЛИОЗ, Г. *Большой трактат о современной инструментровке и оркестровке*. Т. 2: с дополнениями Р. Штрауса. Москва: Музыка, 1972.

THREE ROMANCES BY ALEXEI STÂRCEA ON THE POEMS OF GHEORGHE VODĂ: FIGURATIVE STRUCTURE, COMPOSITION AND VOCAL FEATURES

TREI ROMANȚE DE ALEXEI STÂRCEA PE VERSURILE LUI GHEORGHE VODĂ: STRUCTURA FIGURATIVĂ, TRĂSĂTURI COMPOZIȚIONALE ȘI VOCALE

ELENA BUGOR¹,

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0002-7196-4056>

CZU 784.3:781.61

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2024.1.08>

The article is dedicated to the romances signed by Alexei Stârcea on the lyrics of Gheorghe Vodă – poet, journalist, screen writer and director, founder of the poetic cinema of Moldova. All the three romances – „Winter Watercolor”, „Spring Watercolor” and „Windows” – were written in 1966, during the period of maturity of A. Stârcea who was attracted to the creation of Gh. Vodă by its philosophical depth, refinement of the poetic style, the theme related to the love for the native country, the parental home, the relationship between man and the world around him, the problems of communication between generations. „The magic crystal” of Gh. Vodă’s poetry was embodied in three romances of great artistic value, each being a special miniature with a vivid artistic image and original musical language, attractive both for performers and for the public.

Keywords: Alexei Stârcea, cantilena, musical form, Gheorghe Vodă, romance

Articolul este consacrat romanțelor semnate de Alexei Stârcea pe versurile lui Gheorghe Vodă – poet, jurnalist, scenarist și regizor, fondator al cinematografilei poetice din Moldova. Toate trei romanțe – „Acuarelă de iarnă”, „Acuarelă de primăvară” și „Ferestre” – au fost scrise în 1966, în perioada de maturitate a lui A. Stârcea, care a fost atras de creația lui Gh. Vodă prin profunzimea filosofică, rafinamentul stilului poetic, tematica legată de dragostea pentru țara natală, casa părintească, relația dintre om și lumea din jurul său, problemele de comunicare între generații. „Cristalul magic” al poeziei lui Gh. Vodă s-a întruchipat în trei romanțe de o mare valoare artistică, fiecare constituind o miniatură aparte cu o imagine artistică vie și un limbaj muzical original, atractiv atât pentru interpreți cât și pentru public.

Cuvinte-cheie: Alexei Stârcea, cantilenă, forma muzicală, Gheorghe Vodă, romanță

Introduction

Alexei Stârcea’s vocal work in the second half of the 1960s included three pieces on poetry by Gheorghe Vodă (1934–2007), a poet, journalist, screen writer, and filmmaker who founded Moldova’s poetic cinema². Gh. Vodă is one of the brightest representatives of the „sixties” generation. Mihai Cimpoi, who praises the value of his work, states: „The merit of Gheorghe Vodă is that he kept alive the flame of common sense in the poetry of the sixties: he talked with enthusiasm and determination about all things, events, situations, and human activities” [2 p. 5].

1 E-mail: elenabugor87@gmail.com

2 Gheorghe Vodă (1934–2007) graduated from the Faculty of Philology of the „Ion Creangă” Pedagogical University of Chișinău (1959) and the Higher Courses for Directors and Scriptwriters in Moscow (1966). Among the documentaries and feature films shot by Gh. Vodă are such films as *Amar* (1965), *De-ale toamnei* (1966), *Se caută un paznic* (1967), *Singur în fața dragostei*, *Maria* (1969), *Vara ostașului Dedov* (1971). Gh. Vodă has published many collections of poems: *Zborul semințelor*, *Focuri de toamnă*, *Ploaie fierbinte*, *Aripi pentru Manole* and others. Worked as a scenarist and director of the film studio Moldova-Film, as a literary consultant of the Union of Writers of Moldova, contributing to the development of young literary talents. Winner of the State Prize of the MSSR (1986) [1].

All the three romances by A. Stârcea on poems by Gh. Vodă–*Winter Watercolor* (*Acuarela de iarnă*), *Spring Watercolor* (*Acuarela de primăvară*) and *Windows* (*Ferestre*)– were written in 1966, when the composer had reached a period of creative maturity. It was then that he became interested in the work of Moldovan poets, particularly singling out Gheorghe Vodă, about whom M. Cimpoi wrote that his lyrics „bear perhaps a brighter spiritual stamp of the fatherland than the poetry of his peers...” [2 p. 3]. A. Stârcea was drawn to G. Vodă’s poetry style because of its philosophical depth and beauty, as well as the fundamental topics of his writing, which included love for his native nation and home, the interaction between man and the world around him, and the bond between generations.

Winter Watercolor(*Acuarela de iarnă*)

The poem *Winter Watercolor* (*Acuarela de iarnă*) is dedicated to the joyful encounter of the first snowflakes slowly falling to the ground and covering it with a white blanket.

The Romance (4/4, *Andante poetico*) is written in a complex three-part form with a shortened reprise (*AB A₁*). The first part, *A*, reveals a three-part structure, *a b c*. It opens with a two- bar piano introduction. The descending arpeggiated chords lead the listener into an image of winter peace created by the flow of falling snowflakes (the author’s note: *lontano, uguale* – ital.: *from afar, evenly*). The first bars of the vocal part repeat the introduction’s descending melodic line and, according to the author’s directions, should be sung very melodiously (*ben cantabile*) and *legato* (**Example 1**). While the first line begins with *p* and sounds distant (*Primii fulgi din lunga depărtare* – (*First snow flakes from the long distance*), the second phrase is intended to increase the dynamics (*Cad încet, pământ acoperindu-l... –Slowly falling, covering the ground...*).

Example. A. Stârcea. *Winter Watercolor* (*Acuarela de iarnă*)

In section *b*, there is a gradual increase in tempo (*poco animando*), which, along with the upward movement of the chords in the piano part, reflects a change of mood: the desire of children and adults to catch the first snowflakes in their hands (*Și prin ei aleargă mic și mare... –And through them run the small and the big...*). The concluding eighth measure of the first movement (*c*) contains a dynamic ‘fork’ of *crescendo* – *diminuendo*, the peak of which represents the first culmination of the romance; it contains the tone *f* (meas. 26) and the change of size (9/8 in the piano part and, at the same time, 3/4 in the vocal part). The first section concludes with descending arpeggiated chords, which form a textured arch with the introduction.

In terms of form, the piano four- bar part has an interesting functional significance: as an instrumental link between *b* and *c*, it both architecturally continues the *b* section (5+4) and anticipates the *c* section (meas. 18-19). However, both sections, *b* and *c*, are based on similar pitches, and in this regard, the whole first section reveals features of melodic variation.

The second movement (*B, Pocopiù mosso*, 4/4) introduces features of contrast. The poet compares the first snow to a carnival: the earth rejoices, and people, along with the wheat in the field, are laughing. The part opens with a two-bar piano introduction whose harp-like chords emphasize the

upper voice (a^2-a^1), which sets the tone for the vocal part. The first two phrases of the vocal section are elements of the ascending sequences (*D Mixolydian* and *E Mixolydian*); the third (*più mosso*) is built on relatively new material, reflecting the fun of a carnival: *Râde omul prins în joc pe stradă... – The man caught dancing in the street is laughing...*

Furthermore, in order to give the form a rounded contour, the composer changes the second quatrain of the poetic text by excluding the last line and using it as material for a different reprise of a complex three-part structure, A_1 : *Grâul verde râde în câmpie, în câmpie... – Green wheat laughs in the field, in the field...* In the reprise (*Tempo iniziale*), the section from the first movement is repeated, but, expressed by a diminished fifth interval higher, it sounds here with greater emotional uplift. The rising dynamic intensity prepares the main culmination of the work: a vocal rise on g^2 for a *crescendo* to *f* (v. 49). This is followed by the coda played on piano. It first builds on ecstatic accented chords, and then suddenly, *subitop* incorporates material from the first movement. The descending arpeggios on *pp*, *diminuendo* and *allargando* produce the appearance of gradually fading and dissolving features in the watercolor image.

The romance is built on a melodic chant, implying that the vocalist possesses good cantilena. In the vocal part, there are almost no wide interval leaps, but, at the same time, there are passages on not very comfortable intervals (ext. 4, ext. 2, dim. 5, min. 7). In general, the vocalist's part is written in the middle register; the melodic line rarely rises above e^2 , and only near the end of the piece does g^2 on *forte* nuance. In this regard, the author's double version of the coda draws attention: one contains only the piano part, and the other, apparently designed for more trained singers, includes a vocal part with high sounds such as ges^2 , sung on *piano* and *diminuendo*. Such a technique requires special training.

Spring Watercolor (Acuarela de primăvară)

The short poem *Spring Watercolor (Acuarela de primăvară)* tells about the time of the year when nature awakens from its winter sleep, shakes off the rains and cold, and everything rejoices in flows of light and spring fragrances, encouraging man to work.

The Romance (6/8, *Andante sensibile*) is written in a simple two-movement form with an introduction and a grand coda. The seven-bar piano introduction begins with a slow melodic line in the right-hand part on *p* with a gradual, dynamic progression. It is noticeable that, in addition to the 6/8 marked in the key, the author uses groupings typical of 3/4 and 12/8, thus, a capricious accentuation arises in the melody due to the variability of meter. Arranged chords in the left-hand (*legatissimo*) compliment the melody, composed in *e-moll* tonality, with alternating chromatic semitones. The introduction ends with an arpeggiated dominant chord on the fermata, preparing the singer's introduction (*Example 2*).

Example 2. A. Stârcea. Spring Watercolor (Acuarela de primăvară)

The musical score for 'Spring Watercolor (Acuarela de primăvară)' is presented in a two-staff format. The top staff is for the vocal line, and the bottom staff is for the piano accompaniment. The key signature is one flat (E-flat major/C minor), and the time signature is 6/8. The tempo and mood are indicated as 'Andante sensibile' and 'mp'. The vocal line begins with the lyrics 'Se scu - tu - ră na tu - ra de plo - aie și de frig.' The piano accompaniment features a melodic line in the right hand and arpeggiated chords in the left hand, with some triplet markings. Dynamics are marked as 'p' and 'mp'.

The vocal line is based on cantilena singing. The author has not given phrasing leagues, but, depending on the singer's desire and technical ability, the musical phrases can be sung either in a single breath, 4 measures each, or divided into two phrases of 2 measures each, according to the division of the poetic text: *Se scutură natura (v) de ploaie și de frig – The nature is shaking (v) off rain and cold*. The second phrase, in which the sentence *Și omul e gata de muncă – And the man is ready for work* is sung twice, is structured in the same way. The piano echoes the singer's melody with harp-shaped chords that 'hang out' on the fermata at the end of sentences.

After the piano ligament (*pocoritenuto*), the second part *b* begins, sustained at a more moderate tempo, *sostenuto*. It is a segment consisting of short vocal phrases separated by one-measure piano parts (*Lumina răsare / din cele patru zări – The light is rising / from the four horizons*). The piano, whose part repeats the structure of the introduction, acts as a vibrating background for the vocal melody while also engaging in a dialogue with it. At the end of the part, the main idea of the entire work is presented: the key word *Primăvară! – Spring!* –so, there is a smooth transition to the coda of the romance.

Coda's main idea is reflected by enthusiastic exclamations: *Primăvară! E Primăvară! E Primăvară! – Spring! It's spring! It's spring!* it begins due to the bar with a high vocal note g^2 in the fermata. The next phrase explodes on *f* and marks the culminating point of the entire piece (the vocalist has a s^2 note). The coda alternates between the 4/4 and 3/4 measures, and the *Allegro estatico* in the final section it has dynamic tension and a change of tempo. The second section of the coda ends also in major as an apotheosis of rejoicing at the coming of spring.

In the romance, the musical text clearly dominates the poetic text: Gh. Vodă's quite modest in content and size poetry is enlarged by A. Stârcea through inner structure, giving specific phrases the meaning of key phrases and enlarging the musical form through repetition. The piano part plays an important role in the development process since it not only offers an emotional atmosphere but also serves an architectural purpose by executing scores, connections, and adding dialogue interchanges. E. Stepanidina writes about it as follows: „The multitude of semantic layers of the literary basis brings to life the polyphony of the musical structure, the development in the instrumental part of its own image sequence” [3 p. 17].

Windows (Ferestre)

The Romance *Windows (Ferestre)* is distinguished from other works on G. Voda's poems by its dramatic content. The poem's central theme is windows, as a symbol of the parental home, accompanying a person throughout his life. The windows are like sleepless eyes, glowing with love and waiting for us at any time of the day or night. And we come too late: the fire has gone out in the windows that did not wait for us, and only the stars burn in them like tears.

The Romance (4/4, *Lento ma non tanto*), written in a simple three-part reprise form (*a b a₁*), opens with a four-stroke piano introduction. The slow pace melody line in the alto register, which sounds like a chime, as well as the accompanying triplets and fifth deep in the bass, should be played quietly and softly (*molto espressivo, sempre legato*), immersing the listener in a nostalgic mood. Subtly, on a nuanced *p* begins the 'exposition' in the vocalist's part (*Ferestre părintești, / Ferestre... – Parental windows, / Windows...*). (**Example 3**). The piano part serves as both a harmonic background for them and an intonational support, echoing in many voices.

The harmonic structure of section *a* is intriguing, with distant tonalities introduced through juxtaposition: *h-moll, es-moll, and g-moll*. Similar tonal plans can be found in such romances by A. Stârcea as *Spring Watercolor (Acuarela de primăvară)* on the poems of Gh. Voda *Illusions (Iluzii)* and *Waiting for You (Te aștept)* on the poems by A. Gujel, and in the earlier works –in the pieces *The day is becoming evening (День вечереем)* and *Evening (Вечер)* on the poems by F. Tyutchev. The composer uses, among other things, an enharmonic substitution of sounds for a convenient connection of tonalities: *fis = ges*.¹

¹ A similar technique of enharmonic substitution is used in the romance *Evening* [4 p. 101].

Example 3. A. Stârcea. *Windows (Ferestre)*

The musical score for 'Windows (Ferestre)' is presented in two systems. The first system features a vocal line in 4/4 time with lyrics 'Fe - re - stre pă - rin - tești, Fe' and a piano accompaniment marked 'molto espressivo' and 'p'. The piano part includes triplets and a 'Sempre legato' instruction. The second system continues the vocal line with lyrics 're - stre... Ochi tot - dea - u - na tregi' and the piano accompaniment, maintaining the triplet patterns and legato performance.

The core of the second half *b* is the most developed part of the poem, which includes the ‘drama setting’: *Când am fost mic, / Când am crescut, / Când am îmbătrânit... / M-ați așteptat, / Cu lumina trează, / V-ați întuneca, / Și eu n-am mai venit...* (When I was little, / When I grew up, / When I grew old... / You waited for me / With the light bright, / You went dark, / And I never came...). The hero’s vocal phrases are constantly interrupted by pauses, as if he is gasping with joy, recalling his family home and waiting for his kid after many years away. „Most of A. Stârcea’s romances, – writes Z. Stolyar, – are characterized by a developed and expressive vocal part. However, the composer’s desire for a broad cantilena and for the melodic material to be sonorous does not exclude the use of recitative” [5p. 7]. A. Stârcea’s ability to communicate the meaning of Gh. Vodă’s *Windows (Ferestre)* poem relied on the recitative character of the melodic line.

In terms of structure, the part retains the qualities of the previous section, but it is marked by a deep organ point, a register rise, and a dynamic intensity that culminates at the end of the section. Insistent, massive, accentuated triplets (*marcando*) on *ff* and multi-voiced ‘hanging’ chords on *sf* in the piano part, exclamations in the vocal part with ascending leaps – first to sextag¹– *e*² and then to decima *e*¹– *g*²– complete the middle part of the three-part form. It highlights the composer’s use of the ‘quiet culmination’ approach on the decima, which specifies the performance of the high sound *g*² with a dynamic nuance *p*: the parents’ windows have been shuttered as they wait for their son.

The reprise brings back *Tempo I*. Again, there are short vocal phrases against triplets of the accompaniment. At the same time, the original *h-moll* is replaced by a more tense-sounding *b-moll*. The ‘tocsin’ melodic line develops; along with the author’s *doloroso* statement, it represents the bitterness of loss when witnessing the faded windows: (*Am venit / Acum în amurg... / Ard în ele / Lacrimile – / Prelinse stele. (I came / Now in the twilight... / Burning in them / Tears – / They licked up the stars...)*). The composition finishes with a three-stroke *fis*² *ad libitum* in the vocalist’s part, followed by a rising, layered piano chord *morendo*, evoking the picture of window stars ascending to the sky... In this transcendence, we may see a mirror of the image of flight, which is distinctive to Gh. Vodă’s work, and about which T. Butnaru writes: „Flight is a detachment from earthly things; it symbolizes tirelessness of creation, reaching towards pure realms of the spirit, represented by „the highest art”. The lyrical hero of Gh. Vodă’s poetry explores his own earthly state through flight” [6].

Windows (Ferestre) is one of the few romances by A. Stârcea deprived of light lyrical colors. The poem’s topic undoubtedly affected the work’s musical language. The hero punishes himself for his

selfishness and indifference towards those closest to him. That is why the romance does not lose its relevance, because the theme of relations between generations, fathers and children is important to this day.

Vocally, the piece is remarkably written, with occasional top notes and leaps to wide gaps. Fractional phrasing does not require wide breathing, making singing tasks much easier. At the same time, the vocalist must express the features of the recitative-declamation style while also paying close attention to diction, which is significantly affected by the content of the text and is critical to the perception of the romance.

Conclusions

1. A. Stârcea's three romances and Gh. Vodă's poetry, written in the same year, differ in their imaginative and emotional structures: *Winter Watercolor (Acuarela de iarnă)* is an airy landscape image of early winter; *Spring Watercolour (Acuarela de primăvară)* is a cheerful hymn to nature reviving after winter sleep; *Windows (Ferestre)* is a dramatic monologue with sombre views on the past and present.

2. The romances are divided into two or three parts, with a variety of reprises. A. Stârcea structures the form based on the semantic content of the poetic text, not necessarily maintaining the verse structure but adapting it to the architectonics of his musical concept. Unlike a number of previous chamber-vocal works from the 1960s, the composer doesn't use the genre type of the song-romance, instead enriching the pictures of Gh. Vodă's poetry by personalizing the form and musical language.

3. The vocal side of the romances is not particularly difficult, although sometimes the composer sets specific tasks for the singer in the form of high notes or passages on wide intervals – this mainly occurs in the culmination parts. The singer's overall melodic line is dominated by a cantilena melody, yet it sometimes gives yield to the stylistics associated with recitative declamation.

Bibliographical references

1. РЯБЦЕВ, И. *Календарь: 24 декабря родился Георгий Водя. In: Блокнот Молдова: [site] 24 дек. 2021 [accesat 12 aug. 2024].* Disponibil: <https://bloknot-moldova.ru/news/kalendar-24-dekabrya-rodilsya-george-vode-1429996>
2. VODĂ, Gh. *Scieri a lese.* Chișinău: Literatura Artistică, 1988.
3. СТЕПАНИДИНА, Е. *Диалогические отношения вокальной и фортепианной партий в отечественной музыке 1930-1960-х годов:* автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Саратов, 2013.
4. БУГОР, Е., БЕРЕЗОВИКОВА, Т. *Раннее вокальное творчество Алексея Стырчи: Романсы на стихи Федора Тютчева.* In: *Cultura și arta: cercetare, valorificare, promovare: materialele conf. șt. naț. a doctoranzilor și conducătorilor de doctorat*, 9 dec. 2022. Chișinău: AMTAP, 2023, pp. 96–102.
5. СТОЛЯР, З. *Зрелость таланта. В: СТЫРЧА, А. Pagini lirice=Liricheske stranicu.* Chișinău, Cartea Moldovenească, 1969, p. 7.
6. BUTNARU, T. *Gheorghe Vodă și zborurile sale terestre.* In: *Limba Română [online].* 2017, nr. 1 [accesat 12 aug. 2024]. Disponibil: <https://limbaromana.md/index.php?go=articole&n=3342>

ЖАНРОВЫЕ ДИФФУЗИИ В КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРА БОРИСА ДУБОССАРСКОГО (НА ПРИМЕРЕ СОНАТЫ-БАЛЛАДЫ ДЛЯ АЛЬТА И ФОРТЕПИАНО)

DIFUZII GENUISTICE ÎN CREAȚIA INSTRUMENTALĂ DE CAMERĂ A COMPOZITORULUI B. DUBOSARSCHI (PE BAZA EXEMPLULUI SONATEI-BALADĂ PENTRU VIOLĂ ȘI PIAN)

GENRE DIFFUSION IN THE CHAMBER-INSTRUMENTAL CREATION OF THE COMPOSER BORIS DUBOSARSCHI (ON THE EXAMPLE OF THE SONATA-BALLAD FOR VIOLA AND PIANO)

INESSA SEDÎH¹,

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0002-3263-8987>

CZU 781.5

[780.8:780.614.333.082.2]:781.61

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2024.1.09>

Жанровые эксперименты в современном музыкальном искусстве отличаются огромным разнообразием, отражая индивидуально-авторский подход к трактовке жанровых средств. Одним из проявлений «смешанного» жанра в музыке XX – начала XXI веков являются «жанровые диффузии», объединяющие признаки нескольких жанров. Жанровые диффузии получили большое распространение в молдавской музыке, включая камерно-инструментальное творчество Б. Дубоссарского. Одним из подобных сочинений является «Соната-баллада» для альты и фортепиано, в котором классический сонатный цикл, представляющий собой ряд законченных, связанных общей идеей разделов и частей, одновременно подчиняется законам романтической баллады, где эпическая повествовательность сочетается с драматическим сюжетным развитием.

Ключевые слова: жанровая диффузия, сонатный цикл, Б. Дубоссарский, камерно-инструментальное творчество

Experimentele de gen în arta muzicală contemporană se caracterizează printr-o mare varietate, reflectând abordarea individuală a autorului în interpretarea mijloacelor genuistice. Una dintre manifestările genului „mixt” în muzica secolului XX – începutul secolului XXI constă în difuziile genuistice, îmbinând trăsături ale mai multor genuri. Difuziile de gen au devenit răspândite în muzica moldovenească, inclusiv în creația instrumentală de cameră a lui B. Dubosarschi. Una dintre aceste lucrări este „Sonata-baladă” pentru violă și pian, în care ciclul sonatei clasice ca o serie de secțiuni și părți legate de o idee comună respectă simultan legile unei balade romantice, în care narațiunea epică este combinată cu dezvoltarea dramatică a subiectului.

Cuvinte-cheie: difuzia genuistică, ciclul de sonată, B. Dubosarschi, creația instrumentală de cameră

Genre experiments in the modern musical art are characterized by a huge variety, reflecting the individual author's approach to the interpretation of the genre means. One of the manifestations of the “mixed” genre in the music of the 20th and early 21st centuries is “genre diffusion”, combining the features of several genres. Genre diffusions have become widespread in Moldovan music, including the chamber instrumental creation of B. Dubosarschi. One of these works is the “Sonata-Ballad” for viola and piano, in which the classical sonata cycle, as a series of complete sections and parts connected by a common idea, simultaneously obeys the laws of a Romanticism ballad, in which the epic narrative is combined with the dramatic plot development.

Keywords: genre diffusion, sonata cycle, B. Dubosarschi, chamber instrumental creation

1 E-mail: inessazlata75@mail.ru

Введение

Современная музыкальная культура, отличаясь множественностью точек зрения на мир, мобильностью концепций, породила огромное количество жанровых экспериментов, отражающих индивидуально-авторский подход в трактовке жанровых средств. Новая жанровая парадигма, ставшая следствием ломки классических критериев, по словам М. Лобановой привела к появлению феномена «смешанного жанра» [1].

Теоретические аспекты проблемы жанровых диффузий

Одним из проявлений «смешанного жанра» являются гибридные жанровые структуры, объединяющие несколько жанровых аспектов в рамках одного сочинения, которые создают условия для возникновения так называемого «полижанра» (термин Г. Дауноравичене). Полижанровые сочинения получили также название «жанровых диффузий»: в их основе — «жанровая незамкнутость, диффузность, смещаемость границ, приводящая к отказу от строгой иерархии жанровых средств, сложившихся в рамках классико-романтического канона» [1 с. 165].

В. Цуккерман, изучавший различные способы «взаимопроникновения» и «слияния» жанров в музыкальном искусстве XX века, выделял жанровые «диффузии», применяя к ним понятия «жанровой трансформации», «жанрового сдвига» и «жанровой модуляции» [2 с. 497]. Противопоставляя жанровые диффузии так называемым жанровым «архетипам», т.е. традиционным жанровым формам, Т. Самвелян ввела понятие «жанрового синтеза и жанрового расслоения» [3 с. 173].

Как известно, понятие «диффузии» широко используется в различных областях искусства и также означает проникновение элементов какого-либо явления в другое. Так, например, диффузия литературных родов, жанров и стилей – не только распространенная практика жанровых взаимодействий в литературе, но и характерная особенность эпохи «поэтики художественной модальности – периода экспериментальных поисков, содержательной и формальной свободы... процесс взаимовлияния, взаимопроникновения и контактности» [4].

Диффузия в музыке – интеграция нескольких жанровых принципов в полижанровой структуре в рамках одного музыкального произведения, в результате чего образуются жанровые миксты, подразумевающие, по словам М. Лобановой, не только «принцип смешения», но и «различное понимание диалога» [1 с. 165.]. Несмотря на то, что жанровая диффузия получила наибольшее распространение в музыкальном искусстве XX века, оно известно еще с эпохи барокко.

Так, уже к концу XVI – началу XVII века большинство музыкальных жанров теряет свою типологическую устойчивость, создавая бесчисленные жанровые гибриды (*in mixto genere*, по Преториусу). В этот период появляются концертные арии, ариозные и хоральные концерты, смешиваются старые и новые формы – старинный мотет с мадригалом, ораторией, кантатой и оперой. Как пишет М. Лобанова, уже «в эпоху барокко теряются представления о жанре как определенном, самостоятельном, отделенном от других родов композиции явлении» [1 с. 153].

В эпоху классицизма и романтизма традиция создания жанровых микстов не угасает, но уже не носит столь массовый характер (вспомним, например, «*Sonata quasi una Fantasia*» Бетховена № 13), уступив место кристаллизации жанровых канонов в эпоху классицизма, а также изобретению новых жанров либо обновлению старых жанровых систем в эпоху романтизма. Практика смешения жанров вновь возрождается в искусстве XX века, связанном с ломкой классических критериев и формированием новой жанровой концепции.

Характерно, что диффузии в XX веке объединяют жанры профессионального и массового искусства, «высокие» и «низкие», отражающие «смешение и столкновение разных лексик, старого и нового, традиционного и остро экспериментального» (симфония-балет Эшпая, Концертная симфония Дуэли Н. Сидельникова, сочетание симфонии, оратории или кантаты, симфонии и вокального цикла в произведениях Д. Шостаковича и другие) [1 с. 165].

В новом тысячелетии жанровая активность еще более усиливается, возникают новые жанровые гибриды, скрещивающие самые несовместимые явления, при которых «принцип дополнительности соседствует с доведенным до предела принципом контраста» [Ibidem]. Так, например, в *Cantus Firmus* для виолончели соло и фильма *Emak-Bakia* Ман Рэя (2010 г.) О. Пайберина можно найти пример «пересочинения» старинного жанра, вовлеченного в жанровые диффузии со смежными видами искусств, включая кинематограф [5 с. 4].

Прием жанровой диффузии широко представлен в сочинениях композиторов Республики Молдова. Согласно классификации Е. Мироненко, диффузные жанры в молдавской музыке делятся на диффузии собственно музыкальных жанров (как, например, симфония З. Ткач *Raporticum*, имеющая подзаголовок Пять прелюдий или *Simfonia concertantă* Д. Киценко и другие), диффузии с привлечением ассоциаций со смежными видами искусств (Симфонические картины из балета Птицы и вода Г. Чобану, Стансы В. Загорского), а также гибриды, реализующие синтез академических жанров с далекой фоносферой музыкальной культуры неакадемической ориентации (Фантазии на темы *The Beatles* О. Негруцы, Симфодойна Л. Гондю, Дакофония I и Дакофония II Тудора Кириякаи др.) [6 с. 79-105].

Жанровые диффузии в камерно-инструментальном творчестве Б. Дубоссарского на примере Сонаты-баллады для альты и фортепиано

Жанровые диффузии, демонстрирующие принцип жанровых микстов в камерно-инструментальной музыке Б. Дубоссарского, представлены такими сочинениями, как *Соната-баллада для альты и фортепиано*, *Этюды-пьесы для скрипки и фортепиано*, *Соната-фантазия для виолончели соло*, *Соната «Прелюдии» для кларнета и виолончели*, а также *Сонатина-каприччио для гобоя и фортепиано*. Как видно из данного перечня, перманентным компонентом жанровых диффузий в камерно-инструментальном творчестве Б. Дубоссарского является жанр сонаты.

Заметим, что обращение к данному жанру, справедливо почитаемому как важнейшее достижение эпохи классицизма, в творчестве композитора второй половины XX века далеко не случайно, а может быть и закономерно. Так, по словам Р. Шитиковой, автора монографии Соната в музыке XX века, востребованности сонатного жанра способствуют, во-первых, его концептуальный статус, отражающий наиболее значимые проблемы духовной жизни общества и внутреннего мира человека; его богатейшие традиции, а также неисчерпаемые возможности в плане экспериментирования [с. 3].

Обращаясь к камерно-инструментальному творчеству Б. Дубоссарского, можно заметить, что Соната-баллада для альты и фортепиано – пример жанровой диффузии, представляющей сочетание сонатного цикла, как высшего достижения эпохи классицизма, с одной стороны, и романтической баллады, ведущей свое происхождение от средневекового песенно-танцевального искусства трубадуров и труверов, с другой.

Структура сочинения основана на чередовании разноплановых эпизодов, сопровождаемых авторскими ремарками, обозначающими темп и характер частей, на барочный манер разделенными двойной тактовой чертой, например: *Recitando*, *Andante Molto espressivo*, *Allegro molto*, *Andante sostenuto* и т.д.

При том, что все эпизоды сонаты звучат без остановки, они контрастируют не только в темповом и метроритмическом отношении, но и отличаются ярко индивидуальным набором средств образного и звукового выражения.

Сочинение открывается одноголосной мелодией речитативно-импровизационного склада *Recitando* у альты, вырастающей из короткой попевки, в основе которой – ламентозная интонация нисходящей малой секунды в сочетании с малотерцовым опеванием. Ритмически свободная, хроматически изломанная мелодия, опирающаяся на расширенную тональность XX века, отражает свободно-импровизационное метроритмическое строение, идущее от семантики

балладного жанра (тт. 1-19). Внешняя контрастность эпизодов сонаты компенсируется развитой системой лейт-интонаций, определяющей принцип интонационного единства сочинения, присущий сонатному жанру.

Так, следующий за вступительным *Recitativo* эпизод *Andante Molto espressivo*, вырастающий из начального нисходящего секундового элемента темы альты *Recitativo*, представляет собой сочетание двух контрастных эпизодов, один из которых звучит на фоне чередования квинтово-секундовых звучностей, имитирующих незатейливое звучание деревенского оркестра в партии фортепиано, а второй – парящая мелодия альты на фоне назойливо повторяющихся синкопированных ритмов органного пункта в партии фортепиано, завершающийся мощной кульминацией в обоих голосах (тт. 20-39).

В *Allegro molto* партия альты отсутствует: вместо нее на грани двух разделов появляется мелодический речитатив в верхнем голосе фортепиано – очередная реминисценция вступительного раздела, звучащего как гневный протест на *f* в сопровождении восходящих октав в низком регистре (тт. 83-85). *Andante sostenuto* – это эпизод, где на фоне мощных аккордовых комплексов в партии фортепиано возрождается нежная мелодия альты, звучащая в спокойном триольном движении на фоне остинатных звучностей с добавленными секундовыми тонами (т. 95-109).

Кварто-квинтовые аккорды начала *Agitato* постепенно трансформируются в триольное движение октавами в сочетании с аккордовой последовательностью, запечатлевшей отголоски вступительного *Recitativo*. На фоне бурлящей фигурации в низком регистре, а также активного триольного движения двойных нот в мелодии альты, аккорды в верхнем регистре фортепиано звучат как крики отчаяния, подготавливая новый виток кульминационного развития сонаты.

Внезапно партия альты «обрывается», фигурация разрастается, словно цунами, охватывая весь диапазон фортепиано, предвосхищая появление темы речитатива в октавном удвоении на *f* в низком регистре фортепиано, которая в данном контексте воспринимается как грозный приговор, вызывая ассоциации со знаменитой секвенцией *Dies irae* (т. 120-123). Впечатление усиливается благодаря внедряющимся в музыкальную ткань мрачного остинато диссонирующих кварто-секундовых комплексов.

Эпизод *Apassionato ben sostenuto*, включающий триольную пульсацию аккордов кварто-квинтового строения, усиленную октавными имитациями темы альты, начинается с мощного восхождения секундово-квинтовых аккордовых звучностей на *ff* в партии фортепиано, на фоне которых звучит одноголосная мелодия альты – очередная вариантная разновидность темы «речитатива», подхватываемая октавной имитацией в партии фортепиано (тт. 124-125).

«Россыпи» секстолей шестнадцатыми нотами в партии фортепиано из предыдущего эпизода, сопровождающие измененную начальную тему сонаты в басовых регистрах фортепиано, проникают и в новое построение, трансформируясь в нисходящие каскады тридцатьвторых длительностей в высоком регистре фортепиано, на фоне которых парит безмятежная мелодия альты (тт. 124-127). На последних тактах раздела *Apassionato ben sostenuto* сначала постепенно смолкает партия фортепиано, а к концу эпизода на одиноких, задумчивых выдержанных нотах затихает и альт, предвосхищая появление репризы (тт. 133-142).

Реприза сонаты, обозначенная автором как эпизод *Tempo I*, представлена возвращением образов первых двух эпизодов – только в зеркальном порядке – *Recitativo*, *Andante molto espressivo*. Первый из них представляет собой сольный эпизод, включающий одноголосную мелодию альты импровизационно-речитативного склада, а второй, построенный на остинато чередующихся кварт и секунд в низком регистре фортепиано, на фоне которых в высоком регистре парит мелодия альты – своеобразная стилизация в духе звучания народного оркестра (см. тт. 20-50).

В репризном проведении партии инструментов будто меняются своими ипостасями: теперь у альты звучит синкопированное остинато двойными нотами, а нежная мелодия *dolce* перешла в партию фортепиано, где страстно звучит в октавном удвоении обоих голосов (тт. 144-154). Последний

эпизод *Adagio*, где на фоне квартово-секундовой аккордовой педали фортепиано излагается выразительная мелодия альты, переходящая в отрывистые синкопированные квинты *col legno*, не только воскрешает образы вступительных разделов сонаты, но и подытоживает их развитие.

Таким образом, композиция сонаты, представляющая собой чередование восьми контрастных эпизодов, укладывается в четкую трехчастную структуру второго плана, крайние части которой (1, 2 и 7, 8) можно условно обозначить как экспозиционный и репризный разделы сонатной формы, а средние (3-6) – как разработочные эпизоды. Развитая лейтинтонационная система сочинения, построенная на варианном развитии нескольких основных интонаций, подтверждает наличие элементов вариационной формы.

Схема 1

Б. Дубоссарский. Соната-баллада для альты и фортепиано

Композиционная структура второго плана

I		II				III	
<i>Recitativo</i>	<i>Andante</i> <i>Molto espressivo</i>	<i>Allegro</i> <i>molto</i>	<i>Andante</i> <i>sostenuto</i>	<i>Agitato</i>	<i>Aposionato ben</i> <i>sostenuto</i>	<i>Tempo 1</i>	<i>Adagio</i>

Выводы

Итак, жанровая диффузия *Сонаты-баллады* для альты и фортепиано становится основой уникальной драматургии сочинения, в основе которой повествовательность, идущая от эпизодов «речитативного» склада в сочетании с остродраматическим сюжетным развитием контрастных «балладных» фрагментов, единство которым придает сквозное развитие тематических комплексов и сложная лейтинтонационная система, идущая от семантики сонатного цикла, в сочетании с ладогармоническим мышлением XX века.

Жестко регламентированная форма сонатного цикла, подразумевающая связанную последовательность разделов, объединенных общей идеей, в этом произведении сочетается со свободным строением, ярким лиризмом и картинной живописностью романтической баллады. При этом, детальное обозначение темпа и характера каждого эпизода сонаты в сочетании с разделением их двойной тактовой чертой транслирует обращение композитора к принципам формообразования эпохи барокко.

Итак, прием жанровой диффузии, реализованный в *Сонате-балладе* Б. Дубоссарского определил не только совмещение синтаксических и семантических норм различных жанров, создавая уникальное «формосодержание» (термин Н. Гуляницкой) сочинения, но и его стилистический идиомат, куда включается: барочная соната, романтическая баллада, а также поэма в контексте средств музыкального мышления XX века, с помощью которых композитор словно устанавливает своеобразную связь времен, пронося через века идею непреходящего значения музыкального искусства.

Библиографические ссылки

- ЛОБАНОВА, М. *Музыкальный стиль и жанр: история и современность*. Москва: Советский композитор, 1990. ISBN5852850314.
- ЦУККЕРМАН, В. «Камаринская» Глинки и её традиции в русской музыке. Москва: Госмузиздат, 1957.
- САМВЕЛЯН, Т. К понятию музыкального жанра и полижанровости (полижанровость в произведениях Ф. Шопена) [online]. [accesat 28 aug. 2024]. Disponibil: https://arar.sci.am/Content/38249/file_0.pdf
- Диффузия родов, видов, жанров. В: *Пособие для студентов (ответы на экзаменационные вопросы по введению в литературоведение)* [online]. [accesat 28 aug. 2024]. Disponibil: <https://studfile.net/preview/15136458/page:32/>
- ГУЛЯНИЦКАЯ, Н. Музыкальный жанр – явление историческое? В: *Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных* [online]. 2015, №1, с. 3–10 [accesat 28 aug. 2022]. Disponibil: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=14929
- МИРОНЕНКО, Е. *Композиторское творчество в Республике Молдова на рубеже XX–XXI веков*. Кишинэу: Pri-mexCom, 2014. ISBN 978-9975-101-03-7.
- ШИТИКОВА, Р. *Соната в музыке XX века: типология жанра* [online]: автор. дисс... д-ра искусствоведения. [accesat 28 aug. 2024]. Disponibil: <https://www.dissercat.com/content/sonata-v-muzyke-khkh-veka-tipologiya-zhanra/read>

**СОНАТА ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО В. ЧОЛАКА:
МЕТОДИЧЕСКИЕ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ****SONATA PENTRU VIOARĂ ȘI PIAN DE V. CIOLAC:
RECOMANDĂRI METODICE ȘI INTERPRETATIVE****SONATA FOR VIOLIN AND PIANO BY V. CIOLAC:
METHODICAL AND INTERPRETATIVE RECOMMENDATIONS****INESSA SAULOVA¹,**

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0002-1069-921X>

CZU [780.8:780.614.332.082.2]:781.68D

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2024.1.10>

В статье предлагаются рекомендации к исполнению Сонаты для скрипки и фортепиано Владимира Чолака, которая заняла достойное место в педагогическом репертуаре студентов Академии музыки, театра и изобразительных искусств Республики Молдова. Анализируется музыкальная форма и средства выразительности скрипичной и фортепианной партий – мелодия, гармония, ритм, динамика. Делается вывод, что интерпретация Сонаты требует от исполнителей зрелости мышления, технической оснащенности и высокого уровня ансамблевого мастерства.

Ключевые слова: камерный ансамбль, композиторы Республики Молдова, Владимир Чолак, педагогический репертуар, соната для скрипки и фортепиано

Articolul oferă recomandări referitoare la interpretarea Sonatei pentru vioară și pian de Vladimir Ciolac, care a ocupat un loc de frunte în repertoriul pedagogic al studenților Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Republica Moldova. Se analizează forma muzicală și mijloacele de expresivitate ale pieselor de vioară și pian – melodie, armonie, ritm, dinamică. Se concluzionează că interpretarea Sonatei necesită de la interpreții un grad superior de maturitatea gândirii, un echipament tehnic pe măsură și un nivel înalt al măiestriei artistice.

Cuvinte-cheie: ansamblu cameral, compozitori din Republica Moldova, Vladimir Ciolac repertoriu pedagogic, sonată pentru vioară și pian

The article offers recommendations for the performance of the Sonata for Violin and Piano by Vladimir Ciolac, which has taken a worthy place in the pedagogical repertoire of the students of the Academy of Music, Theater and Fine Arts from the Republic of Moldova. The musical form and means of expression of the violin and piano parts are analyzed: melody, harmony, rhythm, and dynamics. It is concluded that the interpretation of the Sonata requires the performers to have a mature mindset, technical equipment and a high level of ensemble skill.

Keywords: chamber ensemble, composers of the Republic of Moldova, Vladimir Ciolac, pedagogical repertoire, sonata for violin and piano

Введение

Владимир Чолак, творчество которого заявило о себе начиная с 90-х годов XXв. и до сих пор пользуется заслуженным вниманием, это значимая фигура среди композиторов Республики Молдова. Творческий потенциал автора, с одной стороны, воплощается в различных музыкальных жанрах, а с другой стороны, сосредотачивается на двух основных направлениях деятельности: светском и религиозном. Жанры религиозной музыки в творчестве В. Чолака детально проанализированы в исследовании Е. Гырбу [1]. Основные же жанровые предпо-

1 E-mail: saulovainna@gmail.com

чтения этого автора в светском направлении реализуются в вокальной и камерно-инструментальной музыке.

Камерно-инструментальная музыка В. Чолака органично вписывается в те тенденции развивающейся на протяжении полувека традиции камерных жанров в Республике Молдова, которые последовательно описаны в монографии музыковеда Елены Мироненко «Композиторское творчество Республики Молдова на рубеже XX-XXI веков (инструментальные жанры, музыкальный театр)» [2]. Так, в инструментальных дуэтах 1980-х гг., принадлежащих перу молдавских композиторов, усиливается стремление к выявлению возможностей циклических форм в разнообразных тембровых комбинациях. В это время пишут ансамблевые сонаты Б. Дубоссарский (*Соната-баллада* для альта и фортепиано, 1987, и *Соната* для скрипки и фортепиано, 1988), А. Федорова (*Соната* для флейты и фортепиано, 1980), В. Ротару (*Соната* для скрипки и фортепиано, 1983), П. Русу («Светская соната» для гобоя и фортепиано, 1985) и В. Биткин (*Сонатина* для ная и цимбал, 1984). Авторами сюит для двух инструментов являются П. Русу («Пасторальная сюита» для гобоя и фортепиано, 1983), С. Лысый (*Сюита* в 5 частях для ная и клавесина, 1984), Г. Няга (Концертная сюита для виолончели и фортепиано, 1986) [3 с. 19]. Владимир Чолак в этот период сочиняет две сонаты: для флейты и фортепиано (1984) и для скрипки и фортепиано (1989).

Скрипичная *Соната* становится третьим опусом, написанный композитором в данном жанре (после Сонаты для фортепиано – 1982, и Сонаты для флейты и фортепиано – 1984). Произведение осталось единственным сонатным опусом, написанным для дуэта скрипки и фортепиано, в титуле сочинения есть указание, что она посвящена памяти яркого молдавского скрипача – исполнителя и педагога Евгения Бырлибы.

В 2012 г. для фонда Национального радио Республики Молдова скрипачкой Анжелой Молодожан и пианисткой Натальей Ботнарюк была сделана запись этого произведения, доступ к которой имеется в сети интернет [4]. К сожалению, опубликованных исследований, посвященных анализу Сонаты Владимира Чолака для скрипки и фортепиано, в наши дни нет. Поэтому в настоящей статье ставится задача раскрыть композиционно-драматургические особенности названного опуса, представленного с позиции практикующего исполнителя и педагога по классу камерного ансамбля. Ноты данного произведения опубликованы в сети интернет [5].

Соната для скрипки и фортепиано В. Чолака является тем произведением, которое привлекает внимание ансамблистов с точки зрения оригинальных подходов к использованию диалогического принципа построения музыкального произведения. Используя технические возможности каждого инструмента, композитор убедительно решает сложные задачи в области фактурного оформления тематического материала.

Соната состоит из трех частей. Первая часть *Moderato* тональности *e-moll* передает широкий спектр музыкальных образов, от спокойного медитативного сосредоточения до острого конфликта и драматической борьбы. Певучая и распевная вторая часть *Adagio cantabile* тональности *E-dur* написана в характере колыбельной. Финальное *Presto* в переменном *a-moll-dur*, передает напряженную пульсацию ритма современного города.

Moderato

Ремарка *Moderato* в начале первой части настраивает на спокойное изложение, а пунктирный ритм в плавном четырехдольном движении с остановками на половинных нотах и поддержкой органного баса и остиной линии среднего голоса, придает музыке медитативный, умиротворенный характер. Главная партия состоит из двух элементов. Для реализации первого из них решающую роль играет мастерство педализации пианиста, поскольку оно, по словам Н. Светозарова и Б. Кременштейна, помогает «научить слушать, улавливать оттенки звучания и вслушиваться в них; воспитывать вкус к педальным краскам, к изменениям звукового ко-

лорита, научить подчинять педаль (ногу) требованиям слуха» [6 с. 4]. Хотя мелодия темы в скрипичной партии изложена штрихом *détaché*, скрипачу надо максимально сглаживать угловатость скачков, добываясь плавности мелодической линии (**Пример 1**).

Пример 1. В. Чолак. *Соната* для скрипки и фортепиано. I ч. Главная тема
Moderato

Эффект остинатности, присутствующий в басовом и среднем голосах фортепианной партии, подчеркивается частым возвращением к звуку *h¹* в мелодии скрипки. Плавная линия первого элемента темы главной партии вдруг взматывается пассажем вверх, и из спокойной размеренности за полтакта стремительным *crescendo* от *mp* врывается в сильное звучание второго тематического элемента главной партии. Мощные «шаги» встречного движения в партиях скрипки и фортепиано как бы сжимают пространство для встречи чего-то большого и сильного (**Пример 2**).

Пример 2. В. Чолак. *Соната* для скрипки и фортепиано. I ч. Главная тема

Начиная с цифры 1 материал главной партии повторяется [тт. 14–24]. Опять мерное спокойствие плавной покачивающейся мелодии сменяется очередным взлетом. Создается впечатление, что автор пытается передать контрастный образ, сочетающий душевную уравновешенность со стремлением к эмоциональному взлету. Связующая партия звучит тревожно и порывисто (**Пример 3**).

Пример 3. В. Чолак. *Соната* для скрипки и фортепиано I ч. Связующая партия

Скачки становятся все шире, интервалы увеличиваются. Остинатная поддержка баса прекращается. Сначала она прерывается в нижнем голосе, потом эта нить теряется и в среднем. Линия мелодии из плавной превращается во все более «рваную», разбитую скачками. Для скрипача исполнение такой фактуры представляет определенное неудобство: преодолеть смену несоседних струн, добиться качественного звукоизвлечения, продумать распределение смычка – все это потребует поиска наиболее оптимальных решений и репетиционных усилий. Партия фортепиано также ритмически сложна – на маркированный рисунок дуолей в партии левой руки накладывается триольный ритм правой.

Побочная партия возвращает в область светлой благородной лирики. Она звучит спокойно и уверенно в тональности *G-dur*. Смена характера подчеркнута изменением размера: 4/4 уступает место 5/4. Благодаря триольной пульсации в гибкой и утонченной мелодии повествовательного характера исчезает маршеобразность ритма. Диалог скрипки и фортепиано строится как доверительная беседа, голоса которой свободно дополняют друг друга, поднимаясь до кульминационной вершины, величественной и убедительной (Пример 4).

Пример 4. В. Чолак. Соната для скрипки и фортепиано. I ч. Побочная партия

Второе предложение побочной темы строится на материале первого, поэтому исполнителям следует добиваться единства смысловой линии и убедительности в трактовке формы. Этого эффекта скрипачу можно достичь посредством продуманной интенсивности динамики и вибрации, особенно обращая внимание на крупные длительности, которые по своему качеству должны как бы «расцветать» в своей интенсивности и вести к следующему звену музыкальной мысли, связывать с ним, а не являться остановкой и, тем более, спадом. Подобного эффекта, но уже за счет движения, следует добиваться и пианисту, используя сочетание пальцевого *legato* и педализации кульминационных звуков музыкальных фраз. Заключительная партия основана на материале связующей, немного дополняя ее более интенсивным развитием и экспрессивной кульминацией.

Пример 5. В. Чолак. Соната для скрипки и фортепиано. I ч. Разработка

Разработка состоит из двух фаз. Первая представляет собой драматическую картину, которая начинается с изложения темы главной партии, но звучащей уже на *f* с добавлением

двойных нот у скрипки и колокольных набатных перезвонов в партии рояля. Далее звучит материал побочной темы тоже в напряженном нюансе *f* в тональности *g-moll*. Колокольные удары-аккорды в партии фортепиано нарастают. Все это приводит к второй фазе разработки, состоящей из взлетающих последовательностей арпеджированных секстольных пассажей, зловеще-роковых звуковых ударов-падений (назовем их мотивом фатума) (Пример 5).

Последняя фаза разработки представляет собой выписанную каденцию одновременно двух инструментов. На это указывает специфичность фактуры, которая у скрипача насыщена виртуозными пассажами шестнадцатых с обилием скачков, а у фортепиано связана с использованием мощной аккордовой и пассажной техники. Добиться концертного блеска и острого драматического конфликта – именно такую задачу можно поставить перед исполнителями данного раздела.

Тематическая база репризы основана на переплетении материала главной и побочной тем, а также мотива фатума из разработки. Однако конфликт между этими интонационными «персонажами» остается неразрешенным.

Adagiocantabile

Adagio второй части *Сонаты* настолько выразительно и целостно, что вполне может исполняться как самостоятельная пьеса, выдержанная в жанре колыбельной. *Adagio* написано в простой трехчастной форме с кодой в тональности *E-dur* (с серединой в одноименном *-moll*).

Первый период экспонирует тему песенного характера, что подчеркнуто указанием автора *Adagiocantabile*. В первом предложении мелодия излагается в партии скрипки, во втором – у фортепиано (Пример 6).

Пример 6. В. Чолак. *Соната* для скрипки и фортепиано. II ч. Раздел I

The image shows a musical score for Violin and Piano. The title is "Adagio". The key signature is E major (three sharps: F#, C#, G#), but it changes to E minor (three sharps: F#, C#, G#) in the middle of the piece. The time signature is 2/4. The violin part starts with a melody marked *mp* (mezzo-piano). The piano part starts with a melody marked *p* (piano). The score consists of two staves: Violin and Piano. The violin staff has a treble clef and the piano staff has a bass clef. The music is in a 2/4 time signature. The violin part starts with a melody marked *mp* (mezzo-piano). The piano part starts with a melody marked *p* (piano). The score consists of two staves: Violin and Piano. The violin staff has a treble clef and the piano staff has a bass clef. The music is in a 2/4 time signature.

При исполнении этой темы скрипачу надо прибегнуть к мягкому *portato*, близкому по качеству к барочному приему, используя мягкое погружение в струну и выход из нее на каждом звуке, что создавало бы иллюзию плавного покачивания. Определенную трудность представляет фактурное изложение темы отдельными звуками в партии скрипки и аккордовая ткань у фортепиано, а также частое использование широких интервалов; все это может разрывать мелодическую линию. Для преодоления подобной трудности необходимо точно определить направление движения, смысловое тяготение и центр каждой фразы. Как один из способов решения этой проблемы может быть предварительное беспедальное выучивание данного эпизода пианистом, чтобы качества бархатного звука, плавного *legato* и выразительности фразировки достигались прежде всего пальцами. Необходимо добиваться кантиленности, стараясь не разрывать при этом нити повествования, поскольку, как отмечает Е. Назайкинский, «...в кантиленном пении всегда есть две стороны – красота голоса и смысловая наполненность интонирования» [7 с. 180].

Во втором предложении темы основная мелодия поручена партии фортепиано в характере *con moto*. Скрипка подхватывает и развивает ее, приводит к насыщенному звучанию в высоком регистре.

Начало середины трехчастной формы отмечено тональным и метрическим контрастом: мажор меняется минором, размер 2/4 – на 4/4, преобразуется и весь колорит музыки. Синкопированность аккордового остинатного сопровождения способствует созданию постепенно нарастающего напряжения, а свободно ритмизированная линия баса вносит элемент тревоги и тягостных предчувствий. В данном разделе формы часто используются открытые струны, встречаются многочисленные скачки через струну. Все это требует тщательной технической отработки приемов смены смычка, чтобы достичь точности и тембровой деликатности при переходе со струны на струну. Для удобства правой руки рекомендуется позицией локтя опережать (подготавливать) смены струн или держать локоть в среднем положении, избегая крайних позиций, ограничивающих движение правой руки. Если есть возможность пианисту использовать среднюю педаль (педаль *sostenuto*), позволяющую выборочно задерживать отдельные звуки и созвучия, подобно органной педали, то для проведения остинатного баса, выписанного отдельной третьей строкой в партии фортепиано, ее применение было бы уместным в этом разделе.

Реприза возвращает слушателей в атмосферу спокойной колыбельной мелодии. Практически точно повторяется начальная часть первого раздела *Adagio*. В заключительной части коды *con moto* автор предписывает запаздывающую педаль, призванную передать эффект «средней педали» (*sostenuto*), которая не всегда присутствует на инструментах, но дает возможность добиться особого прозрачного и чистого колорита.

Presto

Финал Сонаты по своей напряженности и развитию драматургической линии представит как кульминационная часть опуса. Он «по-хулигански» дерзко врывается кратким динамичным вступительным пассажем из ломанных интервалов, как бы вталкивая слушателей в главную тему *Presto*. Контрастная динамика *f* – ринтенсивно используется здесь для выражения экспрессивности образа. По форме III часть цикла можно определить как свободно трактованную рондо-сонату. Главная тема (рефрен) проводится напористо, мотив ее напоминает резкие яростные выкрики на напряженных нисходяще-восходящих интонациях. В темпе *Presto* (*a-moll, 2/4*) в токкатном пульсе, как бы бегом, звучат разнонаправленные последовательности шестнадцатых. Небольшие остановки на залигованных восьмых подчеркивают синкопированный ритм главной темы (Пример 7).

Пример 7. В. Чолак. Соната для скрипки и фортепиано. III часть. Главная тема

The image shows a musical score for Violin and Piano. The tempo is marked 'Presto'. The key signature is one flat (A minor). The time signature is 2/4. The score consists of two staves: Violin (top) and Piano (bottom). The piano part features a complex, driving sixteenth-note accompaniment with dynamic markings of *p* and *f*. The violin part has a more melodic line with some syncopation and dynamic markings of *f* and *z* (zaccato).

Каждый компонент фактуры имеет интонационную значимость. Верхний голос в партии правой руки фортепиано ведет нисходящую хроматическую линию длинных звуков по два такта – *a – gis – g*, которая воспринимается как что-то назойливое и неотвратимое. Шестнадцатые *nonlegato* той же правой руке сопровождают энергичный бег главной мелодии у скрипки, своим движением подгоняя и добавляя напряжение. В это же время в басу звучит синкопированная тема в ритме танго. Все вместе взятое образует сложную музыкальную ткань, составленную из разнонаправленных линий, ритмических фигур и жанровых формул, что ставит перед исполнителями соответствующие технические и ансамблевые задачи.

Скрипачу в изложении темы рекомендуется использовать плотное артикулированное *détaché* на длинных нотах, чередующееся с акцентированными четвертями. Сохраняя четкость штриха, важно максимально заполнять звуком каждую длительность, не поддаваясь желанию играть шестнадцатые острее и короче. Пианисту тоже придется проявить ловкость, чтобы при сохранении четкости токатного звучания шестнадцатых провести линию длинных нот хроматической темы в правой руке. В. Чолак не отмечает в партитуре педализацию, поэтому использование стилистически верной педали – эта задача исполнителя. В данном фрагменте формы можно порекомендовать пользоваться педалью только на басах с форшлагами в левой руке и на взлете *crescendo* во вступлении, в остальных же местах лучше сохранять беспедальную четкость артикуляции. Важно добиваться одновременно яснослышания трех относительно самостоятельных мелодических линий. Ритмический рисунок данной темы – восьмая, две шестнадцатые и две восьмые – становится лейтритмом, благодаря которому рефрен узнается в последующих варьированных проведениях и структурирует всю часть.

Два эпизода формы не контрастируют рефрену, сохраняя энергичный характер музыки и убедительно завершая цикл оптимистическим утверждением жизненной силы и оптимистического мировосприятия.

Выводы

Таким образом, *Соната* для скрипки и фортепиано В. Чолака представляется ярким примером раннего инструментального творчества этого композитора. В ней отражено многообразие образов, душевных состояний и чувств нашего современника, использован широкий спектр выразительных и технических возможностей ансамбля скрипки и фортепиано. Это произведение является также показательным образцом камерно-инструментальной музыки Республики Молдова 1980-1990 годов и демонстрирует оригинальный путь обновления жанрового канона скрипичной сонаты.

Библиографические ссылки

1. GÎRBU, E. *Compozitorul Vladimir Ciolac: Orientări stilistice în creația cu tematica religioasă*. Chișinău: Pontos, 2018. ISBN 979-9975-51-959-5.
2. МИРОНЕНКО, Е. *Композиторское творчество Республики Молдова на рубеже XX–XXI веков (инструментальные жанры, музыкальный театр)*. Кишинев: Primex-Com SRL, 2014. ISBN 978-9975-110-03-7.
3. КОЗЛОВА, Н., ЦИРКУНОВА, С. *Камерно-ансамблевая музыка в Республике Молдова: вопросы теории, истории и методики преподавания*. Chișinău: Pontos, 2014. ISBN 978-9975-51-529-0.
4. ЧОЛАК, В. *Соната для скрипки и фортепиано*: [image audio video]. Исп. А. Молодожан, Н. Ботнарюк. 3 aug. 2012 [accesat 10 dec. 2023]. Disponibil: https://www.youtube.com/watch?v=Vq_orPbh880
5. ЧОЛАК, В. *Соната для скрипки и фортепиано*–ноты [online]. In: *Prima Nota*: [site] 3 aug. 2012 [accesat 10 dec. 2023]. Disponibil: <https://primanota.ru/cholak-vladimir/sonata-dlya-skripki-i-fortepiano-sheets.htm>
6. СВЕТОЗАРОВА Н., КРЕМЕНШТЕЙН, Б. *Педализация в процессе обучения игре на фортепиано*. Москва: Классика-XXI, 2010. ISBN 978-5-89817-314-2.
7. НАЗАЙКИНСКИЙ, Е. *Стиль и жанр в музыке*. Москва: ВЛАДОС, 2003. ISBN 5-691-01045-X.

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

CANALE DE DISTRIBUȚIE DE FILM: AVANTAJE ȘI DEZAVANTAJE

MOVIE DISTRIBUTION CHANNELS: ADVANTAGES AND DISADVANTAGES

LUDMILA TIMOTIN¹,

doctor în științe economice, lector universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0001-8497-0378>

VIRGIL MĂRGINEANU²,

doctorand,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0001-8671-1919>

CZU 791.65

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2024.1.11>

În contextul distribuției de film, canalele de distribuție existente au un rol semnificativ în conectarea producătorilor de film cu publicul larg. Aceste canale reprezintă modalitățile prin care filmele ajung la spectatori și permit accesul la creații cinematografice diverse. Canalele de distribuție au fost martorii unei transformări profunde în ultimii ani. În mod tradițional, cinematografele erau mediul principal pentru expozițiile de film, dar odată cu creșterea televiziunii, festivalurilor de film și a platformelor digitale, producătorii de film dispun în prezent de o gamă largă de opțiuni pentru a ajunge la public. Articolul explorează avantajele și provocările asociate fiecărui canal de distribuție, evidențiind caracteristicile unice. Distribuția implică utilizarea diferitor canale de distribuție existente, fiecare cu caracteristicile sale distincte, avantaje și dezavantaje.

Cuvinte-cheie: canale de distribuție, cinema, televiziune, platforme digitale de streaming, festival de film

In the context of film distribution, the existing distribution channels play a significant role in connecting the filmmakers with the general public. These channels represent the ways in which films reach viewers and allow access to diverse cinematic creations. Distribution channels have witnessed a profound transformation in recent years. Traditionally, cinemas were the primary medium for film exhibitions, but with the rise of television, film festivals and digital platforms, the filmmakers now have a wide range of options to reach audiences. This paper explores the advantages and challenges associated with each distribution channel, highlighting unique characteristics. Distribution involves the use of various existing distribution channels, each with its own distinct characteristics, advantages and disadvantages.

Keywords: distribution channels, cinema, television, digital streaming platforms, film festival

Introducere

Producția și distribuția filmelor au suferit transformări remarcabile în ultimii ani, modelate de progresele tehnologice și de preferințele consumatorilor în evoluție. Pe măsură ce industria filmului continuă să se extindă la nivel global, înțelegerea complexității distribuției filmelor a devenit imperativă pentru producătorii de film. Faza de distribuție a filmului joacă un rol crucial în determinarea

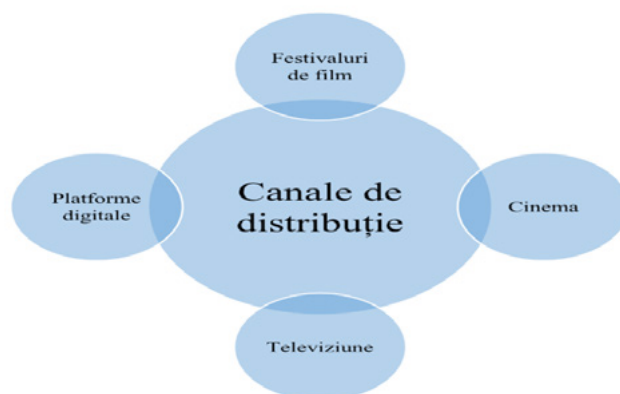
1 E-mail: ludmila_tima@yahoo.com

2 E-mail: virgiliu.margineanu@gmail.com

succesului unui film, deoarece implică promovarea filmului, determinarea strategiilor de lansare, a canalelor de distribuție utilizate și respectarea normelor legale.

Distribuția filmelor este o etapă importantă în procesul de realizare a filmelor și în industria cinematografiei, deoarece servește drept punte de legătură dintre producători și public. Fără o strategie de distribuție eficientă, chiar și filmele excepționale pot rămâne neobservate și subapreciate. Distribuția filmelor asigură că acestea ajung pe piața țintă, maximizând potențialul lor de succes comercial și impact cultural. Acest proces oferă regizorilor oportunitatea de a-și prezenta viziunea artistică unei game largi de spectatori, creând o platformă pentru povestiri diverse și încurajând creativitatea în industrie. Prin distribuție filmele câștigă expunere în diferite formate, cum ar fi cinematografe, platforme de streaming și televiziune, făcându-le accesibile unui public divers de diferite vârste, medii și locații geografice [1].

Figura 1. Tipuri de canale de distribuție



Sursă: Elaborată de autori în baza surselor analizate

Cinema: formate disponibile, clasificări tehnice

Cinema este unul dintre cele mai vechi și tradiționale canale de distribuție pentru filme. Proiecțiile în cinematografe oferă o experiență unică, oferind publicului posibilitatea de a se bucura de filme pe ecranul mare, într-o atmosferă captivantă și cu sunet de înaltă calitate.

Tradițional, distribuția filmelor a început prin intermediul sălilor de cinema. A trecut mai mult de un secol de la prima proiecție, iar progresul tehnologic a adus sălile de cinema la formatele pe care le cunoaștem astăzi, cu săli mari, imagini vibrante, claritate a sunetului și formate diverse pentru a putea să ne implicăm total în cele vizionate și să fim în lumea filmului pentru câteva ore.

Datorită progresului tehnologic, experiența de vizionare a filmelor a evoluat dincolo de proiecțiile tradiționale bidimensionale. Acum se poate alege din o multitudine de formate de cinema concepute pentru a îmbunătăți implicarea spectatorului, calitatea vizuală și stimularea senzorială. Acum sălile de cinema oferă opțiuni de vizionare pentru toate preferințele, cu diverse specificații tehnice și cu un grad diferit de implicare a spectatorului în ceea ce vizionează.

Există câteva formate ale sălilor de cinema, fiecare oferind caracteristici unice care creează o sesiune de vizionare unică. Astfel, urmează să fie analizate principalele formate existente în prezent și folosite în sălile de cinema.

Formatul 2D este formatul tradițional bidimensional în care filmele sunt afișate pe un ecran plat fără efecte suplimentare. Cele două dimensiuni sunt lungimea și lățimea. Este formatul inițial al filmelor și care este folosit cel mai des. Imaginile sunt bidimensionale, iar spectatorii nu au nevoie de ochelari speciali pentru a viziona filmul. Acesta este un cinematograf de bază, similar cu imaginile văzute pe televizor. În 2D o imagine este văzută dintr-un unghi la un moment dat și oferă doar lungimea și lățimea imaginilor, fără adâncime.

Următorul format este 3D simplu. Tehnologia tridimensională a adăugat industriei cinematografice o dimensiune suplimentară de profunzime și realism. Cele trei dimensiuni sunt lungimea, înălțimea și lățimea. Filmele 2D standard au distanță, dar rămân imagini plate, indiferent cât de mult ai încerca. Pentru a viziona filme în acest format și pentru a percepe adâncimea și dimensiunea adăugată sunt necesari ochelari speciali, de obicei, polarizați. Filmele 3D dau iluzia obiectelor și scenelor care ies din ecran, iar pentru a putea realiza acest moment, filmul trebuie filmat într-un mod special, fapt care adăuga costuri suplimentare de producție.

Formatul IMAX este un format de film de înaltă rezoluție care oferă o experiență cinematografică îmbunătățită. IMAX este un sistem de camere avansate, din punct de vedere tehnic, de înaltă rezoluție, formate de film, proiectoare și săli de cinema cu ecrane foarte mari mai înalte decât standardul de cinema. Folosește ecrane mai mari și proiectoare specializate pentru a oferi imagini incredibil de clare și detaliate. Dimensiunea medie a ecranului IMAX este de aproximativ 22x16m, ceea ce este semnificativ mai mare decât ecranele de film tradiționale de aproximativ 16x6,1m [2]. Din motiv că formatul de vizionare este mai mare, este necesară și filmarea filmului într-un mod special. Sunt folosite camere create special și care erau inițial greu de folosit, dar în ultimii ani acestea au devenit mai ușoare și mai comode de folosit.

O variație a formatului IMAX simplu este IMAX 3D, care combină calitățile captivante ale IMAX cu percepția în profunzime a 3D. Utilizează ecranele mari și proiecția de înaltă calitate a IMAX, oferind, de asemenea, o dimensiune suplimentară a imaginilor 3D. Această combinație creează o experiență cu adevărat captivantă pentru spectatori. Pentru a viziona un film în formatul IMAX 3D, la fel, este nevoie de o pereche de ochelari speciali, dar care diferă de cei obișnuiți pentru vizionarea 3D. Ochelarii sunt concepuți pentru a oferi spectatorului o experiență mai captivantă, cu lentile mai mari, cu un câmp vizual mai mare și cu o polarizare diferită față de cei obișnuiți [3].

Un format mai nou și performant este 4DX, care duce vizionarea filmelor la nivelul următor prin încorporarea efectelor de mișcare și senzoriale. Ceea ce face ca 4DX să iasă în evidență sunt efectele multisenzoriale ce apar în sincronizare cu scena filmului de pe ecran. Scaunele din cinematografele 4DX sunt echipate cu senzori de mișcare, permițându-le să se miște, să vibreze și să se încline în sincronizare cu acțiunea de pe ecran. Efectele speciale din sălile de cinema 4DX includ mișcarea și scuturarea scaunelor, efecte de atmosferă, stropi de ploaie, mirosuri și alte efecte semnificative, precum vântul sau ceața [4].

În continuare, formatul Dolby Cinema combină tehnologiile Dolby Vision și Dolby Atmos pentru o experiență audiovizuală excepțională. Dolby Vision oferă o gamă dinamică ridicată (HDR) și capacități de culoare îmbunătățite, rezultând imagini vii și realiste pe ecran. Dolby Atmos, pe de altă parte, oferă o experiență audio multidimensională cu sunet ce vine din toate direcțiile, făcându-i pe spectatori să se simtă ca și cum se află în mijlocul acțiunii. Atât Dolby Cinema, cât și IMAX sunt considerate la momentul actual dintre cele mai bune formate de cinema existente, iar popularitatea lor crește constant, cu noi săli deschise anual în întreaga lume. Totuși, cele două diferă prin următoarele momente: Dolby Cinema proiectează imagini mai bune cu un raport de contrast de 500 de ori mai mare și rezoluție de patru ori mai mare decât IMAX. Pe de altă parte, IMAX utilizează ecrane cu 40% mai mari și un raport de aspect cu 26% mai înalt, care oferă o experiență mai captivantă [5].

ScreenX este un format de cinema inovator, care duce vizionarea filmelor la un nivel cu totul nou de imersiune. Spre deosebire de ecranele de film tradiționale, ScreenX extinde experiența cinematografică, extinzând imaginile pe pereții laterali ai teatrului. Filmul este proiectat pe ecranul frontal, precum și pe pereții laterali ai teatrului, creând un efect panoramic. Formatul oferă o experiență de vizionare a filmelor la 270 de grade. Proiecția se extinde la vederea periferică și oferă o experiență super-emergentă în comparație cu ecranele tradiționale. Filmele pot fi vizionate atât în 3D cât și în 2D. Cu ScreenX spectatorii pot simți ca și cum se află chiar în mijlocul acțiunii, deoarece ecranul extins îi cuprinde din toate unghiurile. Acest format oferă un mod unic pentru spectatori de a se bucura de filme, permițând publicului să experimenteze vizual filmele ca niciodată [6].

Sistem de clasificare a sălilor de cinema: România

În România legislația prevede că fiecare cinematograful de pe teritoriul țării se clasifică în funcție de nivelul dotărilor tehnice și al facilităților de confort, potrivit prezentelor norme metodologice. Acest moment este prevăzut de către art. 51 din Ordinul nr. 2379/2006, emis de Ministrul Culturii și Cultelor, prin care se aprobă Normele Metodologice pentru aplicarea O.G. nr. 39/2005 privind cinematografia, aprobată cu modificări și completări prin Legea nr. 328/2006, în scopul asigurării confortului publicului spectator [7].

Criteriile generale de clasificare a cinematografulor sunt prevăzute în cadrul Anexei nr. 13 din „Normele metodologice pentru organizarea, funcționarea și administrarea Registrului cinematografiei”. Aceste criterii vizează cinematografele care asigură Proiecția Video și cele care asigură Proiecția cu Peliculă. Pentru ambele tipuri de cinematografe există patru categorii după care pot fi clasificate cinematografele în funcție de dotarea lor tehnică: Categoria 0, Categoria I, Categoria II și Categoria III. Categoria 0 este categoria în care sunt clasificate cinematografele cu cele mai bune dotări tehnice, iar la celălalt capăt, cinematografele de Categoria III au cele mai joase dotări tehnice. De menționat este faptul că pentru a putea fi clasificat într-o categorie anumită, cinematograful trebuie să îndeplinească toate criteriile de clasificare. În cazul în care nu se îndeplinesc cumulativ toate criteriile de clasificare pentru o categorie, sala poate fi clasificată, cu acordul beneficiarului, la o clasă inferioară până la remedierea deficiențelor constatate de către membrii comisiei de clasificare. După înlăturarea deficiențelor constatate și îndeplinirea condițiilor de către beneficiar, acesta va suporta costurile deplasării membrilor comisiei de clasificare, care vor verifica situația actualizată și vor atribui categoria corespunzătoare [8].

Un sistem de clasificare a sălilor de cinema pe categorii în funcție de dotarea tehnică este un moment important atât pentru spectatori cât și pentru producătorii și distribuitorii de film din mai multe considerente.

În primul rând, el este important pentru experiența publicului. Diferite săli de cinema oferă experiențe diferite publicului. Cu un sistem de clasificare devine mai ușor pentru spectatori să aleagă tipul de sală de cinema ce se potrivește preferințelor lor. Unii spectatori pot prefera un multiplex mare cu tehnologii și facilități de ultimă generație, în timp ce alții se pot bucura de atmosfera intimă a unei săli mici și mai slab dotată tehnic. Clasificarea sălilor de cinema permite oamenilor să ia decizii informate cu privire la tipul de experiență pe care și-l doresc.

Al doilea argument este prețul și accesibilitatea. Sălile de cinema pot varia foarte mult în ceea ce privește prețurile билетelor. Un sistem de clasificare ajută la categorisirea sălilor de cinema în funcție de factorii care influențează prețurile, precum factorii tehnici sau de amplasare. Acest lucru le permite spectatorilor să aibă o idee clară despre prețurile билетelor asociate diferitelor tipuri de săli de cinema. Mai exact, spectatorul se va aștepta ca o sală mai bine dotată tehnic, să aibă prețuri mai mari la bilete și invers.

Următorul argument este pentru echipa producătoare și anume posibilitatea de planificare a marketingului. Distribuitorii își pot adapta strategiile de marketing cu ajutorul sistemului de clasificare a cinematografulor. Diferite tipuri de săli de cinema atrag diferite categorii demografice și satisfac gusturile diferite. Prin clasificarea sălilor de cinema aceștia pot înțelege mai bine preferințele publicului țintă și pot organiza selecții adecvate de filme și campanii promoționale.

La final, sistemul de clasificare ajută la delimitarea unor standarde și reglementări în industrie. Acest sistem oferă un cadru reglementator pentru determinarea cerințelor minime pe care trebuie să le îndeplinească o sală de cinema pentru a fi clasificată într-o anumită categorie. Acestea pot include diferite criterii de la țară la țară, care se stabilesc în dependență de relevanța lor pentru industrie și conform realităților tehnice prezente. Astfel, stabilirea standardelor asigură un anumit nivel de calitate și coerență în sălile de cinema, care aduce beneficii atât industriei cât și publicului care merge la cinema.

Avantajele distribuției prin intermediul cinematografulor includ vizualizarea filmelor în premieră, posibilitatea de a crea evenimente sociale și interacțiunea directă cu publicul. Cu toate acestea,

dezavantajele constau în costurile ridicate de distribuție și promovare, precum și în dependența de disponibilitatea sălilor de cinema.

Televiziune: particularități ale distribuției

Televiziunea reprezintă un alt canal important de distribuție a filmelor. Prin intermediul posturilor de televiziune și al rețelelor de difuzare, filmele pot ajunge rapid în casele publicului larg. Distribuția prin televiziune oferă accesibilitate și o acoperire extinsă, permițând producțiilor cinematografice să atingă un număr mare de spectatori. Totuși, programarea strânsă și limitările de timp ale televiziunii pot restricționa difuzarea anumitor filme, iar procesul de negociere a contractelor de difuzare poate fi complex și costisitor.

Expunerea la televizor poate duce la creșterea vizibilității, popularității și succesului financiar pentru filme. Rețelele de televiziune achiziționează drepturi pentru filme și le difuzează în intervalele de programare, permițând spectatorilor să vizioneze filme în confortul casei lor. De obicei, după ce un film a fost deja prezentat mai mult timp în sălile de cinema, o metodă de a crește veniturile din distribuția filmului este distribuirea lui prin intermediul televiziunii. Astfel, rare sunt cazurile în care televiziunea este canalul de distribuție ales pentru premiere de film, datorită faptului că prezintă mai degrabă o metodă de a face bani suplimentari decât de a face câștiguri inițiale.

Caracteristicile de bază ale televiziunii drept canal de distribuție sunt:

1. Acces larg: televiziunea are o capacitate de neegalat de a ajunge la un public larg. Cu rețeaua sa extinsă de canale și acoperirea globală televiziunea oferă producătorilor de film o platformă pentru a-și prezenta munca unui număr mare de telespectatori simultan.

2. Comoditate și accesibilitate: televiziunea aduce filme în casele oamenilor, acestea devenind un mediu convenabil și ușor accesibil pentru consumul de filme. Telespectatorii se pot conecta la canalele de filme pentru a viziona filme după cum doresc, eliminând nevoia de a vizita cinematografele.

3. Varietate și alegere: distribuția de televiziune oferă o gamă diversă de filme, care se potrivesc diferitelor gusturi și preferințe. Canalele de filme de nișă organizează biblioteci extinse de filme, permițând publicului să exploreze o mare varietate de genuri și culturi [1].

Unul dintre beneficiile principale este faptul că televiziunea oferă oportunități pentru filmele independente și de nișă de a ajunge la un public mai larg, oferindu-le o platformă pentru recunoaștere și apreciere. Există și televiziuni de nișă pe prezentarea filmelor de un anumit gen, de exemplu: canal pentru filme de acțiune, unde sunt prezentate doar filme diverse de acțiune. Televiziunea ca un canal de distribuție a filmelor are o acoperire globală și permite filmelor expunerea la diverse audiențe din întreaga lume. Acest lucru a contribuit în mod semnificativ la globalizarea culturii cinematografice, permițând oamenilor din diferite țări și culturi să experimenteze o gamă largă de lucrări cinematografice. Un exemplu în acest sens sunt filmele și seriile turcești, care sunt destul de populare la moment pe piața TV a țării noastre.

Televiziunea prezintă un *avantaj* semnificativ pentru o categorie de filme, mai exact filmele de sărbători, care reușesc să aducă beneficii atât filmelor, cât și televiziunii. În fiecare an în jurul sărbătorilor de Crăciun, dar și alte sărbători locale importante, canalele de televiziune distribuie filme cu tematică de sărbători. Atunci oamenii tind să stea acasă și privesc aceste filme, ceea ce aduce un venit suplimentar filmului, dar și canalului de televiziune, dat fiind audiența ridicată și plasarea publicității în pauze.

Totuși, televiziunea riscă să sufere schimbări în calitate de canal de distribuție în următorii ani datorită popularizării rapide a platformelor digitale de vizionare. Aceste progrese ar putea redefini experiența de vizionare și ar putea oferi producătorilor noi căi de interacțiune cu publicul. Acest moment, după părerea autorului lucrării, nu va face ca televiziunea să dispară drept canal de distribuție, dar va face mai degrabă să îmbunătățească experiența de vizionare a spectatorilor. Cum vor progresa lucrurile, rămâne de văzut, dar este cert faptul că televiziunea va continua să rămână unul dintre canalele de bază ale distribuției de film.

Festivaluri de film: tipuri de festivaluri

Festivalurile de film sunt un canal de distribuție specific, ce permite prezentarea filmului unui public principal, de a câștiga premii și, eventual, a asigura distribuția. Există mii de festivaluri de film care au loc în întreaga lume în fiecare an și acestea includ festivaluri locale, de nișă și festivaluri importante de film. Majoritatea distribuitorilor de filme mari vor participa doar la festivaluri majore, în special, cele cinci festivaluri mari de film: Berlin, Cannes, Veneția, Sundance și Toronto. Distribuitorii participă la festivaluri mai mici dacă sunt în căutarea unor genuri specifice. De exemplu, unele festivaluri sunt specializate în documentare și animație [9].

De multe ori, în cazul festivalurilor, este important ca filmul să fie prezentat în premieră la festivalurile importante de film. Astfel, este posibil de participat doar la un singur festival major de film, apoi la mai multe festivaluri mici. O strategie tipică a festivalurilor de film este participarea la câteva festivaluri majore, și mai multe de nișă și locale, pentru a putea crește șansele de a fi remarcat.

Pentru participare festivalul se alege în funcție de calitatea filmului, de genul și de publicul țintă. Festivalurile de film atrag audiențe diverse, inclusiv pasionați de film, critici și reprezentanți din industrie. Aceste evenimente pot contribui la generarea de recomandări, mai ales dacă rezonază cu participanții la festival. Recepția pozitivă a publicului și laudele primite la festivaluri pot spori capacitatea de comercializare a filmului și pot atrage potențiali distribuitori sau cumpărători. Pe lângă aceasta, festivalurile atrag și atenția presei, care acoperă premiere și proiecții. Recenziile pozitive din surse de renume pot îmbunătăți în mod semnificativ reputația unui film și pot crește valoarea de piață a acestuia. Jurnaliștii, bloggerii și criticii care participă la festivaluri pot scrie despre film, contribuind la vizibilitatea acestuia și la potențialele perspective de distribuție [10].

Există câteva tipuri principale de festivaluri de film, și anume:

Festivaluri internaționale de film: aceste festivaluri atrag filme din întreaga lume și au adesea o gamă largă, prezentând diverse genuri, stiluri și culturi. Printre exemple se numără Festivalul de Film de la Cannes, Festivalul Internațional de Film de la Berlin (Berlinale) și Festivalul Internațional de Film de la Toronto (TIFF). Festivalurile internaționale de film servesc adesea ca platforme prestigioase pentru premiere mondiale, generând o atenție semnificativă a mass-media și în industrie.

Festivaluri naționale și regionale de film: aceste festivaluri se concentrează pe prezentarea de filme dintr-o anumită țară sau regiune. Ele oferă o platformă pentru regizorii locali pentru a-și prezenta rezultatele muncii publicului local și a câștiga recunoaștere în propria lor industrie de film. Printre exemple se numără Festivalul de Film Sundance (Statele Unite), Festivalul Internațional de Film de la Busan (Coreea de Sud) și Festivalul de Film de la Mumbai (India).

Festivaluri de film specifice genurilor: aceste festivaluri se concentrează pe genuri sau teme specifice de film, adresându-se publicului de nișă și celebrând anumite domenii ale filmului. Printre exemple se numără Festivalul de film de la Sitges (horror și fantezie), SXSW (South by Southwest, care acoperă film, muzică și media interactivă) și Festivalul de film Tribeca (film, muzică și cultură). Festivalurile specifice genului permit regizorilor să vizeze publicul care are un interes deosebit pentru genul ales.

Festivaluri de scurtmetraje: festivalurile de scurtmetraje se concentrează, în primul rând, pe prezentarea de scurtmetraje, oferind o platformă pentru cineștii emergenți pentru a-și prezenta talentul și creativitatea. Aceste festivaluri servesc adesea ca incubatoare pentru tinerele talente, iar câștigarea de premii sau recunoașterea la festivalurile de scurtmetraj poate stimula semnificativ cariera unui regizor. Printre exemple se numără Aspen Shortsfest, Festivalul internațional de scurtmetraje Clermont-Ferrand și Short Shorts Film Festival & Asia.

Prezentarea filmelor în cadrul festivalurilor de film are câteva *beneficii de bază*, comparativ cu alte forme de distribuție. Un beneficiu unic pe care îl prezintă festivalurile de film pentru viața filmului sunt premiile pe care acesta le poate câștiga în cadrul festivalului. Multe festivaluri de film oferă premii sau pot face nominalizări la diferite categorii. Câștigarea de premii sau nominalizările la festivaluri pot adăuga prestigiu filmului și îl pot face mai atrăgător pentru distribuitori și cumpărători. Premiile și

nominalizările de festival pot servi ca instrument de marketing, indicând calitatea și recunoașterea pe care a primit-o un film, sau pot asigura o afacere de distribuție.

Alt beneficiu important sunt oportunitățile de încheiere a înțelegerilor ulterioare de distribuție în cadrul festivalului. Festivalurile pot oferi un mediu propice încheierii de înțelegeri și pot facilita procesul de introducere a filmului în canalele de distribuție. Acest fapt se poate întâmpla fie datorită posibilităților de comunicare cu reprezentanții industriei cu diverse specializări, inclusiv distribuție, fie datorită posibilităților de negociere în cadrul secțiunilor dedicate distribuției. Unele festivaluri de film, cum ar fi Festivalul de Film de la Cannes, au secțiuni de piață dedicate în care profesioniștii din industrie pot viziona filme special în scopuri de achiziție sau distribuție. Aceste analize de piață oferă o cale directă pentru a asigura oferte de distribuție și vânzări. Dacă filmul generează interes din partea distribuitorilor, agenților de vânzări sau cumpărătorilor, pot urma negocieri pentru a obține un acord de distribuție în timpul sau după festival.

Pentru Republica Moldova, cultura festivalurilor de film, precum și cea a filmelor, este în proces de construire. Comparativ cu România, țara vecină, Moldova este la început de drum în dezvoltarea unei industrii de film puternice, cu o cultură cinematografică și de participare la festivaluri de film bine conturată. Câteva festivaluri importante prezintă publicului filme pe care oamenii nu obișnuiesc să le vadă la cinema, televizor sau pe platformele online, iar exemple de festivaluri locale populare sunt: Cronograf, Moldox sau Zilele Filmului Românesc.

Platforme digitale: tipuri de platforme pentru distribuirea conținutului media

Inițial filmele puteau fi vizionate prin intermediul sălilor de cinema, care era principalul canal de distribuție folosit. Acesta a început mai târziu a pierde teren în fața televizorului, care, după ce a fost inventat și popularizat, a început a fi folosit drept canal de distribuție a filmelor și seriilor televizate, care creșteau în popularitate. Acestea sunt metodele tradiționale de distribuție a filmelor, dar care au fost perturbate semnificativ în ultimii 30 de ani de noile tehnologii [11].

Într-adevăr, distribuția media pe ecran a suferit o adevărată revoluție în secolul XXI, răsturnând modelele de afaceri convenționale. Aceste transformări se datorează în mare măsură faptului că afacerea de distribuție a fost mult timp una dintre cauzele succesului financiar de la Hollywood. Încă de la începuturile studiourilor majore distribuitorii s-au bazat pe un model de lansare secvențială pentru a exploata pe deplin valoarea conținutului creat. Ei au realizat acest moment prin facerea conținutului disponibil pe diferite piețe pentru perioade discrete de timp și astfel, distribuitorii au reușit să obțină cele mai multe venituri din fiecare piață fără vânzări dintr-o singură fereastră. Cu toate acestea, inovațiile tehnologice pe scară largă au făcut ca strategiile tradiționale să pară învechite și demonstrează nevoia urgentă de a rafina calculul complicat al ferestrei în era digitală. Pe măsură ce filmele pot fi vizionate de pe ecrane de toate dimensiunile, extinderea platformelor digitale și a tehnologiilor de stocare bazate pe clou a modificat opțiunile când, unde și cum se pot implica consumatorii în divertisment, care au acces la vizionare de filme „oricând și oriunde” [12].

Acum filmele pot fi vizionate oricând prin transmiterea lor live sau prin descărcare pentru vizionare mai târziu. Termenul general pentru acest nou format de distribuție a filmelor este „video la cerere” (Video on Demand – VOD). Acum conținutul media poate fi obținut oricând, și nu doar atunci când un radiodifuzor/proprietar de conținut decide să-l livreze. Astfel, urmează să fie analizate 3 modele de bază de distribuție a conținutului media prin intermediul platformelor digitale: AVOD, SVOD și TVOD.

AVOD, termen abreviat după sintagma din limba engleză „Advertising Video on Demand”, în traducere „Publicitate pentru video la cerere”, este un model în care utilizatorii pot accesa conținut gratuit, dar pentru care trebuie să urmărească reclame în timpul experienței de vizionare. Reclamele sunt, de obicei, introduse înainte, în timpul sau după conținut. Avantajul lor principal pentru consumatori constă în faptul că conținutul este gratuit și divers. Platformele AVOD generează venituri prin vânzarea de spațiu publicitar mărcilor și agenților de publicitate. Aceste beneficii fac ca formatul în cauză să prindă

tot mai multă popularitate. De exemplu, doar pentru spațiul european pentru anul 2021, platformele AVOD au generat venituri de 6.751 milioane euro, comparativ cu 2.030 milioane euro în 2016 [13]. Acest tip de platforme oferă o gamă largă de conținut, inclusiv filme, emisiuni TV, videoclipuri generate de utilizatori și multe altele. Venitul din publicitate permite platformelor AVOD să ofere conținut utilizatorilor fără a necesita o taxă de abonament. Exemple de platformă AVOD populară include YouTube.

Următorul model de video la cerere este SVOD, abreviat de la „subscription Video on Demand”, în traducere „abonament pentru video la cerere”, este un model în care spectatorii plătesc o taxă de abonament pentru a accesa o bibliotecă de conținut. Cel mai popular exemplu de o astfel de platformă la moment este Netflix, cu peste 230 milioane de utilizatori la nivel global de la începutul anului 2023 [14]. Pe platformele SVOD utilizatorii au acces nelimitat la o varietate de filme, emisiuni TV și alt conținut fără întreruperi suplimentare de publicitate, dar trebuie să achite lunar sau anual un abonament pentru a putea folosi platforma, pe motiv că venitul pentru platformele SVOD provine, în principal, din taxele de abonament. Acest model devine tot mai popular datorită comodității pe care o oferă consumatorului de a privi conținut media fără publicitate.

Ultimul model de video la cerere este TVOD, abreviat de la „Transactional Video on Demand”, în traducere „Video tranzacțional la cerere”. Este un model în care utilizatorii plătesc pentru bucăți individuale de conținut pe bază de plată per vizionare. Utilizatorii pot închiria sau cumpăra anumite filme, episoade TV sau alt conținut pentru o perioadă limitată de timp sau drept proprietar permanent. Opțiunile de închiriere oferă, de obicei, acces pentru o perioadă limitată de timp (de exemplu, 24 sau 48 de ore), în timp ce achizițiile oferă drept de proprietate permanent. Exemple de platforme TVOD includ iTunes, Google Play Movies și Amazon Video.

Tabelul 1. Specificații tehnice pentru categoriile de cinematografe care asigură Proiecția cu Peliculă

Avantaje și dezavantaje			
Metodă de distribuție	AVOD	SVOD	TVOD
Avantaje	<ol style="list-style-type: none"> 1. Acces gratuit la o gamă largă de conținut. 2. Utilizatorii nu trebuie să se aboneze sau să plătească taxe. 3. Reclamele ajută la sprijinirea platformei și a creatorilor de conținut. 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Experiență de vizionare fără anunțuri. 2. Acces la o gamă largă de conținut, adesea inclusiv originale exclusive. 3. Flexibilitatea de a transmite conținut oricând și oriunde cu o conexiune la internet. 4. Recomandări personalizate bazate pe preferințele utilizatorului. 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Flexibilitatea de a alege anumite articole de conținut pentru închiriere sau cumpărare. 2. Utilizatorii plătesc doar pentru conținutul pe care doresc să-l vizioneze. 3. Acces la versiuni noi și conținut recent fără a aștepta ca acesta să fie inclus într-o bibliotecă cu abonament.
Dezavantaje	<ol style="list-style-type: none"> 1. Întreruperi frecvente sub formă de reclame. 2. Este posibil ca reclamele să nu fie relevante sau de interes pentru spectatori. 3. Control limitat asupra experienței de vizionare din cauza plasărilor de anunțuri. 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Necesită o taxă de abonament. 2. Conținutul poate fi limitat de disponibilitatea regională sau de acordurile de licență. 3. Este posibil ca utilizatorii să fie nevoiți să aștepte lansări noi sau sezoane ale emisiunilor TV. 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Costuri mai mari pentru utilizatorii care consumă mult conținut. 2. Disponibilitatea conținutului poate varia de la diferite platforme TVOD. 3. Utilizatorii trebuie să plătească pentru fiecare titlu individual sau articol de conținut.

Sursa: Elaborat de autori în baza surselor analizate

Concluzii

Peisajul distribuției de filme a evoluat semnificativ odată cu apariția diferitelor canale datorită progresului tehnologic. Acestea includ cinematografe, televiziune, festivaluri de film și platforme digitale. Fiecare canal oferă avantaje distincte și ajunge la un public divers. Cinematografele continuă să ofere o experiență unică și captivantă, permițând spectatorilor să se bucure de filme pe marele ecran cu tehnologie de ultimă oră. Rețelele de televiziune oferă o accesibilitate largă, ajungând la milioane de familii și permițând distribuția în masă. Festivalurile de film servesc drept platforme pentru

prezentarea de filme artistice și independente către o comunitate și oferind oportunități de creare de relații pentru echipele de film. În cele din urmă, platformele video la cerere (VOD) au revoluționat distribuția de filme, oferind spectatorilor flexibilitatea de a reda conținut la convenția lor. Pe măsură ce industria continuă să evolueze, este esențial ca distribuitorii să ia în considerare aceste canale de distribuție diverse și să le folosească strategic.

În pofida tuturor inovațiilor, cei mai mulți bani care se fac astăzi în film și televiziune sunt încă făcuți în mod tradițional: în cinematografe și din reclame la televiziune, din motiv că unele categorii de spectatori sunt, pur și simplu, mai importanți decât alții. De exemplu, spectatorii de televiziune prin cablu continuă să obțină rate de publicitate exponențial mai mari decât cei care văd conținut pe computere și ecrane mobile. În același timp, au loc schimbări profunde, pe măsură ce algoritmi noi încep să provoace schimbări tot mai mari, comparativ cu metodele tradiționale. În acest context, rețelele sociale au apărut ca un instrument de marketing și promovare extrem de important, în special, datorită modului în care construiește comunități online în jurul anumitor mărci de conținut. Acest lucru, la rândul său, a atras atenția furnizorilor de conținut, agenților de publicitate și creatorilor. Cu toate acestea, experiența digitală a mărcii pentru publicul online mai are un drum lung de parcurs, iar producătorii se simt obligați să joace la nesfârșit noile tehnici de generare a atenției asupra filmului prin intermediul rețelelor sociale.

În concluzie, canalele de distribuție existente în domeniul cinematografeiei, cum ar fi cinema, televiziunea, platformele de streaming și festivalurile de film, prezintă fiecare avantaje și dezavantaje distincte. În funcție de obiectivele și necesitățile specifice ale producătorilor și publicului, aceste canale pot fi utilizate individual sau în combinație, pentru a asigura o distribuție eficientă și satisfăcătoare a filmelor.

Referințe bibliografice

1. HONGYU, D. The Evolution of Distribution Channels in the Entertainment Industry. In: *Journal of Media Business Studies* [online]. 2021, nr. 3 [accesat 02 apr. 2024]. Disponibil: <https://www.atlantis-press.com/proceedings/sdmc-21/125968631>
2. What is imax? And what is the difference between IMAX and standard? [online]. In: *No Film school*: [site]. 19 mar. 2024 [accesat 25 mar. 2024]. Disponibil: <https://nofilmschool.com/what-imax-difference-between-standard>
3. *Forum Theatre. Imax 3D*. [site]. [accesat 25 mar. 2024]. Disponibil: <https://forum-theatre.com/exploring-the-differences-between-imax-3d-theaters-an-in-depth-look/>.
4. *4Dx*: [site]. [accesat 25 mar. 2024]. Disponibil: <https://www.cj4dx.com/aboutus/aboutus.php>.
5. Dolby Cinema vs IMAX: Which Offers a Better Experience? [online]. In: *Home Theatre Academy* [site]. [accesat 25 mar. 2024]. Disponibil: <https://hometheateracademy.com/dolby-cinema-vs-imax/>
6. *ScreenX*: [site]. [accesat 26 mar. 2024]. Disponibil: <http://screenxmovies.com/screenx/screenx.php>
7. Legea pentru aprobarea Ordonanței Guvernului nr. 39/2005 privind cinematografia: nr. 328 din 14 iulie 2006. In: *Monitorul oficial al României* [online]. 2006, nr. 649 [accesat 26 mar. 2024]. Disponibil: <https://legislatie.just.ro/Public/DetaliiDocumentAfis/73800>
8. Norme metodologice din 12 septembrie 2006 pentru aplicarea Ordonanței Guvernului nr. 39/2005 privind cinematografia, aprobată cu modificări și completări prin Legea nr. 328/2006, anexa nr. 13 [online]. In: *Monitorul oficial al României* [online]. 2006, nr. 900 [accesat 25 mar. 2024]. Disponibil: <https://legislatie.just.ro/Public/DetaliiDocumentAfis/216333>
9. Best Film Festivals in 2024: The Top 15 Best Film Festivals in the World [online]. In: *Filmmaking Lifestyle*: [site]. [accesat 02 apr. 2024]. Disponibil: <https://filmlifestyle.com/best-film-festivals/>
10. Film Festival Secrets: 5 Types Of Film Festivals [online]. In: *Raindance*: [site]. [accesat 10 apr. 2024]. Disponibil: <https://raindance.org/film-festivals-five-types/>
11. CRISP, V. *Film Distribution in The Digital Age* [online]. UK: Palgrave Macmillan, 2015 [accesat 17 noiembrie 2013]. Disponibil: <https://www.scribd.com/document/516837370/Film-Distribution-in-the-Digital-Age>
12. *Distribution revolution : conversations about the digital future of film and television*. Ed.: M. Curtin, J. Holt, K. Sanson [online]. Oakland: University of California Press, 2014 [accesat 29 mar. 2024]. Disponibil: https://books.google.md/books?hl=en&lr=&id=LaowDwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PR7&dq=film+distribution&ots=bup6YVVA5S&sig=dkuMcRL5gw1NLpGnpkvMZrk6soQ&redir_esc=y#v=onepage&q=film%20distribution&f=false
13. Revenue of the ad-supported video-on-demand (AVOD) market in Europe from 2016 to 2021 [online]. In: *Statista*: [site]. 29 aug. 2024 [accesat 29 mar. 2024]. Disponibil: <https://www.statista.com/statistics/1305193/european-avod-revenues/>
14. Netflix statistics (Q3, 2024) [online]. In: *DemandSage*: [site]. 2024 [accesat 12 apr. 2024]. Disponibil: <https://www.demandsage.com/netflix-subscribers/>

FARMECUL COPILĂRIEI ÎN CREAȚIA REGIZOAREI ELENA ILIAȘ¹THE CHARM OF CHIDHOOD IN THE CREATION
OF DIRECTOR ELENA ILIAȘVIOLETA TIPA²,doctor în studiul artelor, conferențiar universitar,
Institutul Patrimoniului Cultural<https://orcid.org/0000-0001-9930-8520>

CZU 791.633-051(478)

657.197-053.4/5 (478)

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2024.1.12>

Istoria televiziunii moldovenești păstrează în analele sale nume de personalități care și-au adus aportul la crearea redacțiilor și a produselor televizate. Printre pionierii genului se află și regizoarea Elena Iliaș, care a stat la baza emisiunilor televizate dedicate celor mai tineri telespectatori. Chiar de la începutul activității își propune să valorifice noi teritorii, în vederea formării emisiunilor muzicale pentru copii. Or, cele două mari pasiuni – muzica și copiii le îmbină pentru a da naștere unor formule noi televizate: emisiuni, concerte, spectacole etc.

Timp de aproape trei decenii va munci în calitate de regizoare în Redacția emisiunilor pentru copii, apoi din 1990 va trece la Studioul „Telefilm-Chișinău”, creând filme muzicale, concerte, documentare. Cele mai semnificative creații din această perioadă sunt pelicula cinematografică cu și pentru copii Moara (1990), după scenariul lui Iulian Filip și muzica lui Gheorghe Mustea, și documentarul Când ard jucăriile (1992).

Cuvinte-cheie: regizor, emisiune televizată, film muzical, film de ficțiune, studioul „Telefilm-Chișinău”, Elena Iliaș

The history of Moldovan television preserves in its annals the names of personalities who contributed to the creation of newsrooms and televised products. Among the pioneers of the genre is the director Elena Iliaș, who was the basis of the television shows dedicated to the youngest viewers. Right from the beginning of her activity, she aims to capitalize on new territories, in order to form musical shows for children. Or, she combines her two great passions – music and children to give birth to new televised formulas: shows, concerts, shows, etc.

For almost three decades she will work as a director in the Children's Broadcasting Department, then in 1990 she will move to the „Telefilm-Chisinau” Studio, creating musical films, concerts, documentaries. The most significant creations from this period are the children's film Moara (The Mill, 1990) based on the script by Iulian Filip and music by Gheorghe Mustea and the documentary When the Toys are Burning (1992).

Keywords: director, television show, musical film, fiction film, the „Telefilm-Chișinău” Studio, Elena Iliaș

Introducere

McLuhan, teoretician și sociolog canadian/american, încă la începutul erei televizate a intuit forța de influență a noului mediu asupra societății și a individului în particular de a-i modifica viața și concepțiile sale. Dar cea mai puternică influență o va avea televiziunea asupra tinerei generații, care se află în proces de formare. Respectiv, și Televiziunile n-au neglijat acest segment de telespectatori devotați, pregătindu-le un demers specific vârstei, intereselor și tendințelor de dezvoltare.

Deschiderea Studioului de televiziune în cadrul Telecentrului din Chișinău (1958) îi tentează pe mulți jurnaliști din presa scrisă și de la Radio, precum și pe tineri, proaspăt absolvenți, care vor să se impună în noul mediu de informare, înzestrat cu un limbaj specific de audiovizual. Aici, la TV, și-au început activitatea de creație Nicolae Ciobanu (cunoscut sub numele Nicolae Dabija), Gheorghe Vodă, Vlad Ioviță, Emil Loțeanu și mulți alții, care au devenit personalități notorii în domeniul artei și culturii naționale și care au fost mereu în vizorul criticii și a presei de specialitate. Mai puțin au fost puși în valoare cei rămași să ducă greul

1 Articolul a fost elaborat în cadrul Proiectului *Cercetarea și valorificarea patrimoniului cultural construit, etnografic, arheologic și artistic din Republica Moldova în contextul integrării europene.*

2 E-mail: violeta_tipa@yahoo.com

informațional, propagandistic și educațional al televiziunii. Printre cei care au stat la începuturile televiziunii naționale și și-au dedicat întreaga viață promovării valorilor autohtone, punând la baza emisiunilor sale principiile artistico-estetice și educând generații de copii în spiritul frumosului, a fost și Elena Iliș¹. Numele acestei regizoare îl regăsim în Enciclopedia *Femei din Moldova*, în dicționarul bibliografic *Personalități orheiene în domeniul culturii, artei și literaturii* și foarte rar în presa periodică – câteva interviuri și cam atât. Deși Elena Iliș a stat la bazele emisiunilor televizate pentru copii, a fost prima femeie regizor, care și-a dedicat întreaga activitate copiilor.

Primii pași în profesie

Începuturile erei televizate în republică se caracterizează prin perioada de formare a redacțiilor, precum și a genurilor și formatelor de emisiuni. Or, emisiile se transmiteau *live*, de aceea în funcția de regizor sau de asistent de regie se ajungea destul de greu. Elena Iliș și-a început activitatea la televiziune în 1963, după absolvirea Conservatorului din Chișinău (1959-1963), Facultatea de actorie și regie, clasa profesorului Arcadie Plașinda, unul dintre corifeii teatrului moldovenesc.

Debutul în calitate de asistent de regie sonoră, experiență destul de valoroasă pentru viitor, a durat 1,5-2 ani, timp suficient pentru a acumula experiența necesară în domeniu. Fire artistică, cu multă energie creativă, însușește nu doar tehnica televizată, ci și posibilitățile noului limbaj. Capacitățile îi permit să parcurgă ușor toate etapele – de la ajutor de regizor, asistent de regie până la regizor. În 1969 este angajată în funcția de regizor și repartizată în redacția literară la emisiunile pentru copii. La acea etapă emisiunile dedicate copiilor țineau de programele artistice sub dirijarea redactorului-șef Fira Marcovna Kurtș, o doamnă erudită, bine instruită, și a regizorului-șef Irina Gheorghievna Ivleva. De regia programelor artistice pentru copii se ocupa Iulia Gheorghievna Cibotaru (fostă actriță la Teatrul muzical-dramatic „A.S. Pușkin” din Chișinău), care monta spectacole, inclusiv cu și pentru copii. Elena Iliș se considera discipola Iuliei Cibotaru, care a inițiat-o în tainele laboratorului de regie și a specificului emisiunilor pentru copii.

Sub îndrumarea regizoarei Iulia Cibotaru și urmărind-o cum lucrează în studio cu tinerii interpreți/actori, trece o școală bună în însușirea regiei. Debutează la emisiunea *Noapte bună, copii*, unde exersează în profesie cu emisia poveștilor pentru copii (spuse de actorul Petru Panicovschi), dar și a unor spectacole cu păpuși de 7-10 minute. Pregătind *povestea de seară* pentru copii își imaginează alte povești ce nu vor fi povestite, ci înscenate cu multă muzică și dansuri.

Având două mari pasiuni – muzica și copiii, își propune să le îmbine pentru a da naștere emisiunilor muzicale cu și pentru copii. Atenția și-o focalizează, în special, la preșcolari, picii de la grădinițe, care încă nu sunt afectați de viciile sociale, sunt naivi și deschiși spre a cunoaște lumea înconjurătoare. Acestor suflete neprihănite le găsește roluri în emisiunile sale. Or, limbajul muzicii și al dansului le consideră cele mai adecvate acestei vârste – vârstei inocenței. Regizoarea, profitând de ingenuitatea, naturalitatea și sinceritatea lor, înscenează secvențe muzical-artistice.

Trecând botezul regizoral, va iniția noi cicluri de emisiuni: în 1970 – *Luminița veselă, Luci, soare, luci* pentru vârsta preșcolarilor, în 1976 – *Curcubeul vesel*, un program distractiv-informativ, la fel, realizează jurnalul televizat pentru octombrii *Steluța ș.a.*

Ciclurile de emisiuni televizate pentru copii

Funcția de regizor îi oferă mână liberă și Elena Iliș își propune să valorifice noi teritorii, în vederea formării emisiunilor muzicale pentru copii. Muzica era pasiunea vieții sale de care nu putea să se despartă. Or, întreaga sa activitate se axează pe muzică, pe care o considera prioritară cuvântului rostit. Începe să creeze concepte de emisiuni care au la bază muzica și copiii. Astfel, în 1970 Elena Iliș împreună cu redactorul Andrei Țurcanu²

1 Elena Iliș (29 ianuarie 1942, sat. Vatici, Orhei – 12 martie 2024, Chișinău) – regizoare de filme pentru copii, emisiuni televizate.

2 Andrei Țurcanu (1 septembrie 1948) – cunoscut poet, publicist, critic literar din Republica Moldova, care după absolvirea facultății își începe activitatea în Redacția pentru copii și tineret la televiziunea moldovenească.

lansează ciclul de emisiuni *Luminița veselă*” (operator-șef Grigori Zoti), propunându-și ca scop să aducă voie bună copiilor prin cântece, dansuri, concursuri. Emisiunea era prezentată de către cunoscutul crainic al televiziunii Ecaterina Balan, în colaborare cu eroul preferat al copiilor Motanul Încălțat și/sau Pepelea, mânuși de actorii Teatrului televizat „Prichindel” (format în 1968).

Un alt ciclu de emisiuni, realizat cu redactorul Ștefan Melnic, este *Iepurașul albastru*, o emisiune muzicală cu participarea copilașilor de la grădinițe. Pe parcursul anilor a lucrat cu diferiți redactori, dar cea mai longevivă și mai prolifică activitate a avut-o cu redactorul NelleaRațuc¹, care nu doar că avea o dragoste pentru copii, ci și era inspirată de a scrie povești și povestiri și chiar poezii. Împreună cu NelleaRațuc vor realiza o serie de cicluri de emisiuni pentru copii. Ambele pregăteau fiecare emisiune cu multă pasiune și dăruire. Printre primele cicluri se numără și cele distractiv-didactice *De la A și Z* (abecedarul copiilor), în care tinerii telespectatori se familiarizau cu literele, apoi s-a trecut la învățarea cifrelor în emisiunea *Hai să numărăm*.

Grație redactorului emisiunii NelleaRațuc și regizoarei Elena Iliș, se inaugurează un ciclu de emisiuni pentru preșcolari – *Moș Spăluș* (4 mai 1974) [1 p. 2], un personaj vesel, atotștiutor și curios, inspirat din povestea cu același titlu a lui Kornei Ciukovski². Pe ecranul televiziunii moldovenești a poposit un Moș Spăluș (actorul Victor Ștefaniuc) vesel și năstrușnic, care transforma întâlnirile cu picii în adevărate spectacole. Emisiunea își deschidea ușile spre o călătorie amuzantă, bogată în istorioare și întâmplări. Moș Spăluș invita copiii în țara lui preferată – cea a Săpunului și a Apei. Pe parcursul călătoriei îi aștepta un popas în țara Ciocolatei și multe altele la fel de intrigante, precum întâlnirea cu păpușile preferate, prezentate de actorii Ion Muzica, Ana Neaga-Zencenko, Ludmila Vizir.

În anul 1978 se anunță un nou ciclu de emisiuni *Curcubeul fermecat*, program distractiv-instructiv cu participarea copiilor de vârstă preșcolară. *Curcubeul fermecat* aduce pe ecran povestea copilăriei fericite. Cu deosebită nerăbdare sunt așteptate emisiunile-concert cu participarea copiilor de la grădinițe. În una dintre emisiunile ciclului (duminică, 25 februarie 1979), vor fi incluse cântecele compozitorilor Constantin Rusnac și Ion Macovei pe versurile poezilor Grigore Vieru, Anatol Ciocanu, Petru Cărare ș.a. Acest concert a fost imprimat pe peliculă și prezentat la Festivalul Unional al programelor televizate pentru copii, consacrat Anului Internațional al copilului din orașul Vilnius.

Anume în emisiunea *Curcubeul fermecat* Elena Iliș va începe promovarea periodică a creației tinerilor compozitori și a interpreților autohtoni. Programele de concert erau imprimate nu doar în grădinițele din orașul Chișinău, ci și în localitățile din republică.

Astfel, ediția estivală a emisiunii *Curcubeul fermecat* (20.07 1980) a fost organizată cu prichindeii de la grădinița din satul Vorniceni, Călărași, demonstrând concomitent și frumusețea plaiului natal. Demersul emisiunii este îndreptat spre lucrurile obișnuite ce pot deveni neobișnuite, se anunță în Programele Radio și TV: „...începând cu livada, în care micuții culeg și mănâncă cireșe roșii, mai făcându-și și cercei din ele, iepurașii de soare pe care-i lansează dăruindu-ne, totodată, cântecele lor cele mai vesele și chiar scoica pe care o ține un pici la ureche ca să asculte marea! Reale sunt și lanurile aurii de grâu, reali părinții [...] și numai un singur lucru e neobișnuit aici – ochelarii moșului Ghiduș, care, ca niște ocheane cu adevărat fermecate, ne fac să auzim și să vedem aievea toate cele pomenite mai sus într-o altă lumină. Jocuri și întreceri sportive, cântece și poezii – toate vin să ne arate ce înseamnă pentru copii vara, acest frumos anotimp al anului” [2 p. 4].

Menționăm că redactorul Elena Iliș, cu mult timp înainte de a apărea popularele videoclipuri muzicale, imprima cântecele copiilor în cele mai diverse anturaje: în livada de cireșe, în câmpul cu flori sau lanul de grâu etc., anticipând astfel apariția noului gen la televiziunea moldovenească.

Însuși regizoarea concepea emisiunile televizate „ca pe un cântec, interpretat de o întregă orchestră, orchestra erau toți cei implicați în realizarea emisiunii: operatori, actori, autori etc. Regizorul trebuia doar să decidă cum trebuie să cânte această orchestra. Pentru emisiune eu eram așa de bine pregătită, încât mă așezam la pupitru, aveam asistent și numai spuneam camera cutare, camera cutare...”

1 Nelea Rațuc (19 februarie 1949 – 7 aprilie 2001), redactor, scenarist, scriitoare, la televiziune și-a început activitatea în 1971.

2 Kornei Ciukovski (1882-1969), scriitor rus pentru copii, poet, nuvelist, critic.

Or, Elena Iliș compară lucrul regizorului TV cu cel al unui dirijor de orchestră, mai ales la televiziune, fiind la pupitrul regizoral, el trebuie să vadă toată simfonia aceasta audiovizuală. Pentru regizoare „...fiecare instrument e ca un actor și eu tot toată viața mea am văzut prin muzică. Și dacă m-ar întreba ce-ar fi dintâi muzica ori cuvântul nu știu care ar fi dintâi, ele merg paralel...” (din discuția cu Elena Iliș din 19 septembrie 2017).

Elena Iliș a susținut mereu promovarea culturii muzicale naționale, punând accentul pe tinerii interpreți talentați. Printre cei susținuți și promovați a fost și interpretul Ion Suruceanu, invitat să participe în filmul-concert „Poiana de argint”. Fiind transmis și de programul Televiziunii Centrale (de la Moscova), cântărețul nimerește în vizorul Eleonorei Beleaeva¹, prezentatoarea emisiunii *Chioșcul muzical* (Музыкальный киоск), care-l invită la emisiunea sa, făcându-l cunoscut pe întreg spațiul ex-sovietic, fapt care l-a ridicat la o altă categorie artistică. Cazul lui Ion Suruceanu nu este unic, căci Elena Iliș colaborează, în mod constant cu tineri compozitori și interpreți pe care-i susține și le promovează creațiile. La emisiunile dumneaei erau prezenți artiștii autohtoni, precum Gheorghe Mustea, Daria Radu, Mircea Oțel, Ion Aldea-Teodorovici și mulți alții, căroră le deschide accesul spre publicul larg, chiar și prin compozițiile pentru copii. În acest context, menționăm că și poetul Grigore Vieru, susținut de Elena Iliș, a debutat în calitate de compozitor la poeziile sale pentru copii, în emisiunea *Curcubeul fermecat*, cântecele poetului regăsindu-se mai târziu în filmul muzical.

În emisiunile ei a răsunat pentru prima dată și cântecul *Cu numele tău*, pe versuri de Dumitru Matcovschi și muzica de Ion Aldea-Teodorovici, apoi fiind preluat de interpreta Nina Crulicovschi. Tot în una din emisiunile ei l-a lansat și pe tânărul compozitor Anatol Chiriac.

Un alt ciclu de emisiuni, îngrijit cu multă dragoste de regizoarea Elena Iliș și de redactorul Tudor Farmagiu, a fost *Luci, soare, luci*, inspirat din creația populară a copiilor. Fiecare emisiune își avea o tematică aparte, axată pe valorile spirituale și materiale ale neamului: pacea, pâinea, mama....

Emisiunea *A copilăriei stea* (1 iunie 1987), pregătită cu prilejul Zilei Internaționale a ocrotirii copiilor, a fost nu doar înalt apreciată, ci și i-a adus regizoarei o satisfacție deosebită: „...scenariul scris de poetul Anatol Ciocanu: un subiect ingenios, realizat în mare parte din versuri și transpus pe ecran cu multă măiestrie de Lucia Pânzaru și fiul său Costel, elev în cl. a III-a... În al doilea rând, cu cântece în premieră despre și pentru copii evoluează astfel de artiști consacrați cum ar fi Anastasia Lazariuc, Olga Ciolacu, Nina Crulicovschi, Larisa Ghelaga, Ion Aldea-Teodorovici cu soția și... micuțul lor fiu Cristinel (...). Emisiunea, în așa fel, e cu precădere muzicală, dar persistă în ea cuvântul poetic, din care reiese că „A copilăriei stea” e ... mama”, – menționa regizoarea în avizul făcut emisiunii.

Pentru a crea aceste emisiuni muzicale regizoarea mergea prin școli și grădinițe în căutarea tinerilor talente pentru a-i implica în programele sale. Și era deosebit de mândră că cei descoperiți de dumneaei, care „au cântat și au jucat în filmele și emisiunile” ei, și-au legat destinul cu lumea artelor. Mai târziu, în 1990, va regiza și emisiunea *Se caută o stea* (inițiată în 1988 de regizorul Emil Loteanu), care, în viziunea regizoarei, este „...o idee bună, căci s-a iscat din fireasca și nobila grijă pentru viitorul celor două arte – cinema și TV. Deși, în căutare de talente am fost întotdeauna...”. Elena Iliș va invita să concureze la *Se caută o stea* și copiii, participanți pe parcursul anilor în emisiunile sale, căci pe mulți dintre aceștia „i-a ajutat să intre în lumea muzicii”.

Vorbind despre ciclurile de emisiuni muzicale realizate de regizoarea Elena Iliș, nu vom trece cu vederea nici emisiunea *Scărița muzicală* (1989), la care în calitate de autor s-a produs Gheorghe Dimitriu², cunoscutul scriitor și pictor-scenograf. Emisiunea botezată după denumirea cărții sale *Scărița fermecată* (1962), familiariza tinerii telespectatori cu instrumentele muzicale, cu genurile muzicii etc. Mai târziu la realizarea acestei emisiuni s-a inclus și muzicologul Ion Păcuraru, care și-a propus să contribuie la cultura muzicală a tinerei generații prin muzica clasică.

Opera lui Spiridon Vangheli a înscris o filă aparte în creația regizoarei Elena Iliș. Nu o dată în cadrul ciclurilor sale de emisiuni îl are invitat pe scriitorul îndrăgit al copiilor, care venea cu personajele sale – Guguță, Ciuboțel, piticii ș.a. Înzestrată cu un gust artistico-estetic rafinat, E. Iliș s-a ambiționat atunci când nimeni nu mai îndrăznește să se apropie de textul lui Vangheli, știindu-l de un om cu mari aspirații, migălos și foarte

1 Eleonora Beleaeva (1935-2015), redactor al emisiunii *Chioșcul muzical* (1961-1993).

2 Gheorghe Dimitriu (1916-1999) poet, prozator, redactor literar, artist plastic, muzician și actor.

principal în ceea ce ține de lucrările sale, să monteze un spectacol cu copii. În cadrul rubricii „Voie bună la cei mici”, pe care o susține împreună cu redactorul Nellea Rațuc, montează spectacolul În ospeție la pitici în baza noii creații a lui S. Vangheli. „Spectacolul a fost o adevărată poveste, – își amintește regizoarea, – dar nu o poveste „povestită”, ci o poveste înscenată, cu decor și cu eroi în carne și oase – actori și copii de la grădinițele și școlile din Chișinău. Am ales câteva secvențe, care ni s-au părut mai interesante și le-am înscenat în studioul televiziunii”¹ [3 p. 6]. Spectatorii s-au aflat timp de 30 minute în lumea noii cărți *Pantalonia, țară a piticilor* a scriitorului lor îndrăgit. Însuși Spiridon Vangheli i-a invitat pe copii în neobișnuita țară, plină de aventuri și curiozități. Spectacolul a fost o avanpremieră a peripețiilor din *ȚataPantalonia*, trezind curiozitatea copiilor pentru noua apariție editorială a scriitorului. Emisiunea În ospeție la pitici a reușit să încante nu doar spectatorul copil, dar și criticii de specialitate, care au menționat valoarea artistico-estetică a lucrării.

Primele filme muzicale cu și pentru copii

În timpul activității în cadrul televiziunii Elena Iliș își formează stilul său de lucru, dar și principiile estetice de creare a emisiunilor muzicale. Or, fiecare emisiune în care depune multă pasiune și energie devine parte din sufletul și viața regizoarei. Faptul că existența unei astfel de emisiuni nu este de lungă durată, peste un timp este demagnetizată pentru a face loc altor emisiunii, o provoacă pe Elena Iliș dea transforma cele mai semnificative emisiuni în filmemuzicale. Acest fapt l-am desprins dintr-o discuție cu regizoarea Elena Iliș, care mărturisea: „În 1979 am început să filmez și pentru „Telefilm-Chișinău”, fiindcă simțeam că în redacție nu mă pot realiza pe deplin. Mă durea inima când vedeam că imprimările ce le făceam erau peste un timp demagnetizate. Iar mie îmi părea că realizarea fiecărei emisiuni e ca și nașterea unui copil, care apoi mi-l omorau. Nu puteam rezista. Făceam o emisiune bună, un spectacol la care lucram zi și noapte, depunând energie și suflet, ca apoi să fie demagnetizat ...” (din discuția cu Elena Iliș din 19 septembrie 2017).

De aceea, cele mai semnificative cicluri de emisiuni vor sta la baza viitoarelor filme muzicale, regizoarea va prelua cele mai prețioase secvențe muzicale și le va include în scenariul filmului. Astfel, ciclul *Curcubeul fermecat* va inspira regizoarea la crearea filmului muzical *Coarda colorată* (1981, scenariu Grigore Vieru și Nellea Rațuc) pe versurile lui Grigore Vieru, muzica de Anatol Chiriac, imaginea Alexandru Kostamanov. *Coarda colorată* este un film despre inocența copiilor, care în vremea copilăriei descoperă o mulțime de lucruri din lumea înconjurătoare, îndrăgindu-și plaiul natal... Filmul invită într-o călătorie prin plaiul natal, descoperindu-i frumusețea lumii înconjurătoare. La realizarea acestui film-concert regizoarea l-a invitat pe actorul Arcadie Plațindă, Artist al Poporului din RSSM, și Violina Coman, o fetiță de la grădinița nr. 153 din Chișinău, precum și alți copii din școlile din Chișinău și din satul Cociulia, raionul Cantemir, care interpretează cântece pe versurile lui Grigore Vieru și muzica tânărului și talentatului compozitor Anatol Chiriac.

În acest film regizoarea, apelând la simboluri și metafore, încearcă să-și exprime propriile viziuni asupra identității sale naționale. Însăși E. Iliș într-o discuție menționa: „...Cea mai frumoasă floare pe care o caută protagonistul filmului este tricolorul românesc: l-am făcut roșu, galben și albastru: împărăția roșie cu mere frumoase; împărăția galbenă din floarea soarelui în floare și împărăția albastră era lanul de levănțică...” (din discuția cu Elena Iliș din 19 septembrie 2017).

Or, filmul a surprins nu doar critica de specialitate. Iată cum comenta succesul filmului scriitorul Spiridon Vangheli: „...Filmului îi imprimă un farmec deosebit jocul copiilor. Cred că regizorul Elena Iliș a avut mult de lucru cu micii actori, dar a știut să-i găsească și să-i ajute. Violina Coman, Irinuca Grigorieva, Angela Cojocaru cu surorile ei, Angelica Moldovan, Mircea Bușan și ceilalți copii sunt atât de firești, că se contopesc întru totul cu natura. Un cuvânt aparte merită muzica filmului. Cântecele și acum îmi sună în urechi ca niște clopoței de argint” [4 p. 4].

Menționăm că în filmele sale regizoarea nu se limitează la actorii/interpreții de la grădinițe și școli muzicale, ci oferă spațiu și tinerilor talente. Astfel, în filmul-concert *Cântecul viorii* după scenariul scriitorului Anatol Ciocanu² și-au dat concursul actorii Sergiu Finiti, Lucia Pântea, Doina și Ion Aldea-Teodorovici. De-

1 Premiera spectacolului În ospeție la pitici a avut loc la 31 ianuarie 1988, ora 14.00, pe programul republican.

2 *Cântecul viorii* (1983) regizoarea Elena Iliș, imagine V. Păscinâi, operator sunet N. Bordean, redactor V. Mustață;

sigur că în prim-plan va apărea Rodica Roșioru, elevă la școala muzicală „Eugen Coca” din Chișinău, care interpretează cântece scrise de compozitorul Ion Aldea-Teodorovici după versurile lui Grigore Vieru și Anatol Ciocanu.

Și ciclul de emisiuni *Cucurigu* l-a transformat în film-muzical, în care evoluează cei mai talentați copii din republică: Nicușor Sava (fluiet), Ana-Maria și Ruxanda Fusu, Diana Valuță, Rodica Ciobanu, Doina Călugăreanu, precum și cunoscuta de acum după filmul *Ploaia cu soare*, Irina Grigoriev. Datorită lor echipa de creație (imagine Eduard Iakunin) a reușit să realizeze o adevărată feerie muzicală¹.

Astfel, Elena Iliș va pune și bazele filmului muzical cu și pentru copii. Pe parcurs semnează mai multe filme-concerte care au fost apreciate, precum *Ploaia cu stele* (1979, Diplomă pentru cea mai bună regie a unui film muzical pentru copii, Festivalul *Fie soare întruna* din Vilnius, 1983); *Coarda colorată* (1981, Premiul II pentru filme artistice și programe de concert la Festivalul Republican de filme televizate, ediția a III-a, Chișinău 1981) împreună cu Grigore Vieru; *Ploaia de argint* (1983), *Glasul viorii mele* (1984). Filmele regizoarei sunt și un imn pământului natal. La fel, pot fi apreciate drept niște deschideri în lumea muzicii nu doar ale copilului, ci și ale unor tineri interpreți, la început de cale. Regizoarea avea un simț valoric deosebit de dezvoltat, promovând tineri cu adevărat talentați, care peste ani devin nume în lumea muzicii. Or, dragostea și pasiunea față de valorile naționale le transmite prin filmele sale copiilor, tinerei generații, conștientizând că astfel își va aduce obolul la consolidarea identității naționale, la formarea unei națiuni sănătoase [5 p. 39-40].

Timp de aproape trei decenii va munci în calitate de regizoare la emisiunile pentru copii, apoi din 1990 va trece la Studioul *Telefilm-Chișinău*, dorind nu doar să se afirme în alt gen, ci și pentru a dăruii creațiilor sale o viață mai lungă.

Activitatea Elenei Iliș în cadrul studioului *Telefilm-Chișinău*

Elena Iliș și-a dorit foarte mult să aducă copilul și în filmul de ficțiune, căci, în opinia regizoarei: „...din filmul de ficțiune copilul a fost alungat. El nu intră în casa celor de seama lui prin intermediul artei a șaptea, ceea ce mă doare nespus de mult...” [6 p. 5]. Și acest vis i se împlineste atunci când se angajează la studioul „Telefilm-Chișinău” și turnează filmul de ficțiune pentru copii *Moara* (1990) în baza piesei lui Iulian Filip, apreciat cu Diploma pentru regie la Primul Festival Internațional de filme pentru copii Chișinău-Piatra-Neamț (1991, ediția I-a). Este prima peliculă cinematografică cu și pentru copii, unde copiilor li s-a oferit rolul principal alături de câțiva actori cu nume din Republica Moldova (Ion Popescu – Tâlharul) și din România (Iurie Darie – Morarul și Gabriela Popescu – Morărița și Cloanța). Evident că din film n-a lipsit muzica, ceea ce a creat atmosfera de poveste, compusă de Gheorghe Mustea. Însăși compozitorul avea să menționeze cu diverse ocazii despre plăcerea de-a colabora cu regizoarea Elena Iliș.

Regizoarea își dorea mult să facă un film după opera scriitorului polonez Janusz Korczak – *Regele Macius I* (1923). Meditând asupra viitorului film, care avea să se numească *Regele reformator*, regizoarea menționa: „...apropiindu-mă de personajul din „Regele reformator”, am regăsit lumea mea și doresc foarte mult ca ea să nu dispară. Or, cinematografia are această forță magică...” [6 p. 4]. Filmul era preconizat să fie creat la Televiziunea Română, unde lucra la scenariu împreună cu Flavia Buriag [7 p. 5]. Pentru E. Iliș această experiență a fost un „adevărat model de lucru” asupra scenariului, dar a fost și o școală.

În perioada războiului din Transnistria este unica femeie-regizor care riscă să filmeze sângerosul dezastru, realizând documentarul *Când ard jucăriile* (1992, Premiul Pentru cel mai bun film documentar, Festivalul Internațional de filme, Costinești, ediția a XVI-a, 1993). Filmul a fost tradus în limbile rusă, franceză, engleză și sub cupola României documentarul *Când ard jucăriile* a ajuns la Festivalul de la Cannes. În republică filmul a fost transmis pe micul ecran la sfârșitul lunii august, de Ziua Independenței. „După film a urmat o tăcere stranie. Filmul mă tulbură, nimeni n-a fost tras la răspundere... Prea mult costă viața copilului...”. Peliculele le țineam acasă, veneam la montaj cu peliculele, după care iar le luam acasă...”. Despre problemele din timpul filmărilor documentarului Elena Iliș povestește într-un interviu [8 p. 6].

premiera filmului la 31 decembrie 1984, pr. I.

1 Premiera filmului muzical *Cucurigu* a avut loc la programul televiziunii republicane, la 8 martie 1989.

După filmările în Transnistria, când vede moartea copiilor, nu mai e în stare să revină la stilul de creație anterior (emisiunile și filmele muzicale) pe note majore de altădată. Nu doar viața și conștiința regizoarei va fi marcată pentru totdeauna de război, ci și atitudinea conducerii Televiziunii moldovenești s-a modificat radical. „După aceea nu mi s-a mai dat nici un film, orice inițiativă de a mea era întreruptă din strat. Aveam impresia că sunt trecută pe linie moartă. După „Când ard jucăriile”, am început să ard și eu... După aceasta vreo cinci ani n-am putut să revin la activitate” [8 p. 6].

Astfel, activitatea Elenei Iliș în cadrul studioului *Telefilm-Chișinău* a fost de scurtă durată, dar destul de prodigioasă. Regizoarea a reușit să realizeze o serie de documentare în care promova arta și tradițiile naționale.

Pentru a-și realiza unele proiecte, decide să inițieze un teatru-cafenea pentru copii. Sub egida Asociației Copiilor Dotați *Steaua copilăriei*, fondată din inițiativă proprie, creează câteva spectacole de zile mari cu copii și artiști cu renume. Neavând susținere materială necesară, nu poate continua această frumoasă idee.

Concluzii: Omul de creație trebuie să fie liber...

Analizând activitatea regizoarei Elena Iliș în cadrul televiziunii moldovenești, ce reprezintă doar o parte din bogata și diversă activitate și completează palmaresul regizoarei cu emisiunile televizate, filmele concert, filme de ficțiune, documentare, spectacole-concert etc., conchidem că lumea copilăriei a fost mereu pe primul loc. Pentru regizoare „...lumea copilăriei este o lume perfectă, o lume miraculoasă, ce mă absoarbe și mă duce acolo unde basmul devine o realitate și în această realitate începi să crezi. Din păcate, și înainte se făcea puțin pentru copii, mereu erau trimiși la capitolul «потом»...” [8 p. 6].

De aceea Elena Iliș s-a impus prin creația sa ca un adept înflăcărat al copilului și al copilăriei fericite. Prin tot ce a reușit să realizeze în prim-plan a scos copilul cu talentele sale, cu pasiunile și jocurile lui, cu lumea lui multicoloră, nerămânând indiferentă nici la lacrimile lui, la durerea și suferința lui.

Incontestabil esteși aportul regizoarei la formarea genurilor de emisiuni televizate pentru copii, în special, a celor muzicale, concepute în baza tradițiilor naționale. Pe parcursul activității sale la TVM a realizat o serie de cicluri de emisiuni în care a promovat arta și cultura națională, în mod special, muzica pentru copii. A pus bazele filmului muzical cu și pentru copii. Regizoarea Elena Iliș semnează mai multe filme-concerte pentru copii după scenariile redactorului Nellea Rațuc: *Ploaia cu stele* (1979), *Coarda colorată* (1981) împreună cu Grigore Vieru, *Ploaia de argint* (1983) și *Glasul viorii mele* (1984), ambele după scenariile poetului Anatol Ciocanu.

Concomitent cu lumea copilăriei în vizorul regizoarei s-au aflat și tradițiile naționale pe care le-a promovat nu doar în emisiunile pentru copii, ci și în filmele documentare, precum *Pasionații* (1990) –despre meșteri populari; *Capra* (1991) –despre obiceiurile de iarnă; *Taina de lumină și dor* (1991) –despre covorul românesc; *Zestrea* (1992) –despre meșteșugurile tradiționale.

Iar poziția civică a fost abordată, la fel, prin lumea copiilor, prin ochii copiilor a relatat despre conflictul din Transnistria, ei, copiii, fiind martori ai luptelor pe viață și pe moarte, a caselor distruse, a oamenilor răniți sau morți și în acest flagel doar natura încearcă să se opună ororilor prin pădurea cu flori...

Pentru meritele sale ca participant la acțiunile de luptă pentru apărarea integrității și independenței Republicii Moldova (1991-1992) i s-a conferit Medalia *Crucea comemorativă*, iar în 1998 – Medalia *Meritul Civic* (1998).

Referințe bibliografice

1. RAȚUC, N. „Moș Spăluș”. In: *Programele Teleradio*. 1974, 26 apr., nr. 17, p. 2.
2. Curcubeul fermecat. In: *Programele Teleradio*. 1980, 11 iul., p. 4.
3. Voie bună: În ospetie la pitici. In: *Programele Televiziunii și Radiodifuziunii*. 1988, 23–31 ian., 1988, p. 6.
4. VANGHELI, S. Cea mai frumoasă floare. In: *Moldova socialistă*. 1981, 29 noiem., p. 4.
5. TIPA, V. Studioul „Telefilm-Chișinău” între publicistică și artă. In: *Bibliopolis*. 2022, nr. 2, pp. 39–40. ISSN 1811-900X.
6. ILIAȘ, E. Elena Iliș: „De ce am alungat copilul din film?": Interviu cu regizoarea Elena Iliș. Consemnare: Larisa Ungureanu. In: *Lanterna magică*. 1991, nr. 9, p. 3. ISSN 1606-5077.
7. ILIAȘ, E. „După „Când ard jucăriile” am început să „ard” și eu, m-a salvat Andersen, adică lumea basmului și a copilăriei...”: Interviu cu regizoarea E. Iliș. Consemnare: L. Ungureanu. In: *Literatura și arta*. 1997, 18 sept., p. 6. ISSN 1857-3835.
8. ILIAȘ, E. Profesionalismul înainte de toate. In: *Lanterna magică*. 1991, nr. 19/20, p. 3. ISSN 1606-5077.

TEMATICA CU SUBIECT ISTORIC ÎN BALETELE INEDITE ALE LUI IURIE GRIGOROVICI

THEMES WITH HISTORICAL CONOTATIONS IN THE ORIGINAL BALLETS OF YURII GRIGOROVICHI

MAIA DOHOTARU¹,

doctor în științe ale educației, lector universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0009-0001-2189-0220>

CZU 792.82(470)

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2024.1.13>

Istoria a fost fructificată pentru ca trecutul să dea pildă prezentului prin modele însuflătoare de artă demne de urmat. O operă de artă este o formă de existență a artei ce reflectă lumea în toată complexitatea diversității și bogăției estetice. În articol abordăm subiectul istoric tratat în baletele originale „Spartacus” și „Ioan cel Groaznic” ale lui Yuri Grigorovici, unde descoperim formele dansului simfonic și de ansamblu, tehnicile dramaturgiei coregrafice și importanța dansului clasic pe rol principal. Y. Grigorovici a transmis întreaga complexitate a erei istorice prin diversitatea coregrafică a psihologiei profunde a eroilor săi, dezvoltând timpul istoric prin lumea interioară emoțională.

Cuvinte-cheie: balet original, subiect istoric, imagine coregrafică, dans clasic, dramaturgie coregrafică

Throughout time, history was fructified so that the past would give examples to the present through inspiring models of art worthy of following in the present day. A work of art is a form of existence of art that reflects the world in all its complexity of diversity and aesthetic wealth. This article addresses the historical subject conveyed in the original ballets “Spartacus” and “John the Terrible” by Y. Grigorovich, where we discover the forms of symphonic dance and in ensemble, the techniques of choreographic dramaturgy and the importance of classical dance in a leading role. Y. Grigorovich conveyed the entire complexity of the historical era through the choreographic diversity of the profound philosophy of his heroes, revealing the historical time through their emotional inner world.

Key words: original ballet, historical theme, choreographic image, classical dance, choreographic dramaturgy

Introducere

Spectacolele maestrului Yuri Grigorovici au pictat portretul unui erou al unei ere noi. Luminozitatea exterioară este caracteristică tuturor baletelor montate, iar coregrafia include forme coregrafice complexe și realizează o fuziune completă a coregrafului cu muzica, fiecare notă fiind încorporată în dans. Baletele lui Yuri Grigorovici sunt mereu standardele unei arte adevărate, care nu se pierd în vreme. Energia lui te încântă, iar voința de fier trezește respect și uimire. Deja primele experimente coregrafice i-au adus recunoașterea mondială. *Floarea de piatră* pe muzica lui Serghei Prokofiev, montat în 1959, și *Legenda dragostei* de Arif Melikov, montat în 1965 pe scena Teatrului de Operă și Balet S.M. Kirov din Leningrad, i-au adus dragostea atât a spectatorilor cât și a criticilor. Moștenirea marelui maestru este tratată cu grijă și astăzi, mai mult decât atât, cu cât evoluția ascendentă continuă, cu atât mai puternică este reînnoirea marii noastre moșteniri. Unitatea trecutului și prezentului stă la baza transformărilor viitoare în dezvoltarea nu numai a artei baletului, ci și a culturii în ansamblu.

Primele lucrări mature ale lui Yuri Grigorovici au generalizat realizările teatrului de balet anterior și l-au ridicat la un nou nivel. Aceste lucrări au aprofundat tradițiile artei coregrafice, reînviind formele uitate ale clasicilor și, în același timp, au îmbogățit baletul cu realizări inovatoare. Spre deosebire de piesele de balet dramatizate unilateral din perioada anterioară, unde dansul era adesea sacrificat pantomimei, iar baletul era asemănat cu o reprezentație dramatică, pe scenă domnește un stil de dans

¹ E-mail: dohotarumaya@yandex.com

dezvoltat cu forme muzical-simfonice și de ansamblu, unde acțiunea este exprimată, în primul rând, prin dans. La baza soluției coregrafice în aceste spectacole a stat dansul clasic, îmbogățit cu elemente ale altor sisteme de dans – dansul de caracter, dansul cotidian. Coregraful a luat tot ce este mai bun din moștenirea clasică, datorită căreia spectacolele sale au dobândit autenticitate artistică și s-au contopit cu ideile inovatoare ale creatorului lor [1].

Conținutul spectacolelor a demonstrat talentul creator al coregrafului – au adus în prim-plan problemele morale și filosofice, iar baletul s-a îmbogățit cu noi principii muzicale și coregrafice. Baletul lui Yuri Grigorovici s-a bazat pe un subiect clar, adesea preluat din clasică literară și dezvoltat dramatic. Se caracterizează prin specificul și fiabilitatea imaginii, respingerea scenelor și detaliilor inutile. Intriga în spectacolele sale coregraful o construiește după legile muzicale și coregrafice ale unei drame de balet, nu ale unui teatru dramatic. Fiecare acțiune se bazează pe o scenă coregrafică mare, care reflectă sensul principal al acțiunii, dramaturgia spectacolului este legată de dramaturgia muzicală, ceea ce subliniază semnificația piesei. Acest grad de generalizare este principala diferență dintre baletele sale și baletele anilor 1930 [2 p. 211].

Dramaturgia spectacolelor sale este strictă și consecventă. Coregraful a îmbogățit cu succes ideea de a dramatiza acțiunea de balet, dar nu a umbrit coregrafia, ci a dezvoltat cele mai bune laturi, plasând-o în centrul desfășurării acțiunii. Imaginile coregrafice ale tuturor personajelor au devenit mai tangibile: el a inclus divertismentul direct în acțiune și a combinat pantomima cu dansul, creând din ele un tot întreg. Dansul, îmbogățit cu mișcări tehnice, nu numai că a jucat un rol important în scenă, dar a ajutat la dezvoltarea dramatismului spectacolului [3 p. 91].

Baletul *Spartacus*

Drept urmare, Yuri Grigorovici s-a îndreptat către istorie și a pus în scenă baletele *Spartacus* pe muzica compozitorului A. Hacıaturian și *Ioan cel Groaznic* pe muzica lui S. Prokofiev. Faimosul balet *Spartacus* a fost montat pentru prima dată la Leningrad pe 27 decembrie 1956, după coregrafia lui Leonid Yakobson, pentru Teatrul de Operă și Balet *Kirov* (Teatrul Mariinsky), unde a rămas în repertoriu mulți ani, apoi, în 1962, L. Yakobson a transferat versiunea sa în Teatrul Bolșoi din Moscova. Baletul a mai fost montat și de Igor Moiseev la Teatrul Mare din Moscova în 1958, însă producția din 1968 cu coregrafia lui Yuri Grigorovici a fost cea care a obținut cele mai mari aprecieri. Rămâne și una dintre cele mai cunoscute lucrări ale compozitorului A. Hacıaturian și este proeminentă în repertoriile Teatrului Bolșoi și ale altor companii de balet.

Îndepărtându-se de scenariul descriptiv-narativ original al lui N. D. Volkova, Y.N. Grigorovichi a construit spectacolul după propriul scenariu bazat pe scene coregrafice mari, alternate cu monologuri de dans ale personajelor principale. La fel ca în arta muzicală există un gen de concert pentru un instrument solo (vioară, pian) cu o orchestră. Yuri Grigorovici a spus că producția sa a fost ca o reprezentație pentru patru soliști și corpul de balet. Coregraful a accentuat că acest spectacol este construit pentru o personalitate aparte și gloata de oameni, care determină esteticul ideatic și filosofic al spectacolului [2 p. 231].

Multe dintre soluțiile scenice pentru acest balet au fost pregătite de producțiile anterioare ale lui Y. Grigorovici, utilizarea monologurilor coregrafice, soluția laconică a scenografiei spectacolului, logica psihologică internă a dezvoltării intrigii puteau fi urmărite deja în producțiile timpurii ale coregrafului. Cu toate acestea, în balet, în mare parte, datorită temei eroice, toate aceste descoperiri creative au putut să se manifeste mai viu și mai deplin. Împreună cu compozitorul A. Hacıaturian, Yuri Grigorovici a creat o nouă ediție muzicală a lucrării. Fiecare act s-a încheiat cu un fel de „punct final”: o compoziție plastică în basorelief, ca un truc ce ilustrează acțiunea precedentă, culegând acțiunea trecută. Pe lângă astfel de grupuri statice care completează fiecare imagine, au fost și multe alte momente spectaculoase. De exemplu, în primul act sunt expuse patru compoziții importante: invazia inamicului, suferința sclavilor, amuzamentele sângeroase ale patricienilor și impulsul de revoltă.

Aceste scene sunt intercalate de monologuri coregrafice care exprimă statul și dau un „portret” personajelor principale – Spartacus și Frigia. Următoarele acte sunt construite în mod similar. Primul act se finalizează cu o scenă unde un grup de sclavi înarmați cu scuturi este condus de Spartacus, iar în ultimul act acțiunea se finalizează cu o scenă în care apare un grup îndoliat ce ridică în sus eroul ucis și gloata întinde spre el mâinile. Când Spartacus a fost ridicat pe vârful lăncilor străpungătoare ale războinicilor lui Crassus, publicul a rămas încremenit la puterea acestui efect [2 p. 239]

Stilul eroic ce determină esteticul baletului se bazează pe formele imense ale spectacolului. Cele mai importante momente sunt redată muzical-coregrafic și reprezintă dezvoltarea caracterului și soarta personajelor. Eroul principal Spartacus are o tehnică plină de virtuozitate cu sărituri și învârtiri pe diagonală, care exprimă temperament și ambiție. Simon Virsaladze, pictor-decorator, a introdus în decoratii un simbol artistic (activ), cortina-tent, adică, în timp ce personajul își ținea discursul, cortina-tent se închidea și personajul rămânea de unul singur în scenă. Această cortină-tent se deplasa prin spațiu, colorând scena în diverse culori, astfel ea căpătând simbolul timpului. La baza spectacolului stau două mari personaje Spartacus și Krasus, care simbolizează, respectiv, Roma sclavilor și Roma stăpânilor. Contrazicerea acestor două personaje este condiționată în spectacol nu doar de concepția despre lume și prezentarea rolurilor diferite. Această contrazicere nu este a oamenilor istorici, ci și o contrazicere de viziuni asupra lumii. Lumea lui Krasus este plină de personaje-marionete care se supun fanteziei stăpânului. Această lume este lipsită de viață și suflet. Lumea lui Spartacus, însă, este una vie, în care predomină libertatea și viața. Visătorul Spartacus creează o minunată simfonie a libertății. Culminația acestei teme este duelul gladiatorilor, după care urmează monologul lui Spartacus în care este reprezentată lumea oamenilor liberi.

Dar succesul baletului *Spartacus* a fost determinat nu numai de strălucirea dansului și a descoperirilor în scenă, ci și de enorma sa putere de generalizare. Nu a fost o ilustrare pentru un episod din istoria antică, ci o poezie despre lupta împotriva invaziei și a forțelor opresive, în general, despre invincibilitatea tragică a răului, despre nemurirea unei fapte eroice. Și, prin urmare, ceea ce se întâmpla pe scenă a fost perceput surprinzător de modern.

Succesul lui Yuri Grigorovici a fost împărțit aici, ca întotdeauna, de către artistul-scenograf S.B. Virsaladze și o distribuție minunată de interpreți. Spartacus a fost dansat de V.V. Vasiliev și M.L. Lavrovsky, Frigia – E.S. Maksimova și N.I. Bessmertnova, Egina – N.V. Timofeeva și S.D. Adyrkhaeva. Dar descoperirea a fost M. Lieppa în rolul lui Crassus. Deja celebru ca un remarcabil dansator clasic, aici M. Lieppa a creat o imagine care a impresionat prin unitatea abilităților de dans și actorie. Crasus se ridică ca simbol al răului care subliniază rolul și semnificațiile luptei eroice și rezultatul său tragic.

În anul 1970 baletul „Spartacus” al lui Y. Grigorovici a fost apreciat ca o operă remarcabilă de artă rusă și a primit cel mai înalt premiu – Premiul Lenin. Aceasta este până acum singura lucrare concretă a Teatrului de Balet care a primit înaltul premiu. Prezentat în Statele Unite și într-o serie de țări europene, spectacolul a avut peste tot un succes copleșitor. Y. Grigorovici a primit recunoaștere la nivel mondial. Coregraful a montat ulterior baletul pe multe scene din țară și din străinătate. De mai bine de jumătate de secol „Spartacus” se desfășoară și pe scena Teatrului Bolșoi, decorându-și de fiecare dată repertoriul.

Baletul *Ioan cel Groaznic*

Linia complotului istoric în opera lui Y. Grigorovici a continuat și în producția *Ioan cel Groaznic* pe muzica lui S.S. Prokofiev, montat la Teatrul Bolșoi în 1975. El însuși a creat scenariul, iar compozitorul M.I. Chulaki – o compoziție muzicală din diverse lucrări ale compozitorului S.S. Prokofiev, inclusiv din muzica sa pentru filmul *Ioan cel Groaznic*. În piesă se creează o imagine complexă, din punct de vedere psihologic, a unei persoane, ducându-și ideea prin multe dificultăți. Simbolul acestui spectacol a fost artistul Y.K. Vladimirov, pentru care coregraful a compus rolul protagonistului și care a fost interpretat cu o putere cu adevărat tragică [4 p. 63].

La bazele acestui spectacol se află principii deja prelucrate și întărite în creația lui Y. Grigorovici și, totuși, aici au fost descoperite noi momente istorice, a fost creată o imagine complexă, din punct de vedere psihologic, a unei personalități grandioase, care a luptat pentru ideea sa cu dârzenie, trecând prin multe dificultăți. În centrul acțiunii stă personalitatea eroului principal și totul este expus coregrafic pentru a dezvălui soarta și lumea interioară a acestuia.

Se consideră că *Ioan cel Groaznic* este cel mai muzical balet al lui Yuri Grigorovici. Acest balet depinde în totalitate de muzica sa și există datorită ei, având un nivel înalt de cultură muzicală.

Activitatea de creație a lui Y. Grigorovici era foarte bine dirijată, cu un scop stabilit, el știa să soluționeze orice problemă apărută și începea lucrul doar dacă toate detaliile erau bine studiate. Spectacolele erau întotdeauna bine gândite.

Însă *Ioan cel Groaznic* a fost creat într-o altă modalitate. Scenariul a fost modificat și schimbat de nenumărate ori. Greutățile constau în căutarea unei căi plastice, care să fie combinată perfect cu muzica. Foarte greu s-a decis asupra modalității de convertire a ideii în dans. Coregraful considera că episoadele unice trebuie să unească scenele populare.

Clopotul era un simbol deosebit al acelei perioade istorice. Prin bătăile de clopot eroii măsoară mișcările indispensabile timpului. Spectacolul începe cu o scenă în care toți artiștii sunt îmbrăcați în cămăși roșii și îndeamnă personajele baletului să iasă în piață – arena unde va avea loc o tragedie. Acțiunea se petrece în perioada incendiilor și a condamnărilor sângeroase.

Un alt personaj al baletului este Kurbskii, care reprezintă o imagine psihologică, ce este detaliată în toate scenele spectacolului.

Coregraful a descris imaginea lui Ioan cel Groaznic refuzând să sublinieze particularitățile pasiunii sale patologice. Construind un concept concret al vieții lui Ioan cel Groaznic, Grigorovici a acordat o atenție deosebită morții soției sale, Anastasia, moartea căreia a influențat o cădere psihologică a lui Ioan. Perioada acțiunilor mărețe s-a terminat și a început perioada cruzimilor nemaiauzite: îngerul luminii s-a transformat în îngerul întunecimii.

Anastasia este ca o amintire frumoasă, ca o imagine cu care se asociază cele mai remarcabile momente din viața anterioară a lui Ioan cel Groaznic, marcate de faptele sale de glorie și neîntinată de vărsările de sânge, fără sens. Învinuind boierimea de otrăvirea Anastasiei, Ioan cel Groaznic tratează activitatea sa în ambalajul ideii romantice de răzbunare. Ioan, în esență, nu are nici prieteni, nici părtași în idee, pe nimeni în afară de Anastasia. Ea este pentru el sprijin, consolare, uitare. Ea este întruchiparea caracterului rus feminin. Y. Grigorovici tinde neconștient în spectacolele sale să creeze modelul lumii, integrând în el viziunea sa asupra frumuseții. Fiecare final din spectacolele montate de Y. Grigorovici este un „stop-cadru”, în care sunt fixate rolurile istorice ale eroilor și semnificația istorică a sorții fiecăruia, unde fiecare personaj își ocupă locul său determinat în mișcarea istorică [2 p. 223].

În cadrul unui spectacol de balet este pur și simplu imposibil să transmiți întreaga complexitate a erei istorice în diversitatea evenimentelor sale. Prin urmare, Y. Grigorovici a ales calea psihologiei profunde a eroilor săi, dezvăluind timpul istoric prin lumea interioară emoțională.

Concluzii

Baletul a fost și rămâne întotdeauna o formă de artă misterioasă. Coregrafia lui Y. Grigorovici se remarcă printr-o construcție narativă puternică, punând accent pe conflictele interioare ale personajelor și pe conflictele lor intense, dar și prin exploatarea forței fizice și expresivității dansatorilor. Este recunoscut de mulți, dar doar cei aleși îl înțeleg. Baletul este una din cele mai elegante forme de artă, a cărei manifestare este un dans strict supus propriilor legi. Se bazează pe mișcări netede, măsurate și mereu rafinate și fascinante. Toate acțiunile, emoțiile sunt exprimate prin mișcările corpuluiacompaniate de muzică, care, la rândul său, este înțeleasă de toată lumea. Putem spune că baletul nu aparține nici unei țări și nici unei culturi. Acesta este o artă universală, care nu exprimă sentimente inerente anumitor oameni, ci ajută la aderarea culturii comune.

În actuala criză a baletului de la mijlocul secolului, compozitorii, coregrafii și, bineînțeles, artiștii au fost acei care au reușit să ajungă la Congresul Mondial al Artelor și Științelor Umane (Veneția, 1952), care a adus baletul mondial într-o nouă etapă de dezvoltare.

Referințe bibliografice

1. ГАЕВСКИЙ, В.М. *Дивертисмент: Судьбы классического балета*. Москва: Сеанс, 2017. ISBN 978-5-905669-26-2.
2. ВАНСЛОВ, В.В. *Балеты Григоровича и проблемы хореографии*. Москва: Искусство, 1971, с 208–245.
3. КУРИЛЕНКО, Е. Понятие жанра современного балета. В: *Музыка и хореография современного балета: сб. статей*. Москва : Музыка, 1982, вып. 4, с. 87–104.
4. ХОЛОПОВА, В. Музыкально-хореографические формы русского классического балета В: *Музыка и хореография современного балета*. Москва: Музыка, 1982, вып. 4, с. 57–72.

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

MODALITĂȚI DE EXPLORARE ȘI EXPRIMARE A PRACTICILOR ARTISTICE CONTEMPORANE PENTRU TINERII ARTIȘTI

WASY OF EXPLORING AND EXPRESSING CONTEMPORARY ARTISTIC PRACTICES FOR YOUNG ARTISTS

MIRELA ȘTEFĂNESCU¹,

doctor în arte vizuale, cercetător științific/cadru didactic asociat,
Institutul de Cercetare Multidisciplinară în Artă,
Universitatea Națională de Arte George Enescu, Iași, România

<https://orcid.org/0009-0006-8318-829X>

CZU 7.071.1-053.81:06.06

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2024.1.14>

Articolul se concentrează în jurul unor proiecte expoziționale prin care tineri artiști, studenți sau absolvenți ai învățământului superior de artă sunt încurajați și stimulați să exploreze diverse mijloace de exprimare plastică, să experimenteze variate tehnici și formule artistice. Conectați la dinamica societății actuale, racordați la tendințele stilistice contemporane și interesați de noutățile din domeniul tehnologiei, tinerii artiști au un discurs plastic cât mai expresiv și dinamic, ce reflectă potențialul lor creativ.

Astfel, diverse instituții artistice individuale sau prin parteneriate le oferă multiple posibilități de a fi cât mai prezenți pe scena artistică și modalități de configurare a proiectelor artistice ca platforme de dezbateri și dialog, de dezvoltare intelectuală, emoțională, relațională și creativă. Proiectele expoziționale dedicate tinerilor artiști joacă un rol important în stimularea creativității, le dezvoltă anumite abilități și primesc opinii din partea criticilor, curatorilor și altor artiști.

Cuvinte-cheie: explorează, exprimare plastică, tendințe stilistice, creativ, parteneriat

This article is focused on exhibition projects that encourage and stimulate young artists, whether students or graduates of higher art education, to explore various means of plastic expression and to experiment with different techniques and artistic formulas. Connected to the dynamics of contemporary society, aligned with current stylistic trends, and interested in the latest advancements in technology, the young artists have a highly expressive and dynamic artistic discourse that reflects their creative potential.

Thus, various artistic institutions, either individually or through partnerships, offer them multiple opportunities to gain a stronger presence on the art scene and provide ways to configure the artistic projects as platforms for debate and dialogue, intellectual, emotional, relational, and creative development. Exhibition projects dedicated to young artists play an important role in stimulating creativity, develop their certain skills, and they receive valuable feedback from art critics, curators and other artists.

Keywords: explores, plastic expression, stylistic trends, creative, partnership

Introducere

Spre deosebire de arta tradițională, care este asociată unor stiluri și tehnici specifice, arta contemporană se caracterizează printr-o varietate largă de expresii artistice. Artiștii de astăzi sunt liberi să experimenteze diverse practici artistice, de la mediile tradiționale, precum pictura, sculptura și grafica, ceramica, la cele moderne, precum fotografia, filmul, performance și videoart, instalații sau artă digi-

¹ E-mail: mirela_stefanescu@yahoo.com

tală, prin care transpun o gamă largă de teme și concepte cu privire la problemele sociale, familiale, ideologice, ecologice, aspecte identitare sau ale condiției umane în societatea actuală.

Constatăm că artele interferează mereu cu noi tendințe de exprimare, demonstrând capacitatea de înnoire a artelor vizuale contemporane, astfel încât fenomenul interdisciplinarității reprezintă un factor integrator pentru găsirea soluțiilor eficiente într-o lume în continuă dezvoltare. Astfel, artiștii explorează cu mult interes deschiderile oferite de cultura contemporană, creând, prin fuziunea noilor tehnologii cu modalitățile de expresie artistice, noi perspective inovative. „Tehnologiile, care se dezvoltă într-un ritm amețitor, au devenit o miză economică și politică mondială de prim-plan, servesc ele însele drept suport pentru noi forme de artă axate și mai mult pe societate și pe mijloacele de comunicare în masă (arta sociologică, arta pe NET, muzee virtuale, rețele etc.)” [1 p. 9].

Arta vizuală contemporană este caracterizată de o diversitate extraordinară de stiluri, medii și perspective, artiștii explorând o gamă largă de tehnici, materiale neconvenționale, teme și idei. Astfel, arta contemporană poate fi provocatoare, împingând adesea granițele a ceea ce este considerat artă. Cu toate acestea, poate fi și frumos, și inspirator.

„Societatea contemporană este supusă numeroaselor transformări în plan social, economic, dar și în plan științific și artistic. Artele suportă inserția tuturor acestor factori, evoluând potrivit dinamicii tendințelor și orientărilor estetice contemporane. Astăzi actul de creație primește noi dimensiuni, noi valori (politice, culturale, estetice etc.), instituind un nou raport dintre ansamblul structurilor interioare și fenomenelor exterioare. În acest cadru al schimbărilor, artiștii vizuali au căutat mereu noi provocări, prin urmare, accentul s-a mutat, cu deosebire, pe aspecte experimentale, pe originalitate” [2 p. 222].

Cadrul de manifestare pentru tinerii artiști

Contextul actual al omenirii oferă o varietate de cadre de manifestare a practicilor artistice pentru generațiile de tineri artiști, studenți sau absolvenți. Astfel, un aspect important pe care Universitatea Națională de Arte *George Enescu* din Iași l-a dezvoltat pe parcursul anilor a fost realizarea de parteneriate educaționale și culturale, încurajând tinerii artiști să exploreze diverse oportunități și să aplice pentru proiecte expoziționale care se potrivesc cu interesele și practica lor artistică. În acest sens, parteneriatele reprezintă un instrument valoros care poate fi folosit pentru a sprijini artiștii, organizațiile artistice și publicul larg, oferind o serie de beneficii, inclusiv acces la resurse, sprijin profesional, oportunități de expunere și dezvoltare profesională.

Voi expune în continuare unele dintre cele mai importante evenimente expoziționale¹ ale studenților de la Facultatea de Arte Vizuale și Design din Iași, organizate recent în cadrul parteneriatelor pe care Universitatea Națională de Arte *George Enescu* din Iași le are cu Universitatea Națională de Arte din București, Uniunea Artiștilor Plastici din România, Filiala Iași și, mai nou, cu Primăria Comunei Sulița, județul Botoșani.

Manifestările și succesele artistice ale studenților de la Facultatea de Arte Vizuale și Design în viața culturală locală și națională sunt remarcabile atât prin cantitate, dar mai ales prin calitate. Studenții participă din plin la viața artistică ieșeană și nu numai prin proiecte și expoziții colective, precum și prin diverse forme de manifestări publice legate de viața culturală ieșeană. Coordonați de profesorii lor, studenții participă la expoziții colective din Iași, București, Cluj, Timișoara. Activitățile artistice realizate de cadrele didactice și studenții Facultății de Arte Vizuale și Design pe parcursul anilor, au contribuit eficient la confirmarea renumelui școlii ieșene de artă, conturând o evoluție consecventă a învățământului artistic superior.

Explorarea și experimentarea practicilor artistice contemporane

Primul proiect expozițional pe care îl voi prezenta este cel realizat anul acesta prin parteneriatul

¹ Fac referire la trei evenimente expoziționale pe care le-am organizat, le-am prezentat în calitate de critic de artă sau la care am fost membru în juriu.

încheiat în urmă cu mai mulți ani dintre Universitatea Națională de Arte George Enescu din Iași (UNAGE) și Universitatea Națională de Arte din București (UNArte), în colaborare cu Uniunea Artiștilor Plastici din România (UAPR) Filiala Iași. Astfel, în cadrul schimbului expozițional au fost exprimate viziunile practicilor artistice academice ale celor două instituții de învățământ artistic superior, ce pun accent pe libertatea exprimării artistice, gândirea creativă, studiul corpului uman, compoziție, cercetare și, nu în ultimul rând, pe continua îmbogățire a mijloacelor de exprimare plastică.

Studentții de la departamentele de grafică și sculptură din cadrul UNArte au deschis, în perioada 20-30 martie 2024, la Galeria Victoria a UAPR filiala Iași, expoziția *Conexiuni*, (**Figura 1** și **Figura 2**) care, în fapt, continuă seria evenimentelor artistice desfășurate în cadrul parteneriatului dintre cele două instituții, un parteneriat ce stimulează noi conexiuni educaționale, umane și creative. Lucrările selectate pentru această expoziție de către coordonatorii Elena Dumitrescu, dr., lector univ., Ovidiu Croitoru, dr., conf. univ., Dumitru Cojocar dr., lector univ. sunt integrate atât la nivelul tehnicilor și materialelor folosite, dar și la nivel conceptual într-o narațiune dedicată lumii în care trăim, reflectând talentul, creativitatea, sensibilitatea, dorința de exprimare plastică a frământărilor și trăirilor emoționale ale fiecărui student în parte. În fapt, expoziția proiectează modul în care tinerii artiști percep și recompun creativ realitatea pe care o trăiesc.

Figura 1. Afișul expoziției *Conexiuni* **Figura 2.** Imagine de la vernisajul expoziției *Conexiuni*, Iași



Sursa: Arhiva personală

În paralel, coordonatorii și studenții de la specializările grafică și sculptură de la Facultatea de Arte Vizuale și Design din Iași selectau lucrările (lucrări de semestru, lucrări de licență sau proiecte de disertație) care urmau să fie expuse la UNAGaleria București, în perioada 1-13 aprilie 2024 (**Figura 3** și **Figura 4**). Astfel, expoziția studenților ieșeni *Conexiuni 2/24* sintetizează teme, tehnici și stiluri variate, în care sunt abordate o serie de subiecte care îi preocupă pe tinerii artiști, precum: aspecte sociale, identitare, interogații personale, fiecare compoziție având un puternic mesaj ancorat în realitate. În acest sens, expoziția coordonată de Mircea Ștefănescu, dr., conf. univ., Cezarina Caloian, dr., conf. univ. și Andrei-Alexandru Pantea, dr., lector univ. proiectează o imagine de ansamblu definită de pluralitatea stilistică și tematică, dar unitară, în aceeași măsură, prin energia și mesajul pe care le transmite.

Aceste două expoziții de la Iași și de la București, în care grafica și sculptura se îmbină compozițional și dinamic conturează un fermecător dialog al creativității. De altfel, cele două expoziții reflectă potențialul creator al unei generații de tineri artiști care explorează zonele lor de interes, racordate la societatea actuală. „Cele două direcții în care se îndreaptă arta contemporană inovator tradițională cu căutările, temerare în esența lor, și acceptând experimentul ca pe o provocare a contemporaneității, modelate de spiritul modernist, sunt toposul experienței sociale și individuale (ca un *loc* privilegiat al socialului) și limbajul” [3 p. 176].

Figura 3. Afişul expoziției *Conexiuni2/24*



Sursa: Arhiva personală

Figura 4. Imagine de la vernisajul expoziției *Conexiuni2/24*



Un al doilea proiect expozițional de amploare, organizat prin strânsa colaborare dintre Universitatea Națională de Arte *George Enescu* și Uniunea Artiștilor Plastici din România filiala Iași, ce oferă tinerilor artiști, studenți sau absolvenți posibilitatea exprimării plastice, libertatea de a fi creativi, de a se implica și a fi cât mai prezenți pe scena artistică este expoziția *Atelier 35*¹, privită ca o platformă de dezbateră și dialog, de dezvoltare emoțională, relațională și creativă. „Fiind o manifestare artistică de anvergură încă din anii '60, (...) *Atelier 35* a avut relevanța sa în epocă, dar mai pregnant în prezent, ca o formă instituționalizată de încadrare pe criteriul calității a tinerei generații de artiști. Oportunitatea proiectului vine în raport cu prioritățile comunității, conturându-se din ce în ce mai puternic ca o punte între diferitele instituții de învățământ artistic, între diversitatea de tendințe și tehnici și, nu în ultimul rând, între artiști și public” [4].

Ca membru al juriului, pot spune că expoziția *Atelier 35* de anul acesta, care a cuprins 155 de lucrări de la toate specializările artelor vizuale, oferă o perspectivă a diversității stilistice, a posibilităților și soluțiilor tehnice, tematice și estetice contemporane, o adevărată hartă a creativității, astfel încât lucrările transpun creativitatea, vibrația și energia unei generații de tineri artiști, care sunt conectați la noutățile din domeniul tehnologiei și a tendințelor artistice actuale. „În acest sens, simbioza dintre artă și știință ne oferă o imagine de ansamblu asupra proceselor mentale ale inovației, care constituie cheia de dezvoltare și potențare a creativității” [5 p. 317].

Figura 5. Afişul și imagini de la expoziția *Atelier 35*



Sursa: UAPR, filiala Iași

¹ Expoziția *Atelier 35* este un proiect susținut de Primăria Municipiului Iași și organizat de UAPR filiala Iași în parteneriat cu UNAGE și alte instituții de cultură din Iași.

Tinerii artiști au un potențial creativ enorm de a contribui la evoluția artei contemporane. Este important ca ei să fie perseverenți, să învețe continuu, să experimenteze diverse mijloace de exprimare plastică, să abordeze cu îndrăzneală variate tehnici, să exploreze modalități de transpunere, astfel vor reuși să-și găsească propriul traseu artistic. „Creativitatea umană nu răsare din neant. Învățăm din experiența noastră și din materia primă din jurul nostru pentru a remodela lumea” [6 p. 46].

Un alt mijloc prin care studenții de la Facultatea de Arte Vizuale și Design au reușit să-și valorifice potențialul creativ, să experimenteze într-un cadru non-formal, să relaționeze și să-și cunoască mai bine colegii îl reprezintă taberele de creație. Astfel, în cadrul unui recent parteneriat încheiat între Universitatea Națională de Arte *George Enescu* din Iași și Primăria Comunei Sulița, județul Botoșani, în perioada 10-20 iulie 2023, s-a desfășurat în zona Complexului turistic Poienița Agrotur din Comuna Sulița prima ediție a Taberei de creație, concepută în coordonatele procesului educațional artistic universitar și dedicată studenților de la specializările pictură și sculptură de la Facultatea de Arte Vizuale și Design. Mai mult, lucrările realizate de studenți în Tabăra de creație au fost prezentate publicului în cadrul vernisajului care a avut loc în data de 20 iulie 2023, la Primăria Comunei Sulița.

Figura 6. Afișul și imagini de la expoziția Taberei de creație de la Sulița



Sursa: Arhiva personală

Studenții și-au dorit să iasă din formalismul atelierului și să lucreze în aer liber, să surprindă și să imprime în note autentice spiritul și frumusețile locului, fiecare, desigur, cu mijloacele de exprimare proprii. De fapt, mizând pe încărcătura mesajului pe care-l transmit, compozițiile realizate, fragmente din propriul univers creativ sugerează o reconectare cu natura, o căutare a echilibrului în viață.

Concluzii

Putem afirma că tinerii artiști simt nevoia de comunicare cu publicul încă din facultate sau chiar din liceu prin prezența lor activă în spațiile diferite galerii de artă convenționale și neconvenționale. Un merit semnificativ îl au cadrele didactice care îi încurajează, îi îndrumă pe studenți să-și contureze propriul demers artistic.

Sperăm ca aceste proiecte expoziționale să îi inspire pe tinerii artiști, să găsească prin parteneriatele pe care le realizăm noi modalități de a-și prezenta lucrările în fața publicului, de relaționare, să-și cunoască colegii de la alte universități de arte din țară, deoarece un „element important în amplificarea creativității îl reprezintă factorul social. Oamenii sunt ființe sociabile, creează legături unii cu alții și își împărtășesc idei. Într-o notă generală, creativitatea presupune un laborios proces cerebral, în care sunt antrenate toate cunoștințele și experiențele acumulate, accentuate de permanenta interacțiune dintre oameni” [5 p. 317].

Universitatea Națională de Arte George Enescu și Institutul de Cercetare Multidisciplinară în arte unde activez ca cercetător sunt deschise spre noi parteneriate pentru studenți, oferindu-le oportunități prin care să experimenteze variate tehnici, materiale neconvenționale, să exploreze teme și concepte diverse, în călătoria lor de definire a propriului limbaj plastic.

Referințe bibliografice

1. MEREDIEU, F. de. *Arta și noile tehnologii*, București: Enciclopedia Rao, 2005. ISBN 9789737170019.
2. ȘTEFĂNESCU, M. The relevance of art criticism in aesthetic reception of artworks. In: *Review of artistic education*. 2022, nr. 1 (24), pp. 222–229. ISSN 2501-238X.
3. TITU, A. *Experimentul în arta românească după 1960*. București: Meridiane, 2003. ISBN 9789733304845.
4. BILAȘEVȘCHI, M. Atelier 35 [online]. In: *Casa de Cultură „Mihai Ursachi”* [site]. 12 apr. 2021 [accesat 10 mar. 2024]. Disponibil: <https://www.culturacopou.ro/expozitii/atelier-35/>
5. BĂLĂIȚĂ, A., ȘTEFĂNESCU, M., FĂRCĂȘEL, L. Creativity and neural connections in the process of artistic creation. In: *Review of Artistic Education*. 2024, no. 27/28, pp. 317–325. ISSN 2501-238X.
6. EAGLEMAN, D., BRANDT, A. *Specia rebelă: Despre creativitatea oamenilor și despre modul în care ea schimbă lumea*. București: Humanitas, 2020. ISBN 978-973-50-6932-2.

THEORY AND PRACTICE OF PICTORIAL AVANT-GARDE IN THE CREATION OF THE UKRAINIAN ARTIST DAVID BURLYUK

TEORIA ȘI PRACTICA AVANT-GARDEI PICTURALE ÎN CREAȚIA ARTISTULUI UCRAINEAN DAVID BURLIUK

VIKTOR KARPOV¹,

doctor of historical sciences,

Kyiv Metropolitan University named after Boris Grinchenko

<https://orcid.org/0000-0002-3446-9187>

CZU 75.037(477)

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2024.1.15>

Modeling the theory of the Ukrainian pictorial avant-garde based on the study of the theoretical views of avant-garde artists is an urgent scientific task of art history. The theory of the avant-garde unites a number of concepts of co-existing artistic currents with its ideals of the human creator and constitutes a certain integral essence of various aesthetic and artistic features. Avant-garde art, as the art of a new and unknown future, needed a theoretical basis for explaining the nature of artistic creation, interpreting it as a synthesis of the conscious and unconscious, the role of the artist and the viewer in their dialectical unity, the importance of the artistic process in social progress. Davyd Burlyuk became a bright follower of the ideas of the avant-garde, which stood out in addition to artistic creativity and its theoretical justification. The Ukrainian avant-garde is built on David Burlyuk's concept of movement and change. At the center of the artist's theoretical views is the creative personality with its freedom of choice of individual self-expression. The artist's views on the essence of avant-garde art became the theoretical basis of the avant-garde in the crowd of traditional ones, which allowed the new art to occupy its own separate place. David Burlyuk's theoretical canons for the construction of the composition of the work by the method of shifted construction, multiple perspective, texture, color space, free drawing are the basis of the creation of a new pictorial language, new aesthetics and the reconstruction of the artistic space of culture and a contribution to its development. The formation of the worldview basis of the artist's creativity took place on the basis of the traditions of his own national culture in organic unity with the European trends of renewal of the artistic space, which is a significant contribution to the development of the world avant-garde.

Keywords: *avant-garde theory, David Burlyuk, Ukrainian avant-garde, futurism, anthropology of art, the beginning of the 20th century*

1 E-mail: vvkarpoff@ukr.net

Modelarea teoriei avant-gardei picturale ucrainene, bazată pe studiul viziunilor teoretice ale artiștilor de avant-gardă, este o sarcină științifică urgentă a istoriei artei. Teoria avant-gardei unește o serie de concepte ale curentelor artistice coexistente cu idealurile creatorului uman și constituie esența integrală a diverselor trăsături estetice și artistice. Arta avant-gardistă, ca artă a unui viitor nou și necunoscut, avea nevoie de o bază teoretică pentru explicarea naturii creației artistice, interpretând-o ca o sinteză a conștientului și inconștientului, a rolului artistului și a privitorului în unitatea lor dialectică, a importanței afirmării procesului artistic în progresul social. David Burliuk a devenit un adept strălucit al ideilor avant-gardei, care s-a remarcat prin creativitatea artistică și justificarea ei teoretică. Avant-garda ucraineană este construită pe conceptul lui David Burliuk de mișcare și schimbare. În centrul viziunilor teoretice ale artistului se află personalitatea creativă și libera alegere a autoexprimării individuale a acesteia. Opiniile artistului asupra esenței artei avant-gardiste au stat la baza formării teoretice a avant-gardei, ceea ce a permis artei noi să ocupe un loc separat în mulțimea diversă a ideilor tradiționale. Canoanele teoretice ale lui David Burliuk referitoare la formarea compoziției operei prin diverse metode – construcția deplasată, perspectiva multiplă, textura, spațiul de culoare, desenul liber etc. – stau la baza creării unui nou limbaj pictural, a unei noi estetici și a reconstrucției artistice a unui spațiu cultural, care contribuie la dezvoltarea operei. Formarea viziunilor proprii asupra lumii, asupra creativității artistice a avut loc pe baza tradițiilor culturii naționale în unitate organică cu tendințele europene de reînnoire a spațiului artistic, ceea ce reprezintă o contribuție semnificativă la dezvoltarea avant-gardei mondiale.

Cuvinte-cheie: teoria avant-gardei, David Burliuk, avant-garda ucraineană, futurism, antropologia artei, începutul secolului XX

Introduction

Ukraine also took part in the renewal of the artistic space of European culture at the beginning of the 20th century. Ukrainian original avant-garde art grows under the influence of the ideas of the French and Italian art schools in the womb and against the background of the destruction of Russian art and the manifestation of the Ukrainian national school based on the socio-political and economic events of the beginning of the 20th century. Or, as Oleksandr Bogomazov put it, on the basis of “dynamic forces of the environment” [1]. The theory of the avant-garde unites a row|benches, rows| concepts of coexist|coexist| artistic currents, each with its own ideal of a creative person and constitutes a certain integral essence of various aesthetic and artistic features.

In studying the theoretical views of the artists of new art, clarifying the question of its national meaning is an important scientific problem in modeling the theory of the Ukrainian pictorial avant-garde. For example, Benedikt Livshyts considered this phenomenon of artistic life to be generally cosmopolitan and devoid of national color. Dmytro Gorbachev, on the contrary, seeks to isolate Ukrainian art from the Russian space and emphasizes the national significance of avant-garde art, which was created on the territory of Ukraine during the Russian Empire, despite the nationality of the artists themselves. Evgeny Kyrychenko claims that in the architecture of the concept of new art architects personified the concept of the national and were busy not so much with the search for the new as the national, appealing to the national heritage as proof of the existence of their own national tradition, which is reborn in new forms [2 p. 101]. The artists of the artistic avant-garde, in their search for something new, also turned to the original, to the national tradition, and we can state that this phenomenon is a characteristic feature of Ukrainian avant-garde art. Primitivism in art served as an expression of pure anthropological meaning in folk art, something archaic and unknown and subconscious. As Myroslav Shkandrii points out, David Burlyuk's primitivism is connected with his understanding of the emotional, unconscious and mystical, which can be felt by creative individuals. That is why domestic avant-garde art, which has absorbed the best traditions of national culture, is considered as a Ukrainian, original and unique phenomenon in the world culture. In her research, Nataliya Kanishyna emphasizes that folk art, Ukrainian icon painting, and the artistic heritage of the Ukrainian Baroque influenced the formation of the worldview of Ukrainian avant-garde artists, determined the originality and national specificity of their work [3 p. 19].

The discourse of the national in the vanguard is also possible based on the territorial feature [4], that is, the place where it was born and spread outside of Europe, but the figure of David Burlyuk with his frantic will to change the canons of artistic creation, the continuous creative boiling of the energy of his personality and inspiration raises questions and roles the artist in defining the national

in the “cosmopolitan”. His self-identification as a descendant of a Cossack family (he wore an ear ring in his right ear) was noticed by V. Khlebnikov and in 1919 he dedicated the poem “Burlyuk” to him, in which he wrote: “And, hero, you came out of the mound of your ancient homeland.” I. Savytskyi and O. Noga joined the search for the Ukrainian roots of the founder of the Ukrainian avant-garde and the father of the Russian avant-garde David Burlyuk [5]. The most complete bibliography on the topic of the study of the Ukrainian artistic avant-garde was presented by the Lesya Ukrainka Public Library [6].

Goal

The purpose of the proposed article is to study the publicized views of David Burlyuk on the development of art in Ukraine at the beginning of the 20th century and the formation of the theory of the Ukrainian avant-garde.

Materials and methods

Avant-garde art, as the art of a new and unknown future, required theoretical searches to explain the nature of artistic creation, its interpretation as a synthesis of the conscious and unconscious, the role of the artist and the viewer in their dialectical unity, the importance of the artistic process in social progress. David Burlyuk became a bright follower of the ideas of the avant-garde, which stood out apart from his artistic creativity and his theoretical justification of the break with academic traditions. “My stubbornness is aimed at overcoming old preferences and preaching, at bringing new art, wild beauty into life,” he wrote [7 p. 155]. Myroslav Shkandrii emphasized that David Burlyuk’s expression “wild beauty” essentially became his artistic ideal, and this wildness went hand in hand with the intensity, energy, love of life and eroticism of the artist’s personality [8 p. 113].

On his way to establishing the avant-garde, the artist painted thousands of realistic and impressionist, neo-impressionist, cubist and futuristic canvases. And it would be historically unreliable to narrow his work only to the aesthetics of futurism. Contemporaries compared him with Van Gogh, and Alexandra Ekster, within the framework of impressionism, called him the “Russian Sisley” [9 p. 138]. However, as Oleksandr Bogomazov said, under the influence of the environment, his art of “wild beauty” was filled with Ukrainian sounds.

The avant-garde was formed in the process of mutual infiltration of elements of Ukrainian and Russian cultures, the carriers of which were artists [10 p. 11]. David Burlyuk himself did not sever ties with Russian art and saw his role in it as similar to the great cleansing role of Claude Monet, which he performed on a global scale. In his opinion, the avant-garde in Russian art arose on the basis of new Western ideals and had a slow progress.

In her dissertation research, Iryna Kuzmenko also concludes that European currents have become only laboratory material for the development of the identity of the Ukrainian avant-garde [10 p. 11] and offers an intermediate category of defining the avant-garde in its national sense - the Russian-Ukrainian avant-garde and reaches a strange generalization, calling it avant-garde art Slavic [11 p. 36]. She notes that the theoretical principles of avant-garde art that developed on the territory of the Russian Empire differed from European standards. In contrast to the politically aggressive Italian futurism, the Slavic futurism revealed the social basis of its “anti-directional performances”.

We come to the conclusion that the national feature of the avant-garde is its origin, territorial existence, and in the sense of the Ukrainian narrative, the artists’ search for something new in the primacy of folk creativity. In modern historical conditions, the avant-garde emerged from oblivion and, under the influence of Ukrainian state-building, transformed into a national cultural heritage, as a part of Ukrainian art [12].

The count down to the avant-garde progress of art was set in 1899 by the “World of Art” exhibition. David Burlyuk connected the “hopes of Russian renewed art” [13 p.126] with the achievements

of Western artists, from whom the new artist from the Russian Empire drew and learned. It is enough to say that the avant-garde was established in the artistic space at the same time as the eruption of national traditions and the establishment of Ukrainian art, at the origins of which David Burlyuk stood next to other artists. However, as early as 1919, Fedor Schmidt stated the gap between the individualism of avant-garde art and the collectivism of socialists, explaining that since the establishment of their power, the destructive art of the avant-garde came into conflict with the desire to preserve what was created by socialists as a result of the revolution and was being forgotten [14].

Davyd Burlyuk highlighted the difference in the style of Ukrainian and Russian artists. The Ukrainian steppes involuntarily dictated to him the horizontal format of his paintings, he became a “singer of mares” by painting many “Ukrainian galloping horses”, he loved Ukraine “my dear Motherland”, the color of his paintings is deeply national in which yellow-hot, green-yellow, blue shades prevail. As he, himself admitted: “In my work, I must note, Ukraine has its most loyal son in me” [15 p.147]. His Ukrainian soul lived outside of Ukraine at the time of his creation. And this Ukrainian essence of the artist’s worldview is the basis for establishing the national narrative in avant-garde art.

Myroslav Shkandrii notes that the contemplation of the steppe with its countless forms of life excited David Burlyuk’s creative nature, which stimulated the artist to create a new art. Burlyuk perceived the steppe as undisturbed lands filled with traces of archaic ancient cultures [8 p. 124]. From here, the artist borrowed the idea of barbaric energy and strength for his futuristic art, the art of “wild beauty” [8 p. 108].

David Burlyuk also left his vision of the way to a break with academicism and progress towards the avant-garde. Pure painting in his understanding is the expression of its elements in a work of art. Each art has its own characteristics and features unique to it. Painting is based on its own elements such as line, color, light and shadow, planar structure and texture, which the artist uses in his work. His vision of pure art coincides with Oleksandr Bogomazov’s statement about painting and its elements. Therefore, they both see the interpretation of the role of the elements of painting, which constitute “pure art” [9 p. 128], as the starting point of the new pictorial language. And as Mykhailo Gershenfeld emphasized in March 1914 in the catalog for the Odesa Spring Exhibition of Paintings, painters in search of a new spirituality of man look for its expression in the creation of a new pictorial language [16].

David Burlyuk’s avant-garde art is based on an anthropological approach and a philosophical category of thinking. He claimed that when talking about the nature of any art, one should touch not only human consciousness, but also “the secrets of being, the depths of thinking” [9 p. 129]. Such thoughts of his in the 21st century are embodied in the theory of neuroaesthetics of Vileyannur S. Ramachandra and Semir Zeki, neuroartstories of John Onyans, neurographics of Pavel Piskarev, and neuroart of Luke Delano, Natalia Sirotynska, and Viktor Karpov [17].

Avant-garde is based on an anthropological approach to creativity. In the center of avant-garde art, objective nature no longer reigns, but man with his new consciousness. The object of pictorial interpretation is not only the visible world, but also the boundless, hidden world of the human soul. The aesthetics of the beauty of the art of painting is a means and a workshop “where a superman can be forged” [9 p. 131]. We can emphasize that David Burlyuk saw the main task of new art in promoting the creation of a superman, which directly refers us to Friedrich Nietzsche’s concept of a superman, in the center of which is a free man not limited by traditional values that destroy his anthropological ability to be in nature [18].

Man in the theorizing of the avant-garde is an image collective|collective|, appears to be the central meaning-making definition of the philosophy of the avant-garde. Fundamental differences invision|vision| of a person occur |originated| as a result of the desire of each author for absolute innovation and endless |infinite| embodiment|self-affirmation| of “his” art or “his” view|vision| on the development of culture and art and self-affirmation in this new modern culture[19].

In the theory of the avant-garde, it is important to define the essence of the basic categories of “new” and “tradition” in the context of the confrontation between the new avant-garde and traditional arts. According to Tatyana Chop, the main goal of this dualism was to create a homogeneous living environment in which the artificiality of mechanistic pragmatism and the sensuality, passion of the natural world would be harmoniously combined [20].

David Burlyuk expressed his own original vision of the development of art. In his opinion, the art of painting is revolutionary in terms of its new, previously unknown forms in specific historical conditions, but in general it is “called the most complete germination, evolution” of the spreading art [9 p. 133]. New revolutionary forms of art became a rebellion against academic art. However, David Burlyuk considered new views and ideas of art development related to its avant-garde currents as a life process of art and a supplement to its existing forms in their unity despite the artistic antagonism of forms. Mykhailo Gershenfeld also emphasizes that, despite its revolutionary nature, the avant-garde plays an evolutionary role in the development of art: “when an artist tells us about his perceptions in a new and as yet unknown form, his achievements expand the external visible world” [16, 180], and therefore not deny,

Views on the evolutionary role of the development of art in general, and the role of avant-garde art in this are also shared by Mykhailo Dragan, who noted that the impressionists, who were the first to begin the search for subjective experience of the surrounding world, fragmented light and its changing movement into individual elements of colorful colors [21 p.199]. This became the basis of a new artistic concept and a new image of the world. But impressionism, having reached the limits of form, never reached the complete immateriality inherent in futurism. The subjective reflection of reality in impressionism did not reach the reflection of subjective experiences and ideas in the avant-garde. However, impressionism paved the way to the subjective self in art.

In the theoretical reflections of David Burlyuk, we find an explanation of the terms avant-garde. In particular, he considers the concept of space as a space of color in three dimensions. The artist transforms the flat beginning in painting into a spatial, three-dimensional one thanks to the texture and character of the surface of the picture, in which the painter becomes a “sculptor for an hour” [9 p. 135].

The manner of conveying movement in the avant-garde leads to the optical destruction of form, which is observed in his paintings painted between 1908 and 1930. In particular, movement is conveyed by the repetition of one form next to another in the plane of passage of a moving object, or as the decay, decomposition of the form of visible objects in cubist works. In contrast to the artists of the early avant-garde era from the “Jack of Diamonds”, Burlyuk painted paintings with meaning, pursuing a purely pictorial language by highlighting pictorial elements to which he attributes color, lines, planes and textures. The unconscious manifestation of the inner experiences of the artist with the help of colors and lines in the forefront finds a rhythm and gives birth to the meaning of the picture.

Color and paint are symbolic representatives of light in the artist’s paintings. Here, it is appropriate to mention his impressionistic painting technique, when the paint flows on the canvas, “as light pours in, washing away and removing the contours and shapes of objects.” The artist wrote that the audience will not see peace in his paintings, because they are full of movement and, in terms of compositional techniques, are hostile to geometric construction. As he put it - “progressed along the path of the Impressionists - “from the stain”. Mykhailo Gershenfeld sees in this a new artistic consciousness, which seeks to convey one’s own feelings in a simple way, resorting to generalization or taking colors in their primary bases, which have nothing to do with the local coloring of objects [15 p. 181]. The set of spots acquires its meaning, which comes from the imagination and inner world of the artist.

The Ukrainian avant-garde is built on David Burlyuk’s concept of movement and change, gleaned from his observation of the renewal of nature. “The history of art is not a sequentially unfolded tape,

but a multifaceted prism that rotates around its axis, turning to a person from one side, then from another. There was no progress in art, there is no and there will be no! Etruscan statues are in no way inferior to Phidias. Every era has the right to recognize itself as a Renaissance!" - declared the artist [21].

Davi Burlyuk's futurism consisted in the anthropological transformation of living nature by the power of imagination, sensory experiences, inspiration into a new world, a world that reflects the inner world of man in a new pictorial language. Burlyuk refers to the canon of shifted construction, to the arsenal of this language. As an example, in the portrait of Benedikt Livshyts, painted by Volodymyr Burlyuk during his stay in Chornianka and preparation for the "Knave of Diamonds" exhibition in Moscow, his left eye was moved "for greater expressiveness" to the ear. This "greater expressiveness" is manifested in the need to complicate perception, to detach it from the usual reflex, to abandon the traditional perspective and conventional perspectives. What is important in the canon of shifted construction is not the shift of constructions itself, but how things are built according to this canon. To achieve such a task, the object is laid out on the main planes, divided into small parts until the external similarity is lost, and in this way the futuristic character of the thing is revealed [22 p. 303].

Among the canons of David Burlyuk should be attributed the doctrine of multiple perspective expressed in the relativity of projection on a plane. This is when the landscape could be simultaneously transmitted from several points of view. This embodied the desire of the Cubists to find "in the fourth dimension the keys to mastering the first three" [22 p. 305]. In essence, according to this theory of cubism, space, as a concept of classical academic painting, disappeared.

The notion of the texture of a painting is of great importance in David Burlyuk's theory of the avant-garde. The texture canon requires that the surface of the work should not be calm and should have a landscape close to a bas-relief image. Benedikt Lifshits gives an example of creating such a texture - when Volodymyr, upon David's remark about the very calm surface of the work, throws the canvas into a puddle, and later covers the remains of sand, clay, and earth with a thick layer of paint [22 p. 306]. The tactile, textural quality of Burlyuk's paintings is related to his one-eyedness, Myroslav Shkandriy explains, but that is not why the artist calls the surface of the works the face and labyrinths of life. In the surfaces of his works and avant-garde works in general, he sees a dialogue with the viewer, a tactile, sensual transmission of his own aesthetic experiences built on observations of nature: "in every puddle there is the smell of the ocean, in every stone - the breath of the desert" [8 p. 116].

Next to the canons of shifted construction, multiple perspective and texture in David Burlyuk's theory there is a canon of color formation of volumes. Color and only color ruled the forms and volumes. The artist defined the pictorial space of the work as "Color Space" [9 p.135], which transitions from the planar to the volumetric principle. Color and paint become symbolic representatives of light. "When I write, it seems to me that I am a savage who rubs a piece of paint against another to get a color effect," Davyd Burlyuk admits. The artist called this color effect, the effect of sensual excitement full of one color, characteristic features and features of another, the burning effect [9 p. 137]. His paintings are full of intense contrast of colors and a mysterious and vital world opens up to the viewer.

David Burlyuk, in the explanations of his own paintings, often refers to the concept of "free drawing": "A drawing that is based on the transfer of character, outside the boundaries of academic concepts of proportions and concepts of symmetry. On this canon of free drawing, all archaic art, icons, lubok, realized sensuality of style and diversity of forms accessible to the image of a creative brush (as a set of general concepts) are built" [11].

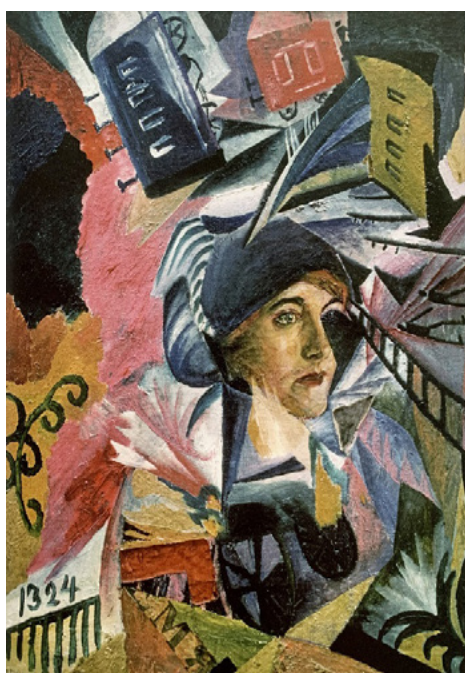
David Burlyuk himself, despite all the denial of the canon soft traditional art, did not deny the possibility of its existence, as well as other types of manifestation of human creativity. In the article "Address to Young Artists" published in the "Futurist Newspaper" D. Burlyuk writes: "We will always respect the creative personality that strives for freedom. ... All directions should be presented at a kind of competition of hearts destined for beauty" [23 p. 8].

Drawing 1. David Burlyuk. Roundabout. 1921. Oil on canvas.



Source: Collection of the National Art Museum of Ukraine [24, 120].

Drawing 2. David Burlyuk. Time. 1910s. Oil on canvas.



Drawing 3. David Burlyuk. Spring. 1913. Oil on canvas.



Source: Collection of the National Art Museum of Ukraine 3. [24 p. 110]. 3. Source: Collection of the National Art Museum of Ukraine [24 p. 112]

Conclusions

So, the theory of avant-garde art of David Burlyuk is based on the anthropological concept of sensual reinterpretation of living nature by the power of imagination, sensual experiences, inspirations and creation of a new worldview, which reflects the inner world of man in a new pictorial language. In the center of the artist's theoretical views is the creative personality with its freedom of choice of individual self-expression. The artist's views on the essence of avant-garde art became the theoretical basis of the avant-garde in the crowd of traditional ones, which allowed the new art to occupy its own separate place. David Burlyuk's views on the construction of the composition of the work by the

method of shifted construction, multiple perspective, texture, color space, free drawing are the basis of the creation of a new pictorial language, new aesthetics and the reconstruction of the artistic space of culture and a contribution to its development. The formation of the worldview basis of the artist's creativity took place on the basis of the traditions of his own national culture in organic unity with the European trends of renewal of the artistic space, which is a significant contribution to the development of the world avant-garde.

Bibliographical references

1. БОГОМАЗОВ, О. Основні завдання розвитку живопису в Україні. В: *Український художній авангард: маніфести, публіцистика, бесіди, спогади, листи*. Київ: Дух і Літера, 2020, с. 9.
2. ХАНКО, В. Дещо з призабутого мистецького процесу (1900–1920-ті рр.). В: *Образотворче мистецтво*. 2023, № 3/4, с. 100–103.
3. КАНИШИНА, Н. *Художньо-естетичні засади українського авангарду першої третини ХХ ст.* : авторф. дис. ... на здобуття ступеня канд. філософ. наук. Київ: Київський національний університет ім. Тараса Шевченка, 1999.
4. ПАВЛОВА, Т. *Мистці українського авангарду в Харкові*. Харків: Графпром, 2015. ISBN 9786177050499.
5. САВИЦЬКИЙ, І., НОГА, О. Давид Бурлюк. *Українські корені засновника світового авангарду: поезія, малярство, театр, спорт*. Львів: Видавництво Львівської політехніки, 2018. ISBN 978-966-941-152-5.
6. *Український мистецький авангард: підручна бібліогр.* Київ: Публічна б-ка ім. Лесі Українки, 2008.
7. БУРЛЮК, Д. М'янці предки. В: *Український художній авангард: маніфести, публіцистика, бесіди, спогади, листи*. Київ: Дух і Літера, 2020, с. 149–155.
8. ШКАНДРІЙ, М. *Авангардне мистецтво в Україні, 1910–1930: пам'ять, за яку варто боротися*. Харків: ВД Фабула, 2023. ISBN 978-617-522-004-7.
9. БУРЛЮК, Д. Живопис – це колірний простір. В: *Український художній авангард: маніфести, публіцистика, бесіди, спогади, листи*. Київ: Дух і Літера, 2020, с.127–146.
10. КУЗЬМЕНКО, І.В. *Д. Бурлюк в історії українського авангарду (1907-1920)* : автореф. дис. ... на здобуття наук. ступеня канд. іст. наук. Миколаїв: Чорноморський державний університет часу Петра Могили, 2014.
11. КУЗЬМЕНКО, І.В. Теоретичні основи російсько-українського авангарду в творчості засновників та ідеологів. В: *Історичний архів. Наукові студії: збірник наукових праць. Історія*. Миколаїв: Вид-во ЧДУ ім. Петра Могили, 2011, вип. 134, т. 147, с.19–21.
12. ЛИМАР, Г.М. *Антропологія українського авангарду першої третини ХХ ст.*: дис. на здобуття наук. ступеня док. філософ. Київ: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2024.
13. БУРЛЮК, Д. Голос імпресії на захисті малярства. В: *Український художній авангард: маніфести, публіцистика, бесіди, спогади, листи*. Київ: Дух і Літера, 2020, с. 125–126.
14. ШМІТ, Ф. *Мистецтво: його психологія, його стилістика, його еволюція*. Київ: Дух і Літера, 2023. ISBN 9786178262099.
15. БУРЛЮК, Д. Фрагменти спогадів майбутнього художника 1929–1930 рр. В: *Український художній авангард: маніфести, публіцистика, бесіди, спогади, листи*. Київ: Дух і Літера, 2020, с. 147–148.
16. ГЕРШЕНФЕЛЬД, М. Язык живописи. В: *Український художній авангард: маніфести, публіцистика, бесіди, спогади, листи*. Київ: Дух і Літера, 2020, с. 179–182.
17. КАРПОВ, В., СИРОТИНСЬКА, Н. *Neuroart: мистецтво пізнання людини*. Київ: НАКККІМ, 2019.
18. НІЦШЕ, Ф. *Ранкова зоря. Думки про моральні передсуди*. Київ: Темпора, 2018.
19. ЩОКІНА, О.П. Гуманізм та уявлення про людину у філософських трактуваннях мистецтва авангарду. В: *Вісник ХДАДМ*. 2020, № 2, с. 85-93.
20. ЧОП, Т.О. *Концептуалізація традиції та новації у дискурсі футуризму: Perspective innovations in science, education, production and transport* [online]. December 2013 [accesat sept. 2024]. Disponibil: <https://www.sworld.com.ua/index.php/ru/conference/the-content-of-conferences/archives-of-individual-conferences/dec-2013>
21. ДРАГАН, М. Футуризм. В: *Український художній авангард: маніфести, публіцистика, бесіди, спогади, листи*. Київ: Дух і Літера, 2020, с. 179–182.
22. ЛІВШИЦЬ, Б. Півтораокий стрілок (фрагмент): [Півторна стріла (фрагмент)]. В: *Український художній авангард: маніфести, публіцистика, бесіди, спогади, листи*. Київ: Дух і Літера, 2020, с. 287–320.
23. БАЛАТОВА, Н., НИКИТИН, А. *Возвращенное имя*. В: *Огонек*. 1989, №. 27, с. 6–12.
24. ГОРБАЧОВ, Д. *Авангард: Українські художники першої третини ХХ ст.* : альбом. Київ : Мистецтво, 2017.

CULOAREA ÎN VESTIMENTAȚIA CONTEMPORANĂ ȘI ROLUL ACESTEIA ÎN COMUNICAREA NON-VERBALĂ

COLOR IN CONTEMPORARY CLOTHING AND ITS ROLE IN NON-VERBAL COMMUNICATION

CRISTINA GABRIELA HÎRȚESCU¹,

doctor în arte vizuale, lector universitar,

Universitatea Națională de Arte George Enescu, Iași, România

<https://orcid.org/0009-0005-7762-4879>

CZU 687.1:7.017.4:316.772.2

316.772.2

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2024.1.16>

Culoarea este un important element de expresie și comunicare, de aceea deține un rol important în vestimentația contemporană. Utilizată ca mijloc de comunicare non-verbală încă din cele mai vechi timpuri, culoarea purtată continuă să transmită informații celor din jur, dar, în prezent, acestea sunt diferite față de trecut. În acest sens, în lucrarea de față, autorul evidențiază factorii care determină astăzi alegerile cromatice în vestimentație și tipurile de informații transmise prin culorile purtate, într-o analiză comparativă. Gustul personal, temperamentul, starea de spirit, motivația, ocazia se numără printre informațiile comunicate astăzi prin îmbrăcăminte. O influență importantă în societatea contemporană o are sistemul de tendințe care generează palete cromatice sezoniere. Alături de așa-numita „culoare a anului”, acestea sunt expresii vizuale sintetice ale contextelor globale, ușor de înțeles de majoritatea consumatorilor.

Cuvinte-cheie: culoare, vestimentație, comunicare non-verbală, tendințe cromatice

Color is an important element of expression and communication; therefore it plays an important role in contemporary clothing. Used as means of non-verbal communication since ancient times, the color worn continues to convey information to those around, but today these are different from the past. In this sense, in the present work, the author highlights the factors that determine today's chromatic choices in clothing and the types of information transmitted through the colors worn, in a comparative analysis. Personal taste, temperament, mood, motivation, occasion are among the information communicated through clothing today. An important influence in contemporary society has the trend system that generates seasonal color palettes. Along with the so-called „color of the year”, these are synthetic visual expressions of global contexts, easily understood by most consumers.

Keywords: color, clothing, non-verbal communication, chromatic trends

Introducere

În sistemul comunicării non-verbale vestimentația este un element important, facilitând interacțiunea umană în spațiu și timp. Prin haine, purtătorul transmite informații despre sine sau despre cine își dorește să fie, receptate și interpretate de ceilalți. În îmbrăcăminte culoarea este unul dintre cele mai puternice instrumente de expresie. Este primul lucru care se observă la o haină, impresia creată de aceasta influențând în mare măsură tendința de acceptare sau de respingere a unui produs.

Dar ce informații transmit culorile pe care le purtăm? În trecut făceau referire la apartenența la o anumită comunitate, la statutul deținut în cadrul acesteia (social, civil, moral, religios, respectabil sau, dimpotrivă, degradant) ori la poziția financiară. De asemenea, culoarea purtată putea indica meseria practică, credințele personale ori ale comunității, vârsta, genul etc. Spre exemplu, tonurile de roșu și purpuriu, cu puternic impact vizual, au creat întotdeauna o imagine impunătoare și au fost nuanțele alese de putere: regi, înalți prelați, judecători. Totodată, culoarea roșie, asociată cu dragostea, viața și energia, a fost și rămâne o culoare prezentă în ținutele purtate în cadrul multor evenimente ceremo-

¹ E-mail: hirtescu_cristina@yahoo.com

niale ori festive. O altă culoare regală, îndeosebi în Franța, a fost albastrul (în nuanța sa de azuriu) [1]. În perioada contemporană albastrul a început să fie utilizat de diferite organizații, precum NATO sau ONU, fiind o culoare mai puțin gravă decât negru, dar nu prea colorată. Alt exemplu sugestiv poate fi cel al non-culorii alb, simbolul suprem al purității în multe religii, corelare evidentă în utilizarea acesteia în ținutele de nuntă sau cele folosite în ritualurile de botez. Non-culoarea neagră a simbolizat întotdeauna idei opuse: autoritate și atitudine umilă, răzvrătire și conformitate [2]. De aceea, negrul în vestimentație a fost (și continuă să fie) simbolul cromatic al moralității, autorității și eleganței, dar și al rebeliunii. Robele avocaților sau ale judecătorilor, rochia neagră, articolele în stil rock, punk sau goth sunt doar câteva exemple ce sprijină această afirmație.

Culoarea – element esențial în branding¹

În vestimentația contemporană culoarea este în continuare un important mijloc de comunicare non-verbală, însă tipul de informații transmise diferă față de trecut. Persoanele publice, inclusiv conducătorii, continuă să se folosească de culoare pentru a transmite diverse mesaje, dar nu mai există legi care să interzică ori să reglementeze purtarea anumitor țesături ori culori. În momentul în care „George Bush a anunțat declanșarea războiului din Irak, a purtat o cravată lucioasă, de un roșu intens, accentuând astfel tonul războinic al discursului, iar când a trebuit să recunoască punctele slabe ale programului de război și erorile făcute, nuanța cravatei purtate a fost ștearsă, aproape anonimă” [3 p. 253]. Un alt exemplu sugestiv a fost cel al reginei Elisabeta a II-a a Marii Britanii care, la deschiderea sesiunii parlamentare de după referendumul pentru Brexit, a purtat o ținută dintr-un material albastru decorat cu elemente galbene. Conform specialiștilor în comunicare, în acest mod suverana și-a exprimat dezacordul față de decizia țării sale de a părăsi Uniunea Europeană.

După lansarea cărții *Spare* (memoriul prințului Harry, Duce de Sussex), prințul și prințesa de Wales au apărut pentru prima dată în public cu ocazia deschiderii spitalului Regal Universitar din Liverpool, în ianuarie 2023. Prin ținutele asortate, în nuanțe de verde și bleumarin, cuplul a transmis, pe de o parte, mesajul că rămâne unit în fața problemelor, iar pe de altă parte și-a arătat aprecierea și sprijinul acordat instituției medicale care oferă servicii de îngrijire a sănătății mintale, tonurile de albastru și verde fiind asociate cu calmul, încrederea, speranța etc.

Mai mult decât atât, întrucât culoarea este elementul cel mai important în definirea unei mărci, blazoanele și ordinele diferitelor coroane sunt ușor recognoscibile după anumite culori specifice, așadar, familiile regale au continuat să se folosească de culoare ca element de branding. La fel și unele mărci de vestimentație. Albastru Lanvin, bej Chanel, roz șocant (fuchsia, nuanță promovată de Elsa Schiaparelli), gri Dior, oranj Hermes, roșu Valentino, albastru Nicoll sunt exemple sugestive.

Informații transmise prin culorile purtate

Spre deosebire de trecut, când anumiți coloranți erau greu de procurat și costisitori, motiv pentru care unele nuanțe erau purtate doar de cei avuți, statutul financiar al omului contemporan este mai puțin evidențiat prin culoare, acesta fiind sugerat mai mult prin intermediul articolelor de firmă sau de o calitate superioară. Combinațiile cromatice purtate pot sugera, cel mult, bunul gust sau lipsa acestuia, aspect care ar putea indica nivelul de educație, dar nu și posibilitățile financiare.

Prin culoare vestimentația poate indica vârsta și/sau genul dar, în prezent, și acestea sunt criterii subiective. Totuși, în general, copiii și tinerii preferă nuanțele vii, intense, în timp ce vârstnicii se orientează înspre tonurile mai estompate. Se pare că acest aspect este cauzat într-o oarecare măsură de condiții psihofiziologice, tonurile tari acționând ca stimuli în cazul copiilor. Există însă și contraexemple: un număr considerabil de copii de vârstă mică sau tineri adolescenți sunt atrași la un moment dat de non-culoarea neagră. De altfel, în Japonia, de pildă, tonurile închise de negru și cele de kaki sunt

¹ Termenul *branding* se referă la procesul de promovare și gestionare a unei mărci, prin care compania sau persoana publică își creează o imagine și și-o menține pe piață.

considerate a fi mai potrivite pentru bebeluși și copii mici, spre deosebire de Occident, unde separarea între roz și albastru nu poate fi ignorată. În mod similar, există și numeroși vârstnici care preferă haine colorate. Iris Apfel, adevărat simbol al modei contemporane, a oferit numeroase exemple în acest sens.

Deși în multe perioade istorice vestimentația domnilor a fost la fel de colorată ca a doamnelor (sau poate mai colorată), odată cu industrializarea paleta cromatică a devenit extrem de redusă în îmbrăcămintea masculină. Pentru un interval considerabil de timp vestimentația feminină a fost mult mai diversă în ceea ce privește culoarea, cea masculină fiind dominată de nuanțele uni ale costumelor, care contrastau cu nuanța cămășii, inițial albă și apoi ceva mai colorată. În societatea actuală și utilizarea culorilor în funcție de gen este subiectivă, paleta cromatică abordată de domni fiind aproape la fel de diversă ca cea a doamnelor. În consecință, în vestimentația contemporană se poate vorbi despre culori care sugerează ideile de masculinitate ori de feminitate, dar culorile purtate nu mai indică genul.

În trecut culorile costumelor puteau indica zona de proveniență ori comunitatea din care făcea parte un individ. Astăzi unii cercetătorii continuă să susțină faptul că identitatea etnică sau condițiile regionale și de mediu joacă un rol decisiv asupra modului de utilizare a culorii în vestimentație, aspect exemplificat prin atracția înspre tonurile puternice, saturate, calde a locuitorilor din zonele cu climă tropicală. Alții cercetătorii susțin caracterul transcendent al culorilor, dincolo de frontiere, fapt demonstrat de răspunsurile similare la unele culori, în diferite părți ale lumii [4]. Fără îndoială, analizând maniera de înveșmântare a oamenilor din diferitele orașe ale lumii, influența culturală și zonală poate fi sesizată, mai ales că fluctuația de forme și culori este determinată, într-o mică măsură, și de modalitatea în care fiecare țară asimilează direcțiile prezentate pe marile podiumuri ale lumii. Cu toate acestea, în condițiile globalizării, depășirea granițelor culturale și geografice este inevitabilă, așadar, în prezent, apartenența la o anumită comunitate/grupare este dificil de identificat [5]. Excepție fac unele minorități etnice sau religioase ori grupurile de tineri atrași de o subcultură (punk, rock etc.) care adoptă un stil vestimentar specific.

Anumite stiluri din moda vestimentară sunt caracterizate și recunoscute ușor datorită predominanței anumitor culori. Stilurile *punk*, *rock* sau *goth* sunt facil recunoscutibile după utilizarea predominantă a non-culorii negre, fiecare dintre acestea diferențiindu-se de celelalte prin alte particularități stilistice. Similar, stilul *grunge*¹ a fost dominat de o gamă cromatică formată din nuanțe șterse. Alte exemple sugestive sunt stilul american *preppy* și echivalentul său britanic *sloanerangers*, din îmbrăcămintea tinerilor din clasele superioare care frecventau cursurile școlilor private. Din punct de vedere cromatic, acestea au fost caracterizate de tonuri colorate, dar estompeate (ocru, bej, kaki, brun, albastru închis etc.), imprimeurile și motivele ostentative fiind considerate de prost gust. La polul opus se situează stilul *chav*, denumit peiorativ și *bling*, caracterizat de afișarea ostentativă a mărcii și a bijuteriilor masive aurii ce creează un contrast puternic cu articolele de îmbrăcămintă tip sport.

În prezent uniformele și culorile acestora indică în continuare meseria practică, dar acestea sunt purtate numai în diferitele medii de lucru, nu și pe stradă. Referitor la credințele religioase (personale ori ale comunității), astăzi numai membrii unor ordine religioase stricte se disting de masa mare de consumatori prin haine în culori sobre, neutre. Culoarea purtată poate sugera caracterul moral ori respectabil al omului contemporan numai prin raportarea la momentul și ocazia îmbrăcării unor anumite culori sau combinații cromatice. Astfel, un purtător care se prezintă la o ceremonie funerară într-o ținută colorată excesiv poate fi considerat lipsit de empatie ori respect. La fel și o persoană invitată la o nuntă, care alege o ținută albă [5]. Excepție face situația în care mirii își exprimă dorința ca oaspeții sau domnișoarele de onoare să poarte alb.

În ținutele etalate la diferite ceremonialuri culoarea continuă să fie utilizată simbolic. Deși există și excepții, cele mai multe dintre mirese aleg să poarte rochii albe sau în nuanțe deschise (de crem, ivoriu etc.), în timp ce îmbrăcămintea participanților la ceremoniile funerare este neagră ori în tonuri închise.

1 Stilul *grunge* apărut la sfârșitul deceniului opt și a avut ca reprezentant de seamă pe Kurt Cobain, solistul trupei Nirvana.

Se poate concluziona că în societatea contemporană culoarea în vestimentație este mai curând o expresie a gustului personal, a personalității/temperamentului fiecărui individ, a stării de spirit, motivației, a tipului de eveniment, ocaziei etc. Dintre aspectele care influențează alegerile cromatice în vestimentație preferințele oamenilor (individuale sau colective) față de anumite culori sunt foarte importante. Conform studiilor de specialitate, aceste preferințe sunt determinate de efectele fiziologice și psihologice pe care culorile obiectelor le au asupra omului, dar și de factori psihofiziologici și psihosociali precum vârsta, genul, temperamentul, aptitudinile, motivația, cultura, structura socială și educația etc.

Importanța tendințelor în vestimentația contemporană

În vestimentația contemporană culoarea este influențată și de paletetele propuse de sistemele de tendințe. Se poate spune că nevoia de apartenență (la comunitatea globală) este tradusă prin adoptarea tendințelor. Și anotimpul este un important factor de decizie în alegerea culorilor hainelor, existând tendința ca în sezonul rece să predomină tonurile mai estompate, în timp ce în sezonul cald preponderente în îmbrăcăminte sunt tonurile colorate, intense. Cu toate acestea, au existat momente în care, în propunerea gamelor cromatice, specialiștii nu au mai ținut cont de tipul de sezon (cald sau rece), ci s-au raportat, în mod evident, la anumite situații, locale sau globale. Spre exemplu, în anii '80 tendința culorilor grizate și sobre din îmbrăcăminte feminină a corespuns intrării femeilor în domenii dominate anterior de bărbați (finanțe, drept, medicină). La începutul secolului XXI, în sezonul care a urmat atentatelor din 11 septembrie 2001, „în semn de respect și înțelegere, toți designerii lumii au eliminat culoarea din creațiile lor și au introdus albul în colecțiile sezonului următor, ca simbol al speranței și revenirii la normalitate” [3 p. 150]. În mod similar, pe fundalul economic și politic grav, designerii au mizat pe siguranță pentru sezonul de primăvară/vară al anului 2024, paletetele cromatice utilizate fiind estompate, dominate de alb și negru, lipsite de strălucirile cromatice caracteristice colecțiilor pentru sezonul cald. Unul dintre puținele tonuri colorate utilizate a fost roșu.

Tendințele semnaleză noile aspecte ale imaginii și construcției produselor de îmbrăcăminte, oferind o direcție de orientare cu privire la schimbările produse în ceea ce privește culoarea, țesăturile, formele, ornamentele etc. Culoarea este primul element la care răspund clienții, iar schimbarea sa creează senzația de noutate, chiar și atunci când articolul de bază rămâne același. Mai mult decât atât, mesaje transmise prin culoare sunt astăzi universal comprehensibile, astfel, prin paletetele propuse în buletinele de tendințe și, mai ales, prin culoarea anului, specialiștii comunică atmosfera, starea timpului, așa-numitul *zeitgeist* [5]. În fiecare an aceasta din urmă demonstrează puterea culorii de a comunica, fiind expresia sintetică a atitudinii și dispoziției consumatorilor, un răspuns la ceea ce oamenii simt că au nevoie. Programul „Culoarea anului”, lansat de compania Pantone în anul 1999, are astăzi un impact semnificativ la nivel global în toate ariile designului. Conceptul de culoare a anului pare să fi avut un impact tot mai puternic în ultimii ani. La începutul anului 2021, Pantone a prezentat combinația de culori numită *Illuminatinggray*, ca o reflexie a stării omenirii după primul an în care s-a confruntat cu pandemia generată de virusul Sars-Cov-2. Exprimând incertitudinea acelor vremuri, rolul nuanței de gri a fost, totodată, acela de a calma, în timp ce nuanța caldă de galben strălucitor a indus sentimentul de speranță. În anul următor, culoarea anului a fost așa-numita *Very peri*. După încă un an de criză sanitară, această nuanță de albastru cald a plasat viitorul într-o nouă lumină. Prin faptul că este o tonalitate obținută din amestecul dintre albastru și puțin roșu, *very peri* a transmis atât ideile de speranță, libertate și calmitate, dar și pe cele de entuziasm, putere, viață.

În ultimii ani, pe lângă criza sanitară, omenirea a trebuit să gestioneze și situațiile cauzate de intensificările schimbărilor climatice, dar și de unele conflicte armate și tulburări sociale, fapt care a cauzat o economie instabilă. În consecință, culoarea anului 2023, denumită sugestiv *Vivamagenta*, a fost o nuanță rezultată din amestecul culorii roșii cu puțin albastru, care a sugerat, pe de o parte, sen-

timentul de agresiune resimțit de omenire, și a invocat, totodată, cuvint-cheie, precum: viață, putere, rezistență, speranță.

Culoarea anului 2024 este nuanța denumită *PeachFuzz*. Conform specialiștilor de la institutul Pantone, aceasta reflectă dorința noastră de a ne ocroti pe noi înșine, dar și pe ceilalți, fiind un ton care evocă sentimente de bunătate și tandrețe, sentimente pe care omenirea simte nevoia să le experimenteze, mai ales în condițiile în care întreaga lume se simte amenințată de posibile conflicte armate [6].

Concluzii

Dincolo de toate definițiile și teoriile culorii, este unanim acceptat faptul că limbajul cromatic deține capacitatea de a exprima sintetic numeroase aspecte. Așadar, rolul culorii în vestimentație, în calitatea sa de element de comunicare și interpretare, continuă să fie unul important în societatea contemporană, aceasta fiind o formă de expresie, în continuă schimbare, prin intermediul căreia se expune tot timpul o stare de fapt a vieții.

Referințe bibliografice

1. PASTOUREAU, M. *Albastru: Istoria unei culori fascinante*. București: For You, 2022. ISBN 9786066394253.
2. PASTOUREAU, M. *Black, the history of a color*. Melbourne: Princeton University Press, 2008. ISBN 978-0-691-12930-2.
3. BUTA, O. *Victima modei*. Iași: Polirom, 2006. ISBN 9789734504920.
4. BRANNON, E.L. *Fashion forecasting*. Ed. a 3-a. New York: Fairchild Books & Visuals, 2010. ISBN 9781563678292.
5. HÎRȚESCU, C.G. *Culoarea în vestimentație – mijloc de comunicare și interpretare*. Iași: Pim, 2024.
6. Color of the year [online]. In: *Pantone*: [site] [accesat 22 mar. 2024]. Disponibil: <https://www.pantone.com/color-of-the-year>

ȘTIINȚE SOCIO-UMANISTICE, STUDII CULTURALE ȘI MANAGEMENT ARTISTIC SOCIO-HUMANISTIC SCIENCES, CULTURAL STUDIES AND ART MANAGEMENT

LEADERSHIP – O COMPETIȚIE PENTRU A INFLUENȚA ȘI A SCHIMBA SOCIETĂȚILE CONTEMPORANE¹

LEADERSHIP AS A COMPETITION TO INFLUENCE AND CHANGE CONTEMPORARY SOCIETIES

MARIANA ZUBENSCHI²,

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

<https://orcid.org/0000-0002-4890-2068>

CZU 316.42:316.462

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2024.1.17>

În contextul identității europene, liderii devin adesea simboluri ale mișcărilor pentru schimbarea socială, iar promisiunea schimbării ocupă un loc central în campaniile electorale și în retorica politică. Deși discuția despre leadership este mai puțin prezentă în psihologia socială în contextul schimbării sociale, înțelegerea intersecției dintre leadership și schimbarea socială poate aduce perspective noi și utile. Procesele de influență socială și de conducere sunt fundamentale pentru înțelegerea transformării atât la nivel individual cât și la nivel social. Liderii nu doar reprezintă identitatea noastră colectivă, ci și ne ajută să definim viitorul nostru comun. Schimbarea socială este, astfel, o inițiativă colectivă care implică mobilizarea în jurul unei identități comune și a unei viziuni pentru viitor. Schimbarea identității și schimbarea societății sunt procese interdependente, iar o înțelegere mai profundă a acestor procese poate oferi noi perspective față de modul și afinitatea în care putem influența direcția societății noastre. În acest articol vom explora mai multe constatări care arată că identitatea socială comună este o sursă influențată atât de factori colectivi cât și de factori individuali. Este crucial să analizăm acest subiect din perspectiva relațiilor tripolare ale „influenței și schimbării sociale”, care implică o competiție între sursele de influență și un public mobilizat pentru schimbare. Această abordare deschide noi direcții de cercetare în ambele domenii și ne ajută să înțelegem de ce anumite viziuni asupra schimbării sunt mai atrăgătoare decât altele. Împreună, aceste idei oferă o perspectivă nouă pentru înțelegerea interacțiunii dintre identitate, influență socială și schimbarea relațiilor sociale.

Cuvinte-cheie: leadership, lider, schimbare socială, identitate, influență socială

In the context of European identity, leaders often become symbols of movements for social change, and the promise of change takes a central place in election campaigns and political rhetoric. Although the discussion of leadership is less present in social psychology in the context of social change, understanding the intersection between leadership and social change can bring new and useful perspectives. The processes of social influence and leadership are fundamental for understanding the transformation at both the individual and societal levels. Leaders not only represent our collective identity, but also help us define our shared future. Social change is, thus, a collective initiative that involves mobilizing around a shared identity and vision for the future. Identity change and societal change are interdependent processes, and a deeper understanding of these processes can provide new insights into how and to what extent we can influence the direction of our society.

1 Articolul a fost elaborat în cadrul proiectului „101085561 – TEIDCIPEI – ERASMUS-JMO-2022-HEI-TCH-RSCH The European identity development through culture in the process of European integration”, finanțat de Uniunea Europeană. Punctele de vedere și opiniile exprimate aparțin, însă, exclusiv autorului (autorilor) și nu reflectă neapărat punctele de vedere și opiniile Uniunii Europene sau ale Agenției Executive Europene pentru Educație și Cultură (EACEA). Nici Uniunea Europeană și nici EACEA nu pot fi considerate răspunzătoare pentru acestea.

2 Email: marianazubenschi@gmail.com

In this article we will explore several findings that show that shared social identity is a source influenced by both collective and individual factors. It is crucial to analyze from the perspective of tripolar relations of "influence and social change", which involves a competition between sources of influence and a public mobilized for change. This approach opens up new lines of research in both fields and helps us understand why certain views of change are more appealing than others. Together, these ideas provide a new perspective for understanding the interplay between identity, social influence, and changing social relationships.

Keywords: leadership, leader, social change, identity, social influence

Introducere

În psihologie schimbarea socială a fost studiată, în primul rând, ca un proces inter-grup, referitor la apariția sau rezolvarea conflictului între „in-grupuri” și „out-grupuri”. În schimb, procesele de influență socială sunt studiate în contexte intra-grup, cu accent pe un singur lider sau sursă de influență și un singur grup de adepți sau cauze (*în engleză – target*) de influență.

În multe privințe studierea leadership-ului și a schimbării sociale ca fenomene distincte a fost de folos domeniului. După cum demonstrează recenziile recente, aceste subiecte au primit o atenție considerabilă atât în ceea ce privește sfera de aplicare cât și profunzimea. Cu toate acestea, înțelegerile contemporane ale ambelor fenomene pot fi considerabil îmbogățite atunci când intersecția lor este privită prin prisma stabilității în relațiile sociale. Aceasta devine mai probabilă atunci când modulele în care „noi” ne definim pe noi înșine și pe ceilalți sunt aceleași. În schimb, pe măsură ce noile înțelegeri despre cine suntem „noi” devin influente și modelează înțelegerile „noastre” despre lumea socială, devine posibilă contestarea status quo-ului și angajarea noastră în acțiuni sociale colective pentru a remodela societatea [1 p. 332].

Prin urmare, intersecția dintre influența socială și schimbarea socială se referă în mod fundamental la o realiniere a normelor, valorilor și credințelor unei persoane (adică, cine sunt „eu”), în cadrul unui grup (adică, cine suntem „noi”) și între grupuri (adică, de la „noi”, versus „ei” către un „noi” de ordin superior). În acest fel, dinamica intra-personală, intra-grup (adică, interpersonală) și inter-grup este văzută ca fiind reciproc constitutivă [2; 3 p. 195].

Procesele de influență socială și conducere – de mobilizare – sunt centrale în înțelegerea modului în care devine posibilă transformarea atât în psihologia personalității cât și în realitatea socială a relațiilor inter-grup. Liderii nu numai că reprezintă și reflectă cine suntem „noi” aici și acum – leadership-ul înseamnă, în mod fundamental, să ne ajutăm pe „noi” să preluăm controlul asupra viitorului „nostru”.

Schimbarea socială, prin urmare, este o acțiune colectivă care implică mobilizare prin apariția și redefinirea identității comune, care este legată de viziuni particulare pentru viitor. Ca atare, schimbarea identității și schimbarea societății sunt procese interdependente. Pentru a înțelege cum putem schimba societățile prin schimbarea identităților, este nevoie de o relație integrativă a dinamicii atât intra- cât și inter-grup, implicate în contextele de mobilizare colectivă. O modalitate de a lua în considerare atât dinamica intra- cât și inter-grup este de a conceptualiza influența și schimbarea socială ca relații tripolare care implică o competiție între (cel puțin două) surse de influență concurente și un public de „adepți” mobilizați pentru (sau împotriva) schimbări sociale.

Prin urmare, considerăm leadership-ul și schimbarea socială ca domenii distincte de cercetare. Aici notăm traiectorii-cheie ale ideilor care au modelat aceste domenii, cu un accent deosebit pe identitatea socială, care a adus o contribuție majoră la înțelegerea ambelor fenomene. Intersecția dintre leadership și schimbarea socială, cu accent pe leadership, este ca un concurs de influență constrâns de dinamica schimbării în relațiile inter-grup. Sunt prezentate constatări empirice din două studii care ilustrează punctele de bază. Capacitatea liderilor concurenți de a surprinde traiectoria normativă a grupului influențează intențiile și comportamentele de acțiune colectivă.

Leadership-ul și schimbarea socială ca domenii distincte de cercetare

O mare parte din cercetarea și teoretizarea leadership-ului se referă la stilurile și caracteristicile individuale ale liderilor care îi deosebesc ca fiind adecvați în mod unic pentru poziții de autoritate [4; 5; 6].

O altă abordare proeminentă conceptualizează leadership-ul ca o chestiune de „potrivire” între o persoană și o anumită situație, accentul fiind pus pe măsura în care calitățile stabile de conducere corespund cerințelor poziției liderilor [7, 8].

Mai recent, relația dintre lideri și adepți a devenit punctul central al unor teorii proeminente de leadership [8 p. 530], deși aici se pune accentul, în primul rând, pe „stilurile” de conducere (adică, comportamente), care sunt susceptibile de a crea percepția liderilor ca fiind vizionari și carismatici [9 p. 25]. Indiferent dacă sunt orientate către trăsăturile de personalitate sau comportamentele dorite ale liderului, abordările centrate pe persoană sunt utile pentru a descrie cum arată „un leadership bun”.

Stilurile de leadership sunt:

1. Autoritar: caracterizat prin luarea deciziilor de către lider fără implicarea membrilor echipei.
2. Democratic: implică consultarea membrilor echipei în procesul decizional, încurajând contribuțiile și ideile lor.
3. Laissez-faire: implică o abordare hands-off în care liderul oferă libertate maximă membrilor echipei pentru a-și organiza munca și a lua decizii.
4. Tranșant: caracterizat prin claritate și hotărâre în luarea deciziilor, dar cu un nivel ridicat de implicare și comunicare cu echipa.
5. Carismatic: bazat pe personalitatea și carisma liderului, care inspiră și motivează echipa.
6. Transformațional: implică inspirarea și motivarea membrilor echipei pentru a atinge obiective comune, promovând inovația și schimbarea.
7. Tranzacțional: bazat pe schimbul de recompense și respectarea regulilor și normelor stabilite de lider.

Ele sunt, însă, mai puțin utile atunci când vine vorba de explicarea procesului psihologic prin care liderii sunt capabili să-i influențeze pe alții [10 p. 86]. Tradiția identității sociale, în schimb, oferă tocmai o astfel de explicație. În cadrul acestei tradiții leadership-ul este văzut ca o funcție a identității sociale partajate între lideri și adepții săi, care servește drept bază pentru influența socială și leadership. În ultimele două decenii o multitudine de studii au demonstrat că sprijinul și susținerea liderilor este o funcție a capacității acestora de a întruchipa normele, valorile și credințele „noastre” (mai degrabă decât ale „lor”).

Un alt aspect important reprezintă identitatea socială, drept o contribuție de lungă durată la înțelegerea stabilității și schimbării sociale. În această perspectivă, identitatea socială, ca aspect al sinelui derivat din apartenența la grupuri sociale [11], este un mecanism social-psihologic cheie atunci când vine vorba de schimbarea socială în relațiile inter-grup. Așa cum oamenii se pot gândi la ei înșiși ca la indivizi (de exemplu, „eu”), sinele poate fi definit și în termeni de apartenență la grup relevantă (adică, semnificativă, din punct de vedere psihologic) (de exemplu, „noi, oamenii de știință”, „noi, femeile”). Apariția identității sociale este o înțelegere comună a cine suntem „noi”, cine „noi” vrem să fim și modul în care „noi” ar trebui să relaționăm cu ceilalți în contextul mai larg al relațiilor inter-grupurilor, fiind fundamentală în procesele de acțiune și mobilizare colectivă. O astfel de fluiditate în înțelegerea oamenilor despre ei înșiși și despre ceilalți este esențială în explicarea atât a apariției conflictului cât și a obiectivelor și valorilor comune, care transformă distincțiile de subgrup într-un „noi” supraordonat de ordin superior.

În această manieră, teoria autocategorizării explică procesul de mobilizare socială în termenii unei interacțiuni între cunoștințele și experiențele de bază ale unei persoane și lumea socială [12 p. 459]. Esențială pentru schimbarea relațiilor sociale este ideea că, atunci când se fac comparații între grupuri, mai degrabă decât între indivizi, sinele social devine proeminent sau operativ. În schimb, atunci când oamenii se autoclasifică în termeni de identități supraordonate relevante (de exemplu, identitate națională), distincțiile de subgrup de nivel inferior (în termeni de rasă, clasă sau gen) devin mai puțin definite de la sine și, prin urmare, au un impact mai mic asupra unei persoane la nivel de atitudini, credințe și acțiuni.

Acest raționament a fost aplicat pe scară largă în psihologia socială pentru a înțelege o serie de fenomene relevante pentru procesele de schimbare socială, inclusiv stereotipuri, prejudecăți, reducerea

sensibilității față de prejudecăți și cooperarea socială. Prin urmare, teoria autocategorizării a adus o contribuție unică care elucidează procesele intra-grup, precum influența, gestionarea socială (conducerea), dar și dinamica inter-grup, precum schimbarea relațiilor sociale.

Intersecția dintre leadership și schimbarea socială

Deși, atât leadership-ul cât și schimbarea socială sunt domenii de cercetare importante și în plină dezvoltare, este surprinzător că intersecția lor este rareori luată în considerare [1; 8; 10 p. 98]. Cu toate acestea, procesele de leadership și influență sunt esențiale pentru a înțelege dacă va exista continuitate sau schimbare în realitatea socială a relațiilor inter-grup. În mod egal, schimbarea socială modelează fundamental procesele de conducere și influență socială în cadrul grupului și între grupuri. În timp ce unii lideri rămân în umbră în funcție de crizele sociale, alții sunt promovați simultan în poziții de influență și autoritate. Această dinamică se reflectă mai puțin în analiza leadership-ului. Prin urmare, elucidăm doar câteva cazuri care evidențiază necesitatea integrării proceselor de conducere cu studiul schimbării sociale.

1. Brexit. Procesul de retragere a Marii Britanii din Uniunea Europeană a fost un exemplu de schimbare socială și politică majoră, care a necesitat o abordare strategică și eficientă din partea liderilor din toată Europa pentru a gestiona consecințele și a adapta politica la noile realități.

2. Criza refugiaților. Fluxurile mari de refugiați care au intrat în Uniunea Europeană în ultimii ani au generat provocări sociale și politice semnificative, necesitând o coordonare eficientă între liderii statelor membre pentru a gestiona situația și a dezvolta politici adecvate de integrare și sprijin.

3. Schimbările climatice. Uniunea Europeană se confruntă cu presiuni tot mai mari pentru a aborda schimbările climatice și a reduce emisiile de carbon. Aceasta implică nu doar decizii politice la nivel înalt, ci și o schimbare a comportamentului social și economic la nivel individual și organizațional.

4. Creșterea inegalităților sociale. În unele țări din UE creșterea inegalităților sociale a devenit o preocupare majoră, necesitând o abordare atentă a liderilor politici și economici pentru a promova coeziunea socială și pentru a asigura accesul echitabil la oportunități.

Aceste cazuri demonstrează că procesele de conducere trebuie să fie sensibile la schimbările sociale și să abordeze aceste provocări în mod activ și eficient pentru a asigura prosperitatea și stabilitatea Uniunii Europene.

De exemplu, în 2005, Reicher și colegii au susținut că liderii și adepții sunt „agenți colaborativi în transformarea realității sociale”, unde liderii sunt antreprenori identitari, care facilitează apariția identităților și structurilor, care permit schimbarea realității relațiilor sociale [13 p. 549]. Prin urmare, liderii nu numai că reflectă și reprezintă, ci și materializează anumite realități sociale.

Unele situații de angajare socială în Uniunea Europeană:

1. Programe de incluziune socială. Uniunea Europeană sprijină diverse programe și inițiative care vizează integrarea socială a grupurilor vulnerabile, cum ar fi persoanele cu dizabilități, minoritățile etnice sau refugiații. Aceste programe pot include proiecte de formare profesională, servicii de consiliere și orientare și inițiative de promovare a angajării acestor grupuri în piața muncii.

2. Dezvoltarea comunităților locale. Uniunea Europeană oferă finanțare și sprijin pentru proiecte care promovează dezvoltarea durabilă a comunităților locale. Aceste proiecte pot implica îmbunătățirea infrastructurii sociale și economice, crearea de locuri de muncă locale și stimularea antreprenoriatului social în zonele defavorizate.

3. Programul Erasmus+. Acest program al Uniunii Europene facilitează mobilitatea studenților, tinerilor și lucrătorilor în întreaga Europă, promovând astfel schimbul de cunoștințe, abilități și experiențe sociale și culturale. Prin participarea la programe de schimb și stagii internaționale, indivizii pot dobândi competențe sociale și interculturale valoroase care să le sporească șansele de angajare și să contribuie la dezvoltarea comunităților lor.

4. Programe de combatere a sărăciei și excluziunii sociale. Uniunea Europeană sprijină statele membre în eforturile lor de a combate sărăcia și excluziunea socială prin intermediul diverselor programe și inițiative. Acestea pot include proiecte de ajutor social, îngrijire a sănătății, asistență juridică și consiliere pentru grupurile marginalizate și vulnerabile.

Aceste exemple ilustrează angajamentul Uniunii Europene față de promovarea incluziunii sociale, dezvoltarea comunităților locale și combaterea sărăciei și excluziunii sociale în întreaga Europă.

În cadrul psihologiei organizaționale, focalizarea pe schimbare este relativ recentă, susținând mai mult rolul liderilor executivi, dar și a mediilor organizaționale incerte din ultimele decenii. Ca atare, „schimbarea de leadership” a fost identificată ca o meta-categorie semnificativă a comportamentelor de conducere eficiente. Cu toate acestea, multe cercetări organizaționale despre leadership și schimbare se concentrează, în primul rând, pe relația dintre un singur lider și un singur grup de adepți (de exemplu, angajați, subordonați). În măsura în care depășește dinamica interindividuală lider-urmăritor, o face într-un sens intra-grup, unde nu se acordă prea multă atenție dinamicii inter-grupurilor care modelează funcționarea organizațională (de exemplu, cooperarea și competiția între diferite echipe sau secțiuni din cadrul unei organizații).

Modelul ASPIRe

În alte lucrări de relevanță pentru organizații, totuși, au existat apeluri explicite de a lua în considerare dimensiunea inter-grup atunci când studiem leadership-ul. În conformitate cu modele precum ASPIRe [10 p. 85, 14 p. 124] a fost susținută ideea că sarcina „conducerii inter-grupurilor” este de a ajuta la depășirea conflictului subgrupului prin promovarea identităților supraordonate la nivel superior. Michael A. Hogg, Daan van Knippenberg și David E. Rast critică ideea că o astfel de colaborare poate fi realizată prin identități supraordonate. În schimb, „identitatea relațională inter-grup” este o identitate socială care încorporează relațiile cu alte grupuri – este propusă ca „soluție” preferată pentru conflictul inter-subgrup în organizații, liderii fiind esențiali în crearea acestuia [15 p. 235]. S-ar putea argumenta, totuși, că identitatea supraordonată este în mod necesar relațională, deoarece „conține” (adică, este definită de...) subgrupurile relevante și relațiile dintre ele (de exemplu, așa cum se argumentează în modelul ASPIRe).

Modelul ASPIRe în promovarea identității supraordonate este o abordare teoretică propusă în psihologia socială pentru gestionarea conflictelor între grupuri și promovarea coeziunii sociale. Acest model este conceput pentru a depăși tensiunile și diviziunile între grupuri prin accentuarea unei identități comune care transcende diferențele și divergențele individuale sau grupale.

ASPIRe este un acronim care reprezintă următoarele elemente ale modelului:

1. Adeziune (Adherence). Acest aspect se referă la angajamentul indivizilor sau grupurilor față de o identitate supraordonată, care depășește afilierea lor la grupurile de apartenență. Prin recunoașterea unei identități comune și mai mari, indivizii sunt motivați să se identifice cu valorile și obiectivele acestei identități, în detrimentul loialității exclusive față de grupul de apartenență.

2. Similaritate (Similarity). Modelul ASPIRe presupune că identitatea supraordonată este construită pe baza similitudinii percepute între grupurile implicate în conflict. Când membrii grupurilor observă trăsături comune și experiențe similare între ei, devine mai ușor să adopte o identitate supraordonată care să îi unească și să depășească diferențele intergrupale.

3. Procese identitare (Processes). Aceasta se referă la modul în care individul sau grupul își dezvoltă și își consolidează identitatea supraordonată. Prin intermediul unor procese sociale și cognitive, cum ar fi identificarea cu valorile și normele comune, colaborarea și cooperarea între grupuri sau angajamentul în acțiuni colective, membrii grupurilor își întăresc sentimentul de apartenență la identitatea supraordonată.

4. Reprezentare (Representation). Reprezentarea se referă la modul în care identitatea supraordonată este percepută și reprezentată în cadrul grupurilor implicate în conflict. Aceasta poate implica

recunoașterea și promovarea simbolurilor, sloganurilor sau valorilor comune care definesc identitatea supraordonată și încurajează coeziunea și solidaritatea între grupuri.

Modelul ASPIRE oferă o perspectivă utilă asupra modului în care identitatea supraordonată poate fi utilizată pentru a gestiona conflictele intergrupale și pentru a promova cooperarea și coeziunea socială. Prin accentuarea similitudinilor și a valorilor comune între grupuri, această abordare poate contribui la reducerea tensiunilor și diviziunilor intergrupale și la construirea unei societăți mai unite și mai armonioase.

Partea superioară a formularului

Propunând un nou model al rezistenței prin identitate socială, Haslam și Reicher au subliniat importanța conducerii în maximizarea capacității grupului de a organiza și coordona acțiunile în mod eficient [10 p. 87]. În ceea ce privește eforturile de mobilizare ale grupurilor subordonate, acești autori au argumentat că este crucial ca aceste grupuri să-și definească lupta prin prisma relaționării cu normele și valorile grupurilor terțe cărora doresc să le câștige sprijinul. Pe de altă parte, grupurile dominante (dacă nu reușesc să împiedice vizibilitatea lor) trebuie să definească competiția cu grupurile terțe ca fiind o încălcarea a normelor și valorilor acestora. Prin urmare, aceste dinamici tripartite de influență sunt cele care modelează cine deține influența și capacitatea de a schimba realitatea socială a relațiilor inter-grup [1 p. 334].

Această evoluție în cercetare evidențiază necesitatea și fezabilitatea studierii sistemice a legăturii dintre conducere și schimbarea relațiilor sociale. În mod specific, în timp ce până acum s-a pus accentul pe: a) conducerea ca proces intra-grup și b) schimbarea socială ca proces inter-grup în psihologia socială, acum este necesară o schimbare de paradigmă care să exploreze interdependența lor sistemică. În propunerea unei noi paradigme de conducere și schimbare socială, plecăm de la premisa că autotransformarea și mobilizarea prin identitatea socială și influența socială sunt esențiale pentru înțelegerea posibilelor deplasări de la status quo, situația actuală sau conservatorism, către schimbarea socială. O astfel de schimbare este însoțită de o modificare a influenței și puterii – de la cei care ocupă poziții autoritare către cei care își propun să ocupe astfel de poziții.

Alternativile de conducere implicate în acest concurs sunt adesea aliniate cu o schimbare socială sau cu o agendă de status quo, astfel încât conducerea existentă este pro status quo și leadership-ul emergent pro schimbarea socială. Cu alte cuvinte, în multe contexte, pentru ca schimbarea socială să aibă loc, trebuie să existe și o schimbare a conducerii (de exemplu, alegeri, care schimbă paradigma, revoluții). Astfel, s-au luat în considerare mai explicit procesele de identitate socială implicate în schimbarea conducerii, inclusiv intersecția lor cu schimbarea socială.

Concluzii

Prin explorarea intersecției dintre leadership și schimbarea socială, se deschid noi perspective în înțelegerea modului în care identitatea socială și influența socială modelează direcția societății. Aceasta presupune o competiție între sursele de influență și un public mobilizat pentru schimbare. Este important să recunoaștem că schimbarea socială este o inițiativă colectivă care implică mobilizarea în jurul unei identități comune și a unei viziuni pentru viitor.

Schimbarea socială se bazează pe autotransformarea psihologică, iar această transformare implică, de obicei, o schimbare în distribuția influenței și puterii de a modela opiniile, valorile și comportamentele colective.

Leadership-ul și schimbarea socială sunt interconectate într-o competiție pentru influențarea și remodelarea societăților contemporane. Uniunea Europeană demonstrează un angajament puternic față de promovarea incluziunii sociale, dezvoltarea comunităților locale și combaterea sărăciei și excluziunii sociale prin diverse programe și inițiative. Programele axate pe schimbarea socială precum incluziunea socială, dezvoltarea comunităților locale, Erasmus+ și inițiativele de combatere a sărăciei sunt esențiale pentru remodelarea societăților contemporane, integrarea grupurilor vulnerabile, crearea de locuri de

muncă și promovarea antreprenoriatului social. Aceste măsuri contribuie semnificativ la îmbunătățirea condițiilor de viață și la creșterea șanselor de angajare pentru cetățenii europeni, evidențiind rolul decisiv al UE în sprijinirea dezvoltării durabile și a coeziunii sociale. Este evident că liderii devin simboluri ale mișcărilor sociale, iar capacitatea lor de a promova schimbarea este fundamentală în contextul identității europene și al altor contexte sociale. Procesele de influență socială și de conducere sunt vitale în înțelegerea și promovarea transformării atât la nivel individual cât și la nivel social.

De altfel, este esențial să susținem că liderii nu doar reprezintă identitatea noastră colectivă, ci și ne ajută să definim viitorul nostru comun. Prin urmare, pentru a înțelege și a promova schimbarea socială, trebuie să avem în vedere atât dinamica intra-grupurilor cât și cea a inter-grupurilor, precum și modul în care identitatea socială și influența socială interacționează în aceste procese.

În timp ce liderii „noi” pot să urmărească menținerea status quo-ului, persoanele deja în funcție pot să susțină schimbări. De asemenea, diferențele între diferitele stiluri de conducere pot depinde de viziunile referitoare la schimbare, în special, atunci când status quo-ul este respins, cum ar fi în cazul răsturnării unui regim. În contextul în care conducerea este integrată în dinamica schimbării sociale, accentul se pune pe înțelegerea și explicarea procesului de autotransformare psihologică, care implică o schimbare în modul în care oamenii se definesc pe ei înșiși. Această transformare are loc prin procese de influență socială, inclusiv conducerea, și influențează, la rândul său, lumea socială.

Astfel, conținutul argumentelor și agendelor liderilor (cum ar fi susținerea status quo-ului sau promovarea schimbărilor sociale) este mai puțin important decât faptul că există mai multe și diverse stiluri de conducere contestate. Relațiile cu aceste alternative de conducere sunt interdependente, iar liderii deja în funcție beneficiază de o anumită influență care derivă din identitatea comună, având adepții drept punct de plecare. Pentru a-și exercita influența, noii lideri trebuie să construiască definiții coezive ale identității grupului, care să reflecte traiectoria normativă a comunității pe care încearcă să o influențeze.

Este important să admitem că schimbarea socială nu este întotdeauna asociată cu liderii „noi”, iar continuitatea nu este mereu o prioritate. Persoanele deja în funcție pot să joace, de asemenea, un rol semnificativ în promovarea schimbării sociale. Astfel, pentru a înțelege și a promova schimbarea socială, trebuie să avem în vedere nu numai leadership-ul „nou”, ci și modul în care liderii existenți pot să contribuie la aceste procese.

Referințe bibliografice

1. SUBAŠIĆ, E., REYNOLDS, K.J., TURNER, J.C. The political solidarity model of social change: Dynamics of self-categorization in intergroup power relations. In: *Personality and Social Psychology Review*. 2008, nr.12, pp. 330–352. ISSN 1088-8683.
2. DOVIDIO, J.F. Bridging intragroup processes and intergroup relations: Needing the twain to meet. In: *British Journal of Social Psychology*. 2013, nr. 52 , pp. 1–24. ISSN 0144-6665.
3. SMITH, L.G.E., POSTMES, T. The power of talk: Developing discriminatory group norms through discussion. In: *British Journal of Social Psychology*. 2011, nr.50, pp. 193–215. ISSN 0144-6665.
4. HANNAH, S.T., AVOLIO, B.J. The locus of leader character. In: *Leadership Quarterly*. 2011, nr. 22 , pp. 979–983. ISSN 1048-9843.
5. KIPNIS, D. The effects of leadership style and leadership power upon the inducement of an attitude change. In: *Journal of Abnormal and Social Psychology*. 1958, nr. 57, pp. 173–180. ISSN 0021-843X.
6. RAHIM, M., BUNTZMAN, G. F. Supervisory power bases, styles of handling conflict with subordinates, and subordinate compliance and satisfaction. In: *Journal of Psychology: Interdisciplinary and Applied*. 1989, nr.123 , pp. 195–210. ISSN 0022-3980.
7. FIEDLER, F.E. The contingency model and the dynamics of the leadership process. In: *Advances in experimental social psychology*. 1978, vol. 11, pp. 59–112.
8. VAN ZOMEREN, M., LEACH, C.W., SPEARS, R. Protesters as „passionate economists”: A dynamic dual pathway model of approach coping with collective disadvantage. In: *Personality and Social Psychology Review*. 2012, nr.16, pp. 180–199. ISSN 1088-8683.
9. SHAMIR, B., ARTHUR, M.B., HOUSE, R.J. The rhetoric of charismatic leadership: A theoretical extension, a case study, and implications for research. In: *Leadership Quarterly*. 1994, nr.5, pp. 25–42. ISSN 1048-9843.

10. HASLAM, S.A., EGGINS, R.A., REYNOLDS, K.J. The ASPIRe model: Actualizing Social and Personal Identity Resources to enhance organizational outcomes. In: *Journal of Occupational and Organizational Psychology*. 2003, nr.76 , pp. 83–113. ISSN 2044-8325.
11. TURNER, J.C., HASLAM, S.A. Social identity, organizations and leadership. In: TURNER ,M. E., *Groups at work: Theory and research*. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum, 2001, pp. 25–65. ISBN 9780805820799.
12. REYNOLDS, K.J. et al. Interactionism in personality and social psychology: An integrated approach to understanding the mind and behaviour. In: *European Journal of Personality*., 2010, nr. 24, pp. 458–482. ISSN 1099-0984.
13. REICHER, S.D., HASLAM, S.A., HOPKINS, N. Social identity and the dynamics of leadership: Leaders and followers as collaborative agents in the transformation of social reality. In: *Leadership Quarterly*. 2005, nr.16 , pp. 547–568. ISSN 1048-9843.
14. PITTINSKY, T.L. *Crossing the divide: Intergroup leadership in a world of difference*. Boston, MA: Harvard Business Press, 2009. ISBN 9781422118344.
15. HOGG, M.A., VAN KNIPPENBERG, D., RAST, D.E. Intergroup leadership in organizations. Leading across group and organizational boundaries. In: *Academy of Management Review*. 2012, nr.37, pp. 232–255. ISSN 0363-7425.

MEMORIA CULTURALĂ CA FUNDAMENT AL IDENTITĂȚII EUROPENE¹

CULTURAL MEMORY AS THE FOUNDATION OF EUROPEAN IDENTITY

LUDMILA LAZAREV²,

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

<https://orcid.org/0000-0002-4394-690X>

CZU 316.752(4)

316.723:159.953(4)

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2024.1.18>

Memoria culturală joacă un rol crucial în formarea și consolidarea identității europene. Moștenirea culturală comună a Europei, cu influențe din antichitatea clasică, creștinism, Renaștere și Iluminism, cuprinde și lecțiile etice ale celor două războaie mondiale și ale regimurilor totalitare din secolul XX. Acest studiu explorează modul în care valorile și tradițiile partajate contribuie la consolidarea sentimentului de apartenență și coeziune europeană. Politicile culturale, inițiativele contemporane, care susțin dialogul intercultural și întăresc memoria culturală comună, subliniază importanța acestora în contextul unei Europe diversificate, dar unite. Abordarea memoriei culturale pe baza valorilor europene, precum umanismul, toleranța, democrația, în Republica Moldova constituie atât o provocare cât și un obiectiv esențial în procesul de consolidare a identității culturale europene.

Cuvinte-cheie: memorie culturală, identitate europeană, dialog intercultural, valori europene, politici culturale

Cultural memory plays a crucial role in the formation and consolidation of European identity. Europe's common cultural heritage, influenced by classical antiquity, Christianity, the Renaissance, and the Enlightenment, also encompasses the ethical lessons of the two world wars and the totalitarian regimes of the 20th century. This study explores how shared values and traditions contribute to the sense of European belonging and cohesion. Cultural policies and contemporary initiatives that support the intercultural dialogue and strengthen the common cultural memory highlight the importance in the context of a diverse but united Europe. Addressing cultural memory based on European values such as humanism, tolerance, and democracy in the Republic of Moldova is both a challenge and an essential goal in the process of consolidating European cultural identity.

Keywords: cultural memory, European identity, intercultural dialogue, European values, cultural policies

1 Articolul a fost elaborat în cadrul proiectului 101085561 – TEIDCIPEI –ERASMUS-JMO-2022-HEI-TCH-RSCH *The European identitydevelopmentthroughculture in theprocess of European integration*, finanțat de Uniunea Europeană. Punctele de vedere și opiniile exprimate aparțin, însă, exclusiv autorului (autorilor) și nu reflectă neapărat punctele de vedere și opiniile Uniunii Europene sau ale Agenției Executive Europene pentru Educație și Cultură (EACEA). Nici Uniunea Europeană și nici EACEA nu pot fi considerate răspunzătoare pentru acestea.

2 E-mail: ludmila.lazarev@amtap.md

Introducere

Identitatea europeană este un concept complex și dinamic, conturat de o multitudine de factori istorici, culturali și politici. În centrul acestui proces de formare identitară se află memoria culturală, care joacă un rol esențial în articularea unei identități comune pentru popoarele europene. Memoria culturală, înțeleasă ca ansamblul valorilor, tradițiilor, miturilor și simbolurilor transmise de-a lungul generațiilor, furnizează un cadru de referință colectiv ce conferă continuitate și coeziune în spațiul european. Acest studiu explorează modul în care memoria culturală servește drept fundament al identității europene, promovează dialogul intercultural și solidaritatea europeană. Prin această analiză ne propunem să demonstrăm importanța vitală a memoriei culturale în consolidarea unei identități europene robuste și incluzive.

Conceptul de memorie culturală

Chestiunea memoriei în cultură nu este una de dată recentă. Dimpotrivă, sintaxa culturală a templelor egiptene dedicate zeilor morții și „obligația amintirii” în cazul poporului israelit – unele dintre cele mai vechi forme de cult – au la bază un proces de actualizare colectivă, în forme simbolice, ritualizate, a unui trecut fondator, mai mult sau mai puțin mitic. De-a lungul secolelor, amintirea și uitarea revin în culturile lumii în ipostaze mereu provocatoare.

Memoria este, în primul rând, o funcție biologică a creierului uman ce presupune o serie de procese, precum cele de codare și restituție. Toate celelalte definiții ale memoriei fac apel la un cod cultural, care alocă acestui concept diverse conținuturi și roluri, în funcție de necesitățile de interpretare ale unei comunități/societăți sau ale unor cercetători mai mult sau mai puțin avizați. Se vorbește și se scrie despre memoria colectivă, comunicativă, culturală, publică, istorică, națională, oficială, socială, despre „locuri ale memoriei”, „regimuri memoriale” etc. Noțiunile de „locuri ale memoriei”, „memorie colectivă” au devenit deja expresii comune în discursul academic și public.

În secolul al XIX-lea, în timpul formării națiunilor și a statelor naționale europene, memoria colectivă și narativul istoric au jucat un rol crucial în procesul de construcție statală atât în formarea identității colective moderne cât și în mobilizarea politică privind procesul de edificare a statelor naționale. De regulă, aceasta a fost istoria grupului etnic titular, o narațiune etnonațională, care a semnalizat nu numai particularitatea și unicitatea biografiei comunității, ci și rolul său special în istorie, în primul rând, în comparație cu vecinii săi.

Memoria nu înseamnă o redare obiectivă a trecutului, ci, prin apelul la experiență și rememorare, reprezintă o modalitate mai mult sau mai puțin fiabilă de actualizare a acestuia. Memoria reconstruiește trecutul, plecând de la prezent, în funcție de contextul social sau de ceea ce Halbwachs numea „cadrele sociale ale memoriei” [1], referindu-se la memoria colectivă. „În epoca mărturiilor” memoria joacă un rol important în definirea individului, grupului, comunității. Istoricul francez Pierre Nora, referindu-se la „memoria colectivă”, spunea că aceasta reprezintă „amintirile, conștiințele sau nu, ale unei experiențe trăite sau mitificate de către o colectivitate, care fac parte integrantă din identitatea acelei comunități. Amintiri ale unor evenimente trăite direct sau transmise prin intermediul tradițiilor, pe cale orală sau scrisă. Memoria colectivă este o memorie activă, întreținută de instituții, rituri, istoriografie, literatură etc.” Este ceea ce rămâne din trecut în amintirea unui grup și ceea ce grupul acela face cu acest trecut [2 p.398].

Memoria culturală este o formă a memoriei colective, în sensul că este împărtășită de o comunitate largă de oameni și care le asigură acestora o identitate colectivă, adică culturală, consideră savantul Jan Assmann[3], care a dezvoltat conceptul „culturii memoriei” și memoriei culturale, fiind inspirat de studiile lui Maurice Halbwachs. Memoria culturală se menține de-a lungul generațiilor prin practici culturale și instituții, prin lucrări istorice, literare, artistice, prin ritualuri, simboluri, monumente, memoriale etc. [4].

În susținerea ideilor lui Maurice Halbwachs, Jan Assmann consideră că societățile sau culturile au o „memorie voluntară”, care este construită social prin ritualuri, dansuri, mituri, veșminte, tatuaje, la fel și prin intermediul instituțiilor oficiale, acroniilor, arhivelor, monumentelor, canoanelor, religiei, școlii etc. Amintirile semnificative ale unei societăți nu sunt niciodată spontane și nici predeterminate: trecutul, la fel ca și identitatea colectivă, este un construct bazat, simplu vorbind, pe două operații complementare: actualizarea și uitarea. Relația dintre memoria culturală și istorie este una care se bazează tocmai pe această natură construită a trecutului: „Memoria culturală se orientează spre puncte fixe din trecut. Trecutul nu se poate conserva ca atare nici în memoria culturală, ci oglindindu-se în figuri simbolice de care se fixează amintirea [...]. Miturile sunt și ele figuri ale amintirii. Deosebirea dintre mit și istorie devine aici irelevantă. Pentru memoria culturală nu exista istoria factică, ci istoria rememorată. S-ar putea spune că, în memoria culturală, istoria factică este transformată în istorie memorată, deci, în mit” [5 p. 52]. Miturile devin astfel o narațiune despre trecut, menită să explice evenimente ce au avut loc sau să dea forță și sens prezentului. Memoria culturală transformă anumite evenimente și figuri din trecut în subiecte ale rememorării publice, ducând, treptat, la o mitologizare a acestora [5].

Construirea memoriei culturale europene

Construirea memoriei culturale europene nu este o sarcină ușoară, având în vedere diferențele istorice, sociale și educaționale. În contextul european, memoria culturală integrează evenimente și fenomene majore, precum Renașterea, Iluminismul sau cele două războaie mondiale, dar și expresii artistice, precum muzica clasică, arta vizuală și literatura. Deși elita intelectuală europeană a definit o identitate culturală bazată pe gândirea filozofică, politică și artistică grecească, creștinism și iudaism, moștenirea Romei, precum și pe filosofia umanistă și iluministă, este dificil de afirmat că aceasta ar susține un patriotism european similar cu cel care caracterizează națiunile continentului.

Vom menționa că memoria culturală este strâns legată de memoria istorică, acestea fiind două moduri prin care societățile își amintesc și interpretează trecutul. Atunci când se completează reciproc, acestea pot contribui la construirea identității și coeziunii sociale. Politicile europene au încercat să promoveze o memorie istorică europeană cu scopul de a da legitimitate proiectului european și de a promova identitatea europeană. Drept urmare, eforturile elitelor politice europene s-au concentrat inițial pe activități care promovau o moștenire europeană comună. Primele instituții europene au dezvoltat un fel de narațiune europeană, care se referea vag la un trecut îndepărtat: Carol cel Mare și mitul Europei [6]. În primii ani ai programului CECO accentul s-a pus exclusiv pe elementele pozitive ale patrimoniului cultural, cum ar fi moștenirea istorică, arta și arhitectura, patrimoniul literar și filosofic etc. În anii 1970, însă, istoria integrării europene a devenit un punct central al comemorării, iar cultura și politicile culturale au căpătat un nou sens, devenind elemente de coeziune capabile să mențină unitatea europenilor în vremuri de criză [7]. De exemplu, unul dintre cele mai importante programe culturale lansate de UE în anii '80 – cel axat pe promovarea Capitalelor Culturale Europene – a avut ca scop întruchiparea ideii unei memorii și identități europene comune.

Odată cu sfârșitul Războiului Rece, în anii 1990, problema rolurilor jucate de statele membre în cele două războaie mondiale a revenit în prim-plan, alături de experiențele naționale de repressiune și dictatură. Putem vorbi despre apariția unei memorii istorice negative, „relatarea unei povești despre ororile trecutului”, care s-a integrat încet și a înlocuit narațiunea pozitivă și teleologică a integrării europene, care dominase discursul CEE până în anii 1970. În timp ce punctele de referință tradiționale ale memoriei culturale țineau de patrimoniul european, în sensul larg al acestui cuvânt, un punct de interes nou a devenit rememorarea regimurilor totalitariste ale sec. XX, în special, național-socialismul și stalinismul. Totodată, Holocaustul a devenit punctul central de referință pentru definirea valorilor și a obiectivelor politice ale Uniunii Europene. În acest sens, Aleida Assmann afirmă: „Holocaustul nu este o amintire unică și comună universal, ci a devenit paradigma sau

modelul prin care, de foarte multe ori, sunt percepute și prezentate alte genocide și traume istorice” [8 p.14].

În procesul extinderii comunității europene spre răsărit contrastul între căile mnemonice ale societăților din vestul și estul continentului a determinat UE să dezvolte o memorie colectivă comună pentru ele. UE a considerat acest lucru esențial pentru proiectul său de unificare europeană, iar memoria colectivă a făcut astfel parte din noua politică europeană de vecinătate la începutul anilor 2000. În 2005, Parlamentul European a propus o lege care interzicea simbolurile naziste și comuniste. Această rezoluție a reprezentat un moment de referință în politica de memorie a Uniunii Europene. A fost pentru prima dată când Uniunea Europeană a subliniat nu doar trauma Holocaustului, ci și a trecutului comunist al Europei de Est. Ulterior, în 2009, o altă rezoluție a Parlamentului European a consolidat o memorie europeană unitară a totalitarismului. Această rezoluție condamnă cu fermitate fostele regimuri comuniste totalitare și nedemocratice din Europa Centrală și de Est și comemorează Holodomorul alături de Holocaust [9]. Astfel, tragediile din Europa de Est, de asemenea, sunt acum considerate parte din istoria comună și memoria culturală a Europei secolului XX.

Încurajând europenitatea, instituțiile UE valorifică angajamentul moral de a depăși un trecut traumatizant pentru a promite un viitor mai bun. Acțiunile UE arată modul în care formarea memoriei colective comune joacă un rol cheie în construirea unei traiectorii comune a UE. În ultimul deceniu mai multe instituții europene au propus linii directe pentru dezvoltarea unui tip de memorie negociată, esențială pentru un continent atât de divizat. Orice propunere de modelare a memoriei colective a UE trebuie să implice mecanisme adecvate de democrație, transparență și dezbateri deschise. Politice culturale ale UE, inclusiv noua agendă europeană pentru cultură, programul *Europa Creativă*, prin protejarea, dezvoltarea și promovarea diversității și a patrimoniului cultural, susțin procesul de consolidare a memoriei și a identității culturale europene.

Promovarea memoriei culturale și a identității europene

Reinterpretarea critică a trecutului european și reconcilierea cu evenimentele traumatice, precum Holocaustul sau colonialismul, reprezintă provocări semnificative pentru memoria culturală europeană. Totodată, Europa de Est își are specificul său în procesul de construire a memoriei culturale și a identității europene.

În Republica Moldova constituirea unei memorii culturale a comunismului este parte a unui proces continuu, influențat atât de regimurile memoriale cât și de memoria diverselor grupuri, care pot fi uneori marginale, alteori dominante. Reprezentările trecutului comunist promovate de fiecare din aceste grupuri au creat un spațiu memorial concurențial. Populația majoritară și minoritățile naționale au plătit un preț greu din cauza amneziei, ajungând să cultive adesea mituri false și nostalgii după URSS. Pe de altă parte, foametea organizată, deportările și represiunile din perioada regimului sovietic comunist au devenit subiecte de interes major în cercetările istorice și teme relevante în discursul literar-artistic, fiind reprezentate de opere semnificative ce au obținut o apreciere considerabilă din partea publicului larg. Volumul *Cartea foametei*, autor Larisa Turea, docudrama *Siberia din oase* în regia Leontinei Vatamanu, spectacolul-dramă *Dosarele Siberiei* în regia lui Petru Hadârcă sunt doar câteva dintre operele cu un mare impact emoțional, care pun bazele unei memorii culturale menite să vindece traumele cauzate de regimul totalitar sovietic. Un mesaj similar a fost transmis de expoziția *Trenul durerii* (iulie 2024), dedicată victimelor deportărilor regimului stalinist, care a fost amplasată în Piața Marii Adunări Naționale din Chișinău, un loc simbolic situat în „centrul puterii”, unde în trecut se afla monumentul lui Lenin. Totodată, toponimia unor localități din Republica Moldova (de ex., Ceapaevca, Pervomaiscoe, Octeabriscoe, Crasnoarmeiscoe etc.) și a unor străzi (de ex., str. Lenin din Comrat), prezența monumentelor sovietice, precum „Luptătorul pentru puterea sovietică”, „Eroilor comsomolului” ș.a. în locuri publice din capitală, sunt o mărturie vie a memoriei culturale care alimentează miturile trecutului comunist.

Astfel, memoria culturală continuă să fie o arenă de dispută în Republica Moldova. Ea include controverse între grupurile etnice, politice cu privire la interpretarea trecutului sovietic. Reevaluarea și reinterpretarea evenimentelor istorice importante la nivel oficial își fac loc în conștiința publică într-o măsură insuficientă. În condițiile în care narațiunea dominantă a societății reflectă valorile civilizației europene, dialogul și dezbaterile publice sunt importante pentru a consolida o memorie culturală cât mai coezivă. Aceasta poate avea loc în spații academice, media, literatură, artă etc., unde diverse perspective și interpretări sunt discutate și contestate.

Memoria culturală contribuie la formarea identității europene prin intermediul mai multor mecanisme, cum ar fi:

- construcția narativelor colective, care definesc nu doar trecutul european, ci formează și un sentiment de solidaritate și apartenență la un întreg cultural comun;
- conservarea și transmiterea cunoștințelor prin instituții culturale, precum muzeele, bibliotecile și arhivele, care contribuie la păstrarea și transmiterea patrimoniului cultural european către generațiile viitoare, asigurând astfel continuitatea identității europene;
- reprezentarea diversității culturale a Europei, reflectată de memoria culturală, contribuind astfel la promovarea unei identități europene incluzive.

Concluzii

Memoria culturală este un pilon esențial al identității europene, reflectând diversitatea și complexitatea istoriei și culturii acestui continent. Politicile Uniunii Europene promovează o identitate și o memorie europeană comună pe baza unei culturi și a unei istorii comune, precum și a respingerii experiențelor violente din secolul XX.

Prin intermediul unei abordări interdisciplinare și a colaborării între diferite domenii academice, precum istoria, antropologia, sociologia și psihologia, prin implicarea comunităților locale și ale societății civile și sociale, putem promova o înțelegere mai profundă a rolului memoriei culturale în construirea identității europene. Cultura rememorării necesită eforturi pentru ca statele să se împace cu trecutul lor, adoptând însă, în același timp, principii și valori europene. Pe măsură ce Europa se confruntă cu noi provocări, menținerea și revitalizarea memoriei culturale constituie principii esențiale pentru promovarea solidarității între popoare și consolidarea identității europene.

Referințe bibliografice

1. HALBWACHS, M. *Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris: Albin Michel, 1994. ISBN-13 978-2226074904.
2. NORA, P. *Mémoire collective*. In: *La nouvelle histoire*. Paris: Retz, 1978, pp. 398–401.
3. ASSMANN, J. *Communicative and Cultural Memory*. In: *A Cultural Memory Studies: an international and interdisciplinary hand-book*. Berlin ; New York: De Gruyter, 2010 , pp. 109–118. ISBN 9783110188608.
4. MANIER, D., HIRST, W.A *Cognitive Taxonomy of Collective Memories*. In: *A Cultural Memory Studies: an international and interdisciplinary hand-book*. Berlin ; New York: De Gruyter, 2010, pp. 253–262. ISBN 9783110188608.
5. ASSMANN, J. *Memoria culturală: Scriere, amintire și identitate politică în marile culturi antice*. Iași: Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2013. ISBN 978-973-703-903-3.
6. SIERP, A. *History, memory and trans-European identity. Unifying Divisions*. New York ; London: Routledge, 2014. ISBN 978-1-138-78693-6.
7. CALLIGARO, O. *Negotiating Europe: EU Promotion of Europeanness since the 1950s*. London: Palgrave Macmillan, 2015. ISBN 978-1349475131.
8. ASSMANN, A. *Europe: a community of memory*. In: *GHI Bulletin*. 2007, no. 40, pp. 11–25. ISSN 0269-8552.
9. Rezoluția Parlamentului European din 2 aprilie 2009 referitoare la conștiința europeană și totalitarismul [online]. In: *Parlamentul European*: [site] 2 apr. 2009 [accesat 15 iun. 2024]. Disponibil: https://www.europarl.europa.eu/doceo/document/TA-6-2009-0213_RO.html

COLOUR PREFERENCES AND SELF-ACCEPTANCE – CASE STUDIES BASED ON THE ART THERAPY WORKSHOP

PREFERINȚE DE CULOARE ȘI AUTOACCEPTARE – STUDII DE CAZ BAZATE PE ATELIERUL DE ART-TERAPIE

ANNA STELIGA¹,
PhD in humanities,
University of Rzeszów, Poland

<https://orcid.org/0000-0002-4750-7285>

CZU 7:615.851.82

159.937.51

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2024.1.19>

„Of all the judgements you make, none is as important as your own opinion about yourself” – this sentence served as the starting point for the workshop “Me – my portrait. How do you see yourself?” carried out as part of the art therapy elective course in the third year of medical studies at the University of Rzeszów (Poland). The article presents an analysis of the results obtained in the workshop on emotional and expressional creativity, i.e. verbal relations and colourful stories about oneself. Colours are a means of expression and symbolic representation in the visual arts. On the basis of colour preferences, a diagnosis of specific psychological states with regard to the participants’ self-acceptance was made.

Keywords: colour preferences, self-acceptance, art therapy workshop, case study

„Din toate judecățile pe care le faci, niciuna nu este la fel de importantă ca propria ta părere despre tine” – această axiomă a servit drept punct de plecare pentru atelierul „Eu – portretul meu. Cum te vezi?”, desfășurat ca parte a cursului opțional de terapie prin artă în al treilea an de studii medicale la Universitatea din Rzeszów (Polonia). Articolul prezintă o analiză a rezultatelor obținute în atelierul de creativitate emoțională și expresivă, adică: relații verbale și povești colorate despre sine. Culoarele sunt un mijloc de exprimare și reprezentare simbolică în artele vizuale. Pe baza preferințelor de culoare a fost pus un diagnostic al stărilor psihologice specifice în ceea ce privește acceptarea de sine a participanților.

Cuvinte-cheie: preferințe de culoare, autoacceptare, atelier de art-terapie, studiu de caz

Introduction

Colours and their relationship to human functioning are the subject of scientific and non-scientific knowledge. This knowledge is extensive and multifaceted. Opinions related to this issue were presented already by Democritus as well as Euclid, but I. Newton [1] was the first scholar who developed a physical theory of light and colour vision in mathematical terms. On the other hand, Goethe’s considerations related to the mechanism of colour perception were of artistic and subjective nature as he wanted to “...explain the emotional and moral impact of colours” [2 p. 51]. He was the first to categorize the effects of different colour-related impressions on the psyche.

The theories of colour perception suggest that specific colours are perceived in an individual way affected by culture, as proposed e.g., by R. Arnheim [3] and M. Rzepińska [4].

The association between colours and emotions has been shown in studies performed using The Colour Pyramid Test developed by K. W. Schaie and R. Heiss [5], as well as the Colour Tests proposed by M. Lüscher [6]. These showed that colour stimuli may be seen as pleasant or irritating, i.e., in an individual and subjective way. Similarly the Colour Mirror Test and the Colour Perception Test developed by S. Popek apply the principle of preferences.

¹ E-mail: asteliga@ur.edu.pl

Colour Perception Test – description of the research tool

The Colour Perception Test (*Polish: Test Percepcji Kolorów* – TPK) is designed to assess the process of colour recognition (perception) and to determine colour preferences. TPK is based on the theory of colour vision. The test contains 18 colours, and the study participants are asked to rate them in the order of preference. Additionally, an Inventory of Emotions (IE) was developed for the study. As a result of ranking the values of various categories, IE ultimately comprised 62 terms – emotional states arranged in an alphabetic order (e.g. aggression, irritation, love, satisfaction), and the relationship between the colour and the emotional state was scored based on the rating of the colour-emotion correspondence, strong (3 points), moderate (2 points) or weak (1 point).

Based on a number of studies involving the use of TPK, originally carried out in 1995-1996, in a group of 410 individuals, additionally designed to employ IE, it is possible to draw a number of conclusions, e.g., that after 18 years of age there is an increase in the stability of colour-related preferences. Popek argues that colour related preferences to a degree are modified by gender but the differences are not highly statistically significant.

The research findings showed that definitely pleasant associations are evoked in the study participants by such colours as emerald green, (juicy) grass green, lemon yellow and, to some extent, blue, as well as white, navy blue, pink, carmine, yellow and cinnabar red.

There are also some colours that are strongly associated by the respondents with unpleasant emotional states. These include black, grey, ochre brown, dark brown, and to some extent ochre and orange, as well as light green and purple.

Research has shown that colour temperature (warm-cool) is not a determinant for the rating pleasant-unpleasant, as other colour properties such as brightness and saturation come into play here [7].

Methodology of the study

Nearly 30 years after the TPK studies were conducted, I decided to return to this research tool, and to modify it slightly; i.e., the IE was applied only as an auxiliary tool and the study participants did not have to use it. In February 2024, the tool was applied in a pilot study to assess whether and in what way colour preferences had changed in the subsequent generation of Polish people. I decided to carry out the study in a group of third-year students of medicine at the College of Medical Sciences at the University of Rzeszów, who were attending an optional course taught by me in a form of a special subject seminar named Art Therapy. The course is intended as an introduction to art therapy and to selected techniques of working with other people and with oneself, i.e., methods helpful, for instance, in building relationships and in developing creativity. The classes introduce students to art therapy as an auxiliary tool in psychotherapy, e.g., in the form of projective drawings, and provide the opportunity to try out the tool in practice. The course was selected by 36 students and they constitute the study group.

In order to apply TPK, I used a workshop-type activity based on the method proposed by W. Karolak “Me – my portrait. How do you see yourself?” The starting point for the activity was provided by the sentence “of all the judgements you make, none is as important as your own opinion about yourself” [8 p. 126].

The introductory discussion with the students addressed issues expressed by the following sentences. Everyone wants to create a positive image of his person. Many people want to gain the approval of others at all costs. Do we not deceive ourselves while creating our image? Maybe we should sometimes think what our emotions really are. Do we suppress our emotions? What are my emotions/feelings about my body?

Each student received a schematic A4-sized silhouette of a human body, to be filled in with colours and described. The main instruction of the workshop was: Fill in the inside of the figure outline with your positive or negative emotions. These can be emotions that are regularly experienced or spontaneous (appearing now). Express in colour your emotions towards the different body parts.

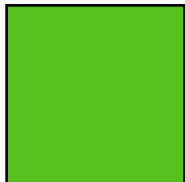
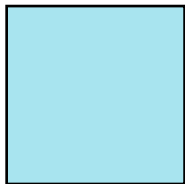
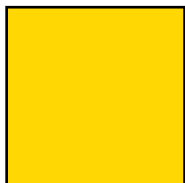
Create a colour legend, explaining what each colour means, what emotion. You can use the Emotion Inventory in identifying your emotions, but it is not mandatory.

Results of the study

Many scientific sources emphasise that colour is mainly a symbol and not a direct indicator of emotion. Analysis of the silhouettes and explanations provided by the specific authors, future medical professionals, shows that 16 out of 36 individuals accept their bodies for the most part, 17 participants present a half-accepting and half-critical attitude, and the colour-related statements provided by three individuals convey a significantly negative attitude towards the condition of their body and negative emotions corresponding to this fact.

The following table illustrates the results for the colours (green, blue, yellow) which in the original study by S. Popek had evoked the most pleasant associations. It also includes the original statements provided by the study participants about their emotions associated with the colour.

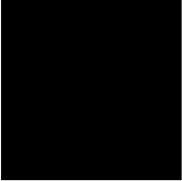
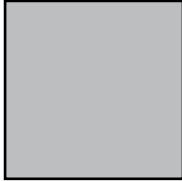



Table 1. Research results for green, blue and yellow colours

Colour	Positive emotions	Negative emotions	Neutral emotions
	22 I like it a lot (6), could be better/ nothing to be crazy about/ but I accept it (3), positive (2); 1 response each: happy, satisfied, uneasy, appreciate and like it a lot, respect, tranquillity and kindness, do my best to love, I like my hair but I'd prefer if it was straight; dark eyes, hair and legs are my favourite body parts;	4 I do not like it (2), 1 response each: not crazy about it; they (legs) should be longer; small hands and short fingers	3 ambivalent
	18 OK (4), I like (3), 2 responses each: pretty; happiness and tranquillity, 1 response each: breasts; very pleasing, my attribute (hair); hands, neck, calves, feet; not too bad but I would correct a lot; satisfactory but without exaggeration as I'm still struggling	1 I don't like, but I'm trying to work on those parts (1)	2
	10 Very positive (2), some improvements could be made / I accept but (2), 1 response each: I like; tenderness; openness and flexibility; good and it won't be better; I like it moderately	7 No (2), dissatisfaction and anger (2), 1 response each: it's irritating; (cheeks) too round; I don't accept my nose and eyelids, I'm going to have them corrected	1 Neutral, but there's no tragedy

Source: Elaborated by the author

As shown in **Table 1**, green was selected most frequently (29), in the majority of cases (22) as a colour evoking positive emotions such as 'joy'. This is consistent with the symbolism of this colour, which represents the need for self-confidence and assertiveness. It is also associated with human self-preservation instincts and the need for self-defence. The colour blue was selected 21 times, in 18 cases corresponding to positive qualities. This colour represents the need for satisfaction and affection. It symbolises tranquillity and relaxation. The colour yellow, a symbol of optimism and predictions for the future, was selected by 10 participants. Basically, a higher appreciation of this colour means the person is able to handle life situations more vigorously.

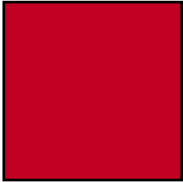
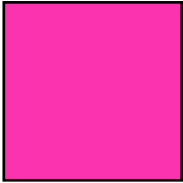

Table 2. Research results for the black, grey, brown, orange and purple colours

Colour					
Positive emotions	4 Elegance, aesthetics, happiness (2), 1 response each: strength; I like the hair and eyebrows a lot	1 Acceptance (1)	6	7 OK (2), 1 response each: frustration; uncertainty; OK but could be better; matches the standards; feet (I accept but only mine)	6 1 response each: I like; hair, lips and collar bones; I needed a lot of time to accept, but now I like it; satisfied; too short but the shape is OK (hands); hair, and the fact that its colour can be changed
Negative emotions	3	5 It's not OK (3), 1 response each: it's weaker after the fracture and feels like I don't have it (my hand); I don't like it much	3 1 response each: For fat on the belly, hips, thighs...; one ear because it is different and protruding	4 Negative (2), 1 response each: I like it moderately, too short and stocky (legs); I hate it! (belly and thighs)	5 Negative (2), 1 response each: frustration; eyes are too small; it's hard to accept and love
Neutral emotions	0	1	3 Indifference / neutral (3)	0	2

Source: Elaborated by the author

As regards the colours linked to unpleasant emotions by the previous TPK studies, the present findings did not explicitly confirm such association, as shown in **Table 2**. The colours black, brown, purple and orange were selected with similar frequency, by future doctors, to represent positive and negative qualities. The motivation for selecting a given colour was varied, e.g., a participant painted one ear brown, a colour with negative associations, because this ear is protruding and hard to accept. In the case of the colour orange, the comments related to emotions classified by the respondents as positive, in fact, include such terms as 'frustration' and 'uncertainty', whereas the negative emotions include the strong term 'I hate'. Only the colour grey, linked to neutral emotion and indifference, was used five times to reflect negativity, e.g. in a description of a hand which had been broken and now causes a major discomfort for the student.

Table 3. Research results for burgundy, pink and dark blue colours

Colour	Positive emotions	Negative emotions	Neutral emotions
	13 I like it (3), 2 responses each: It's fine; acceptable but could be better; satisfaction (I wouldn't change a thing), 1 response each: shoulders and chest; I like my "pianist's" hands, happiness and joy; energy	8 1 response each: terrible, frustration; uncertainty; the least positive; I don't like it very much; feet! I dislike it; I hate it!; I don't like it	1 Depending on my emotional state
	10 2 responses each: OK; I like it a lot; admiration /I love it; I like it / positive; 1 response each: joy; I like it but I'd like to change it	4 1 response each: poorly; belly because I have gained weight; I don't like it very much but I try to accept it as I cannot change it; it isn't good, but there's no tragedy	0
	4 1 response each: relax; delight; very fine; satisfying body parts	3 1 response each: no; I'm not crazy about it; sadness and anger	0

Source: Elaborated by the author

The current study took into account three other colours, shown in **Table 3**, in addition to the colours investigated by S. Popek. Of special interest for me was the perception of the colour red, because the meaning of this colour is not clear-cut. According to some researchers, red symbolises: happiness (Hevner), love, aggression and hatred (Alschuler), hostility and aggression (Bricks), while Kouwer links it with activity [9]. Indeed, the study by S. Popek and the present findings also reflect the ambivalence of emotions associated with this colour, ranging from acceptance to hatred. Similarly, mixed impressions are evoked by the dark blue colour. In the case of the colour pink, it was selected 10 times to express positive emotions, including the phrase 'I love it'.

Conclusions

The article presents the analysis of the results of a workshop focusing on creative expression of emotions, i.e., verbal accounts and colourful stories about themselves produced by future doctors. It is not easy to teach a group of 36 medical students because they are distrustful. The students are proud, self-assured, convinced of their mission and the superiority and importance of their future profession. They are also reluctant to cross barriers, to step out of their comfort zone, afraid of being 'ridiculous', which was evident during virtually every workshop.

Colours provide a means of expression and symbolic representation in the visual arts. Based on their colour preferences, the participants assessed their own self-acceptance, and that showed how many, varied emotions reflected by a given colour are in them.

Below, I would like to highlight some descriptions for the selected colours that have been included in the legends on the cards with a schematic human silhouette.

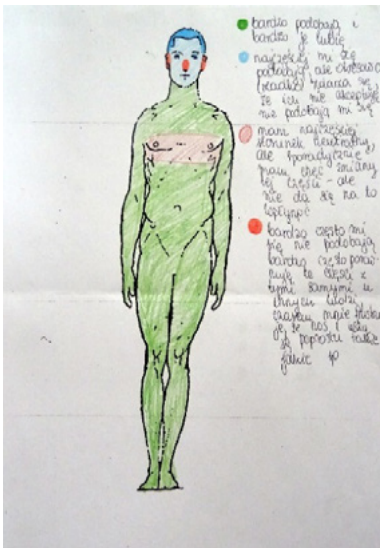
Sample descriptions:

Card 6 – (red) “I don’t like them very often, I tend to compare these parts with the same parts in others, sometimes I’m frustrated by the fact that the nose and ears are just the way they are” (**Picture 1.**)

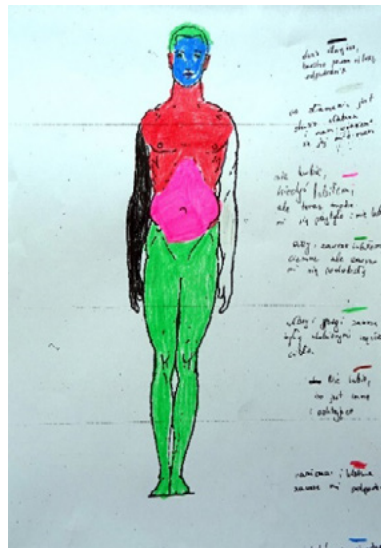
Card 22 – (black) “strong and good” (about one hand), (grey) “weaker after the fracture and it feels like I don’t have it”, (pink) “I used to like it, now I’ve put on some weight so I don’t like it” (**Picture 2.**)

Card 26 – (yellow) “I don’t accept my nose; I am waiting for rhinoplasty to change its shape; I don’t like my eyelids, and I’m planning to have a surgery as well” (**Picture 3.**)

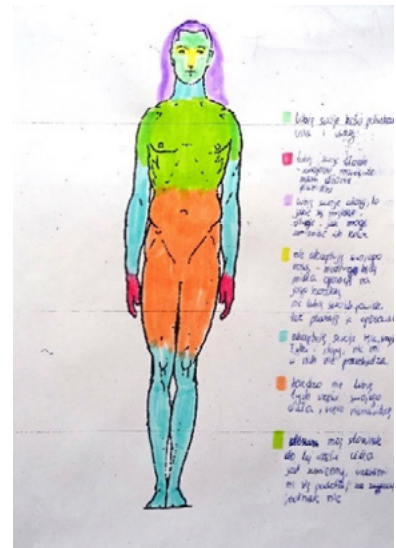
Picture 1. Card 6



Picture 2. Card 22



Picture 3. Card 26

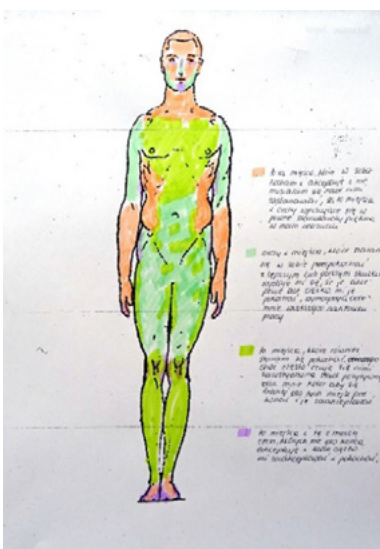


Source: Elaborated by the card authors

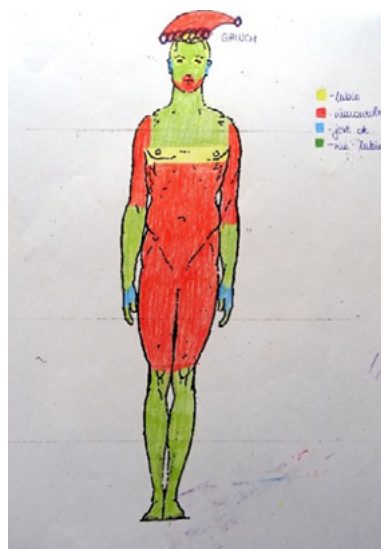
Card 27 – (dark green) “these are places I try to love in myself with better or worse results (...), they require more effort from me” (**Picture 4.**)

There was also one card which showed the author’s lack of acceptance for about 95% of his body, as reflected by the description – Card 31 – (red) ‘I hate’, (green) ‘I dislike’, (yellow) ‘I like’, (blue) ‘it is OK’ (**Picture 5.**)

Picture 4. Card 27



Picture 5. Card 31



Source: Elaborated by the card authors

Creative visualisation, according to W. Karolak, makes it possible for us to discover the source of inhibitions, fears, and barriers that prevent our development [8]. The effects of this process of bringing to the surface the suppressed, hidden beliefs and replacing them with positive feelings seem amazing, even magical, once we understand and accept ourselves.

Bibliographical References

1. NEWTON, I. *Lectiones Opticae*. Cz. 2. Moskwa-Leningrad, 1946.
2. GOETHE, J.W. *Farbenlehre*. Leipzig: Insalverlang, 1926.
3. ARNHEIM, R. *Sztuka i percepcja wzrokowa: Psychologia twórczego oka*. Warszawa: WAIÉ, 1978.
4. RZEPIŃSKA, M. *Studia z teorii i historii koloru*. Kraków: WL, 1966.
5. SCHAIE, K.W., HEUSS R. *Color and Personality: a Manual for the Color Pyramid Test*. (Farbpyramiden – Test). Stuttgart, 1964.
6. LÜSCHER, M. *Lüscher Test zur psychosomatischer. Personalichkeitsdiagnostik*. Basel, 1948.
7. POPEK, S. *Barwy i psychika: Percepcja, ekspresja, projekcja*. Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2001. ISBN 83-227-1266-9.
8. KAROLAK, W. *Mapping w twórczym samorozwoju i arteterapii*. Łódź: WSHE, 2006. ISBN 83-7405-210-4.
9. SCHAIE, K.W. On the relation of color and personality. In: *Journal of Projective Techniques & Personality Assessment*. 1966, no. 30 (6), pp. 512–524. ISSN 0091-651X.

BIBLIOTECA ȘI ARTISTUL CA HOMO LEGENS

THE LIBRARY AND THE ARTIST AS HOMO LEGENS

MARIA PILCHIN¹,

doctorandă,

Universitatea de Stat din Moldova

<https://orcid.org/0009-0002-4477-8730>

CZU 7.07:028

821:028-05

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2024.1.20>

Omul de artă, pe lângă talent, artistism și măiestrie profesională, este rezultatul unei formări continue. Lectura este un instrument al acestei deveniri. Muzicologul, pictorul, sculptorul, tapițerul, actorul, regizorul, cineastul, coregraful etc. nu poate să nu apeleze la citit ca la o formă de instruire, de învățare și cultivare a sinelui său artistic. Legătura dintre artă și lectură este una indispensabilă. Literaturile lumii ne furnizează un imens corpus imaginar al creatorului cititor. Artiștii din cărți și lecturile lor, bibliotecile lor – iată finalitatea acestei cercetări. Ne propunem în acest sens realizarea unui studiu comparativ-contrastiv între arte, profesiuni artistice, personaje din diferite epoci și spații. Abordarea este una literar-culturală, cu unele nuanțări de sociologie a artei și artistului. Artistul ca om cititor este atât un personaj, cât și un instrument de radiografiere a mentalităților dintr-o epocă reflectate în literatură.

Cuvinte-cheie: creatorul cititor, lectura formatoare, biblioteca personajelor, mentalități artistice

The artist, in addition to talent, artistry and professional mastery, is the result of continuous training. Reading is a tool of this becoming. The musician, the painter, the sculptor, the upholsterer, the actor, the director, the filmmaker, the choreographer, etc. cannot but turn to reading as a form of training, learning and cultivating his artistic self. The connection between art and reading is an indispensable one. The literatures of the world provide us with a huge imaginary corpus of the creative reader. Artists in books and their readings, their libraries – this is the purpose of this research. In this sense, we aim to carry out a comparative-contrastive study between arts, artistic professions, characters from different eras and spaces. The approach is a literary-cultural one, with some nuances of the sociology of art and the artist. The artist as human reader is both a character and a tool for x-raying the mentalities of an era reflected in literature.

Keywords: creative reader, formative reading, character library, artistic mindsets

¹ E-mail: maropil82@gmail.com

Introducere

În acest studiu ne propunem să cercetăm un corpus de texte în care apar artiștii ca personaje literare care citesc. Literaturile lumii ne-au tot furnizat astfel de produse scrise în care putem repera diferite modele de comportamente culturale și intelectuale. Creatorii de artă citesc sau nu prea. Artiștii au nevoie de carte, de reperi literare în formarea și cultivarea lor continuă sau, din contră, ei resping această activitate intelectuală. Universul mental al creatorului, dialogul său interior, formarea sa cognitivă pot constitui subiectul unui astfel de studiu, așa cum facilitează și servesc la radiografierea mai multor aspecte. Și acestea pornesc de la felul în care își construiesc autorii personajele (stilul individual al autorului), de la felul cum este perceput artistul într-o epocă sau alta (imagologie), de la felul în care este percepută lectura într-un secol sau altul (sociologia literaturii) etc. E un fel de recensământ la ușa ficțională. Dacă ar fi să rezumăm în două cuvinte acest studiu, atunci acestea ar fi: literatură și artă sau cărți și artiști, sau creatori și lectură.

Abordarea metodologică

Vom utiliza în această cercetare de metode comparativ-contrastive aplicate în studiul literaturii: epoci literare, spații geografice, genuri literare (proză și dramaturgie), personaje diferite (bărbați, femei, tineri, oameni în vârstă etc.), produse imagologice ale literaturilor lumii etc. Teoria receptării este cea care ar facilita o panoramă a unor astfel de analize, interpretări, teze, antiteze, sinteze, demersuri care ar viza autori diferiți, idei variabile și unice în felul lor și ar rezulta într-un comentariu aplicat câtorva texte comparate.

Corpusul identificat mai jos marchează câteva reperi în direcția unei literaturi a artistului, a devenirii lui cerebrale și spirituale. Și, dacă facem abstracție de singurul text dramatic, piesa *Pescărușul* lui Cehov, atunci putem vorbi despre un „subgen romanesc, frecvent în Germania, «romanul artistului» (Künstlerromane)” [1 p. 197]. La Cehov e vorba de lecturile artiștilor de teatru, în cele trei romane alese de noi despre doi profesori de muzică și un sculptor. Sunt romane ale devenirii întru idee și artă.

Teme sau perspective de cercetare

Biblioteca este o temă prolifică și mereu generatoare de noi sensuri în domeniul literar-artistic. Etimologia cuvântului ne trimite la o colecție de volume. Tema cărților, a colectării, a căutării, prezerării etc. este una prodigioasă în cultura umană. În cadrul acestei investigații, biblioteca va reprezenta un construct tridimensional de interpretare:

- Biblioteca lumii – literatura, în general, ca un impresionant corpus de cărți în care personajele sunt oameni de artă care citesc. E lectura din lectură, cititul de gradul doi, act trecut prin arta și viziunea unui creator de cuvinte.
- Biblioteca din text – imagine și spațiu literar în care persoanele, care figurează într-o operă literară, citesc. Poate fi o bibliotecă publică sau una personală. Poate fi scena lecturii în afara unui spațiu predestinat acestei îndeletniciri.
- Biblioteca *in mente* – lecturile personajului, referințele, trimiterile la autori și texte într-un text literar. De fapt, este vorba de un portret al inteligenței eroilor unei cărți, înfățișarea omului care gândește, care mereu are în gând produsele culturii și ale științei.

Scriitorii-artiști sunt o altă temă generoasă în acest sens. Creatorii au fost mereu inter- și transdisciplinari. Astfel, în istoria culturii avem scriitori care au făcut muzică, pictură, cinema, fotografie etc. Jean-Jacques Rousseau, E.T.A. Hoffmann, Rabindranat Tagore, Boris Vian, Alessandro Baricco și mulți alții au făcut și creat muzică. Michelangelo, William Blake, Taras Șevcenko, William Thackeray, Federico García Lorca, Antoine de Saint Exupéry etc. au pictat. De exemplu, în balzacia *Comedie umană*, putem identifica aproximativ douăzeci de artiști plastici. Antropologul Claude Lévi Strauss a fost preocupat în mod special în studiile sale culturale de muzică. Romancierul și eseistul Alessandro Baricco, la al cărui roman ne vom referi mai jos, este critic muzical și absolvent de conservator (clasa

pian). Este fireasca simbioză dintre arte în performanța individuală a unui artist, care astăzi tot mai mult transpune în artele multimedia, în arta digitală și cea computerizată.

Literatura și tot ce ține de ea nu pot ignora acest fapt: „Istoria literară nu poate face abstracție de munca de reflecție și de cuceririle celorlalte istorii: limbă, mentalități și idei, arte plastice și muzică, artele spectacolului” [2 p. 96]. Iată de ce literatura apelează la „tematizarea muzicii” și „tematizarea picturii” [1 pp. 201-202], precum și la alte tematizări.

Imagini, mentalități și idei

Omul (ne)cititor și scenele de lectură sunt entități imagologice care nu pot să nu intereseze într-un astfel de demers investigator. Este vorba de acele „secvențe în care lectura este pusă în scenă de literatură” [3 p. 281].

Cronotopul lecturii este o altă dimensiune care ar trebui să ne preocupe. Avem în vedere un timp și un spațiu al lecturii, *când* și *unde* se citește. Lectura, de obicei, este o ocupație a omului solitar, retras, însingurat chiar și în mijlocul unei mulțimi. Mihail Bahtin semnalează faptul că imaginea omului în literatură este determinată de cronotop, că această reprezentare este mereu prin esență raportată la un cronotop [4 p. 235].

În cărți se citește foarte diferit. Se citește la orice oră a zilei, la orice vârstă, în orice spațiu. Și creatorii din cărți urmează aceeași legitate de spațiu și timp. Ei se dedau actului lecturii acasă, în atelier, în sala de repetiții, în gară, în tren sau în alt mijloc de transport. „astfel privită, activitatea artistică este una dintre cele mai semnificative forme culturale, particularitate ce îi este dată prin reprezentarea modurilor în care sunt percepute spațiul și timpul. Arta este cea care unifică percepția asupra spațiului și stabilește relația între trecut, prezent și viitor” [5 p. 122]. Și această funcție unificatoare este una esențială.

Lectura este și o formă de a fugi din cadrul spațio-temporal. Cititul este o formă de escapadă mintală necesară artistului pentru a-și induce o stare creatoare, pentru a găsi o atmosferă favorabilă creației. Însă aceasta ar putea configura și un stereotip, nu toți artiștii citesc de această manieră și cu acest scop. În cazul unor personaje-artiști, cititul este o mască, un pretext de a fugi de altceva sau altcineva. Iată de ce „aici se pune problema mentalităților. Sociologia receptării și a cititorului cheamă istoria mentalităților” [6 p. 82], care relevă diferite aspecte ale existenței umane, cum ar fi: „obiceiurile alimentare, de igienă, constituția, activitățile adunărilor publice, riturile, muzica, publicitatea, conținutul bibliotecilor și un întreg ansamblu de factori bibliologici (bibliometrici) privind cantitatea, reapariția producției și conservării, lectura în bibliotecă, obiceiurile cumpărătorilor de cărți” [6 p. 90]. O trecere în revistă necesară, determinantă adesea și atrăgătoare pentru cercetătorul căutător de curiozități, stranietăți și chiar paraxenii (ciudățenii, toane) umane.

Corpusul de texte-referință și galeria de portrete

Marile cărți ale lumii sunt populate de oameni care citesc. Artiștii cititori sau necititori sunt și ei mulți. De ce o fac? Argumentele și mobilurile sunt variate, „motivele care îndeamnă la lectură sau la scris sunt foarte diverse și nu foarte clare nici chiar pentru cei mai lucizi dintre cititori sau scriitori” [7 p. 518].

La Cehov, scriitorul, prin excelență, un spirit al ideii și intelectului, apar uneori piese de mobilier care transformă deodată acel spațiu. Spre exemplu, în *Livada de vișini*, Gaev le semnalează celorlalți prezența unui obiect de interior: „Dulapul a fost făcut exact cu o sută de ani în urmă. Ei, ce aveți de spus? Am putea sărbători jubileul. Desigur, este un obiect neînsuflețit, însă e ceva aparte, un dulap cu cărți” [8 p. 24]. Și, deodată, începem să ne gândim la acea bibliotecă casnică, la acei oameni care pe parcursul unui veac au tot citit. Brusc ei apar ca niște cititori în ochii noștri. Niște consumatori de cărți și idei. Ce cărți o fi citit Ranevskaia? Dar Varia, fiica ei adoptivă, copilul-servitoare, a citit ceva de acolo? Un detaliu care impune alte perspective de lectură, de receptare, de comentare.

Konstantin Treplev din *Pescărușul*, un tânăr regizor ratat, întrezărește între cititorul de cărți și omul care trăiește o viață reală o discrepanță vizibilă, atunci când se referă la Irina Nikolaevna Arkadina, artista și mama lui. Iată un portret realizat de fiu: „Mama mea este un fenomen psihologic. E talentată indiscutabil, e deșteaptă, este în stare să plângă când citește o carte, știe pe de rost toată opera lui Nekrasov, când îngrijește un bolnav, se poartă ca un înger, dar încearcă s-o lauzi pe Eleonora Duse în prezența ei! Vai!” [8 p. 183]. Artistă nu acceptă lauda adusă concurente sale. Inteligența, lecturile, rațiunea cedează. La fel cedează și instinctul ei matern în fața egoismului de artistă. Toate acestea vin și din „posibilitatea lecturii greșite” [3 p. 283] sau a unei vieți asemănătoare cu parcurgerea eronată a unui text.

Treplev, tânărul care își ratează cariera și viața, copilul sacrificat de părinți pe altarul familial, în numele egoismului artistic, este în stare să vină cu judecăți de valoare care țin de biblioteca ideilor și a marilor cărți: „dacă-l citești pe Tolstoi sau pe Zola, nu ești tentat să-l citești pe Trigorin” [8 p. 185]. În actul doi al acestei piese, Arkadina citește dintr-o carte, e *Pe apă* de Guy de Maupassant: „scriitorii sunt iubiți. De aceea, când femeia a ales scriitorul pe care vrea să-l cucerească, ea îl asaltează, făcându-i cât mai multe complimente, servicii, hatăruri” [8 p. 204]. Și scriitorul nu lipsește în acest text dramatic. E Trigorin, scriitorul care consideră că toate i se cuvin, autorul care practică o artă exhibitivă, demonstrativă, el își scrie cărțile ostentativ, la vedere: „Sunt aici cu dumneavoastră, am emoții, și, totodată, în fiecare clipă îmi amintesc că mă așteaptă o povestire neterminată. Văd, iată, un nor ce seamănă cu un pian cu coadă. Cred că trebuie să menționez undeva în povestire” [8 p. 215]. Nina, actrița ratată din cauza iubirii sale pentru Trigorin, va deveni o cititoare împătimită a acestui autor de grad secund (autor-personaj). Ea îi va încrusta titlul cărții *Zile și nopți* pe un medalion drept amintire. Arkadina însă va fi cea care îl va gestiona pe scriitor și cărțile sale. Ea îi va păstra cărțile în „dulapul din colț” [8 p. 224] cu lejeritatea posesorului și a colecționarului. În acest fel, Trigorin e aproape un obiect de transmis, de posedat.

Finalul piesei e unul tragic. Treplev se sinucide. Nevricosul e un rol pe care și-l asumă, „noțiunea de rol a devenit capitală, sub egida psihologiei sociale (ea se utilizează, de altfel, în psihodramă cu scopuri terapeutice) și a intrat în discursul social” [3 p. 95]. Este rolul manifest, exhibitiv înspre ceilalți. E moartea la rampă.

Cărțile sunt acolo, literatura e acolo, dar ea nu îi poate salva, nu poți salva ceea ce se dedă pieirii. Stanislavski insistă pe literaturitatea dramaturgiei cehoviene, „Marele regizor de la Teatrul de Artă de la Moscova considera într-adevăr textele lui Cehov ca «teatru literar»” [3 p. 109]. Indiferent însă de calificarea și clasificarea pe care o atribuim acestor piese, „interogația sau formularea de problemă constituia deja scopul lui Cehov” [3 p. 136] și asta anunța un autor vizionar, care anticipa paradigmele ce aveau să vină și deja au și venit. Formele noi despre care vorbește cu obsesie Treplev nu au întârziat să se impună, era o necesitate, o cerere latentă chiar.

Doctorul Dorn exclamă ceva mai înainte: „Cât de nervoși sunteți cu toții! Cât de nervoși!” [8 p. 201]. Și acest nerv o să transpară și în alte cărți, și la alți autori. Precum și fantasma Americii, o formă de nervozitate geografică, de obsesie a polului opus, de căutare a sinelui în alteritate.

Pianista scriitoarei austriece Elfriede Jelinek, este romanul care a stârnit un vădit interes al publicului cititor de cum a apărut. Profesoara de muzică, artista mediocră, Erika, fiica supraprotejată de mama – iată personajul. Femeia, al cărui nume etimologic trimite la puterea autocrată, la ideea conducerii eterne sau, cu alte cuvinte, la nevroza controlului perpetuu al omului prins între artă și pulsivitatea erotică ca între chingile unui mecanism de tortură, este ființa care respinge raționalul, mentalul și intelectualul. Erika Kohut, de altfel, nu este o cititoare. Maximum ce putem obține de la ea sunt copertele în care încap notele muzicale ale marilor maeștri: „Mama îi smulge servietă din mână și se vede pusă în fața faptului împlinit. Patru volume cu sonatele lui Beethoven împart indignate compartimentul îngust al servietei cu o rochie nouă; se vede că abia a fost cumpărată” [9 p. 7]. Pe noi nu ne preocupă noua achiziție vestimentară, spre deosebire de doamna mamă, cum îi spune autoarea, care îi aplică o

hiperprotejare parentală prin lanțurile sale maternelor. Interesul nostru este de a observa ce citește. Și o vom face pe tot parcursul romanului. Vom identifica spații în care domină o bibliotecă a melosului, cu „bogata colecție de partituri” [9 p. 61].

Descoperim o profesoară de pian care a muncit mult, „și-a cucerit pe merit acest loc, prin studiu și prin interpretare. În fond, și interpretul este, în cele din urmă, un creator” [9 p. 17]. Sfera muzicii este sfera unei maternități-monstru, a unei dimensiuni matriarhale care le știe, le ordonă și le ordonează pe toate: „Mama i-a ordonat: Fără jumătăți de măsură. Fără aproximații. Nici un artist nu suportă ceva neterminat, ceva doar pe jumătate în opera sa” [9 p. 57]. Și Erika încearcă să asculte și ascultarea o costă acele stări nevrotice în care își lezează propriul corp până la răni și sânge. Ea știe, ea crede neclintit că „Doar moartea e singurul motiv ca să te sustragi de la artă. Alte motive nu pot fi acceptate de melomanul profesionist” [9 p. 62]. Citările și trimiterele pe care și le permite doamna profesoară de pian nu abundă în titluri și autori. În discuțiile sale ea, mai degrabă, face trimitere la publicațiile periodice și la nevroza și patologia socială pe care acestea le radiografiază: „Citiți ziarele! Astea sunt chiar mai barbare decât eroii despre care relatează. Un bărbat care-și taie în bucăți soția și copiii și îi pune la păstrare în congelator, ca să-i mănânce ulterior, nu este cu nimic mai barbar decât ziarul care consemnează așa ceva” [9 p. 69]. Iubitul ei mai tânăr și e mai citit ca ea: „Vrea să facă schimb de păreri cu Erika despre conținutul unei cărți. E vorba de Norman Mailer, pe care Klemmer îl admiră ca om și ca artist. El a văzut asta și asta în carte, poate că ea a văzut cu totul altceva. Erika n-a citit-o și schimbul de păreri e ratat” [9 p. 78].

De ce o pianistă își produce sistematic leziuni corporale cu o lamă? E o exterminare de sine sau este „exterminarea sensului” [10 p. 19] existențial.

Nevropatia se manifestă și în viața sa personală, în relația cu sexul opus. Mai bine zis, în lipsa de relații cu acesta. Vorbim despre o regulă impusă de autoritatea maternă. Iubirile ei întâmplătoare cu „derizoria colecție de șoareci de bibliotecă” [9 p. 75] nu o fac deloc fericită. Determinăm o respingere a unui bărbat intelectual, cititorii nu sunt creditați de Erika. Ei nu sunt considerați drept niște ființe seducătoare și tentante. Mama îi sugerează că le este superioară tuturor, că ei nu o merită, că „e tot timpul cu un cap deasupra celorlalți” [9 p. 83]. Ea nu vede în elevii săi personalitatea în devenire: „Tânărul, după care se orientează celelalte viori, precum vântul după girueta din vârful turnului, citește în pauze cărți importante pentru apropiatul examen de maturitate” [9 p. 84]. Ea însă nu dorește o apropiere personală, individualizată, „nu vede în el omul, ci doar muzicianul” [9 pp. 84-85]. Sunt stările patologice și ele, „ca și tendințele freudiene, astfel de energii nu pot crea literatură. Ele nu pot nici citi, nici face orice altceva” [7 p. 517], în cazul dat, nu pot crea nici muzică. Nu poți naște marea artă din maladiiv.

Erika se raportează foarte utilitarist la artă și literatură. Chiar și muzica e trecătoare după ea: „În fiecare zi moare o piesă muzicală, o nuvelă, un poem, pentru că în ziua de azi nu are cum să se justifice. Și ceea ce părea a fi nemuritor moare totuși; nimeni nu-l mai cunoaște. Deși ar merita să dureze. În clasa de pian a Erikăi, până și copiii au început să dea cu barda în Mozart și Haydn, cei avansați trec peste dărele lăsate de Brahms și Schumann” [9 p. 90]. Este ceea ce unii teoreticieni și critici numesc epoca post-Teoriei: „După toată critica, după toată teoria, opera clasică încă mai poate fi citită și interpretată” [3 p. 260]. Harold Bloom, referindu-se la o criză a literelor, consideră totuși că situația în domeniul muzicii și al artelor plastice e ceva mai bună decât în zona literară: „Dacă am vorbi în note muzicale sau cu pensula, cred că Stravinski și Matisse ar fi supuși la aceleași ciudățenii ale hazardului ca și scriitorii noștri canonici” [7 p. 522]. Erika însă nu intră în aceste subtilități ale teoriilor și uzului lor, ea o ia lejer, ca pe un *datum*.

Walter Klemmer, elevul ei, alături de care încalcă interdicția impusă pedagogilor de a nu fi intimi cu elevii lor, devine o barieră între mamă și fiică. Mama interzice, fiica e tentată să încalce interdicția. La un moment dat apare descrierea unui interior de cameră, e dormitorul celor două femei. Mama și fiica împart un pat. Pe partea fiicei, „pe noptieră, lângă veioză, cartea pe care tocmai o citește fiica” [9

p. 151]. Deodată, devenim curioși, într-un sfârșit, o carte. Așteptăm să fie dezvăluit autorul, titlul. Însă nu se întâmplă nimic din toate acestea. „După multă chibzuială, mama mai pune și un măr mare verde lângă cartea de pe noptieră” [9 p. 151].

Un interior burghez în care cartea este mai degrabă un accesoriu, un decor, un pretext al ascunderii și fugii de mama, de o posibilă discuție cu ea. Volumul nu are vreo semnificație intelectuală, nu contează cine e autorul și ce carte este citită. Cartea nu este obiectul definitiv al personajului. E aproape un accident al rutinei lui, e un alibi al retragerii și izolării. Ceea ce o caracterizează cu adevărat, într-un final, este această psihonevroză obsesivă de a tăia propriul corp, de a produce incizia, de a-și face rău propriului sine somatic. Astfel rămâne ea, cariera sa muzicală ratată și tulburările sale nervoase. De acolo sunt excluse dragostea, raționalizarea vieții, gândirea și analiza. Escapada nu se produce prin actul speculației ideilor, ci mai degrabă prin ticul nervos, prin maltratarea de sine. E un cerc închis, din care salvarea e mult mai dificilă. Cărțile nu prea pot ajuta, ele nu pot servi drept mecanisme de refulare sau defulare. Cărțile sunt corpuri străine, obiecte eterogene în mica lume a durerii și vătămării sale fizice și metafizice. Muzica nu poate transforma viața sa în frumos. Autoarea cărții nu își mai propune să scrie un roman despre o pianistă înnobilită prin melos, căci astăzi „literatul nu se mai limitează la vechile «litere frumoase»” [6 p. 113]. Elfriede Jelinek consemnează, nu înfrumusețează, nu se transformă într-un cenzor estetic și de bune moravuri.

În romanul de debut al scriitorului italian Alessandro Baricco, *Castele de furie*, trenurile sunt înfățișate drept săli de lectură. Niște spații ale salvării, „în trenuri, ca să se salveze, își luă obiceiul de a se încredința unui gest meticolos, o practică, de altminteri recomandată chiar de medici și de iluștri savanți, o minusculă strategie de apărare. Evidentă, dar genială, un mic gest exact și splendid. În trenuri, ca să se salveze, citeau” [11 p. 63]. Sau, după cum formula Valentine Cunningham „un fel de autoînarmare” [3 p. 282]. O lectură, care pe lângă cunoaștere, auto-cunoaștere, o educație necesară pentru a înțelege, este și o echipare pentru rezistență. Și această ocupație era întreținută de o infrastructură a dotării: „În gări se vindeau niște lămpi speciale, lămpi pentru lectură” [11 p. 63]. Nimic întâmplător și neprevăzut. Anticiparea unor nevoie contura și imaginea unei realități de contrast, a unei realități oximoronice: „Viteza trenului și fixitatea cărții iluminate” [11 p. 63]. Aproape un cronotop dislocat, omul cititor așezat, sedentar și trenul în mișcare. O imobilizare mobilă.

Este retragerea înspre o intimitate, un „microcosmos al unui ochi care citește” [11 p. 63]. Este ochiul care fuge de panorama unei existențe exterioare, invazive: „să citești nu înseamnă niciodată altceva decât să fixezi un punct ca să nu fii sedus și ruinat de incontrollabila alunecare a lumii” [11 p. 63]. Și această fugă, e „cea mai rafinată dintre retrageri” [11 p. 64] și, totodată, e o artă, căci „acele trenuri care brăzdau înainte și-napoi lumea ca niște răni fumegânde purtau cu ele și singurătatea neprețuită a acestui secret: arta de a citi” [11 p. 64]. O imagine performantă. O reprezentare dintr-o epocă industrială în care omul pare a fi preocupat de o lectură încetinită, acel „slow reading of books is still essential for nurturing literacy and the capacity for extended linear thought” („lectura lentă a cărților este încă esențială pentru cultivarea alfabetizării și a capacității de gândire liniară extinsă”) [12 p. 20].

Tot în această carte, Pekisch, un profesor de muzică, inventează umanofonul, un fel de orgă construită din oamenii care pot cânta o singură notă, nota lor, care îi individualizează și îi diferențiază: „umanofonul prezenta un avantaj fundamental: le permitea chiar și persoanelor celor mai afone să cânte într-un cor. Într-adevăr, dacă e adevărat că multă lume nu e în stare să înșiruie trei note fără să distoneze, pe de altă parte, foarte rar găsești pe cineva incapabil să emită o notă și numai una cu o intonație perfectă și timbru bun” [11 p. 70]. Or, Pekisch, profesorul de muzică, un ciudat muzicant al locului, „luase în mâini viața muzicală a orașului, lumea se cam resemnase cu starea de anomalie muzicală” [11 p. 105]. Neobișnuitul pare să fie acceptat pentru a evita absurdul.

Orășelul Quinnipak e un fel de spațiu al unui decor fantastic, al unei irealități salvatoare de o existență abrazivă, în care iubirile se consumă în texte și nu în viață, fanfara este creată pentru o sinergie umană și nu pentru a crea simfonii performante, iar lectura este o formă de a fugi de frică, frica de

sine, în primul rând. Și lașitatea în fața sinelui împinge înspre artă, dar nu se produce mereu să nime-rească ținta. E cazul inventatorului umanofonului. „Pe scurt, îi explodase muzica în cap lui Pekisch. Nu mai era nimic de făcut. Nu se poate trăi cu cincisprezece orchestre înăuntru, cât e ziua de lungă, blindate în cap” [11 p. 228]. Pekisch moare într-o durere melodică insuportabilă. Arta îi provoacă moartea sau poate îl salvează din acea lume absurdă. Muzica e o formă de a pleca dintr-un univers atât de controversat și alogic.

Biografia romanțată *Brâncuși sau cum a învățat țestoasa să zboare* de Moni Stănilă aduce în scena textuală un artist plastic care trăiește într-o bibliotecă pariziană vie. El coexistă alături de marii scriitori ai timpului și cu amintirea marilor scriitori de cândva: „Însă nu e vârsta la care Brâncuși să se închidă în casă. Efortul lui trebuie dublat de cunoaștere, e încă prea preocupat de toată viața culturală din jur, așa că nu-și rărește vizitele la Apollinaire, nici nu ocolește manifestările tinerilor” [13 p. 39]. Sculptorul trăiește din plin arta și literatura, doar că sala lui de lectură e spațiul în care se înalță arta monumentală: „Și, fiindcă pentru el arta e mai presus de prejudecăți, e revoltat și scârbit când statuia sculptorului englez Jacob Epstein dedicată scriitorului Oscar Wilde e sabotată în cimitirul Père-Lachaise de autoritățile franceze” [13 p. 39]. Spațiul său de creație și trai devine o *humanotecă*, el adună acolo nu volume, ci pe autorii acestora. Marii scriitori îi trec pragul, marile cărți s-ar putea să fie concepute sau inspirate și pe acolo.

Această bibliotecă mișcătoare a scriitorilor e o galerie vie de chipuri. Spre exemplu, poetul și romancierul Raymond Radiguet și prietenul său Jean Cocteau, scriitorul, dramaturgul, pictorul și cineastul, sunt niște personaje asemănătoare cu sculpturile vivante dintr-un text: „Radiguet aproape că nu putea să bea fără să-l anunțe pe Cocteau unde și de unde. Iar Brâncuși, în stilul lui bizar de a provoca lumea, îl stârnea de multe ori pe tânăr să fie mai liber, să-și rupă lanțul” [13 p. 66]. Astfel, atelierul sculptorului Brâncuși din acest roman devine un tablou vibrant, o bibliotecă vivantă unde îl poți întâlni pe Ilarie Voronca, Benjamin Fundoianu, Tristan Tzara, Ezra Pound și pe James Joyce. „Ezra Pound îl bâzâie cât de des poate și Brâncuși îl lasă să vină la atelier ori de câte ori vrea. E de-a casei. Deși Brâncuși îi știe firea și se gândește că pe neașteptate o va tăia în altă țară. Acum e însă la Paris. Se declară compozitor. Ba și artist” [13 p. 87]. „Și, dacă Joyce nu depășise până atunci granița dintre lumea de afară și lumea dinăuntru, adică nu trecuse prin ușa de pe Impasse Ronsin, din ziua aia avea să o facă destul de des. Uneori singur, alteori împreună cu soția și copiii. Iar Brâncuși îl va primi de fiecare dată” [13 p. 114]. Despre aceste cărți umblătoare, sculptorul avea o părere: „Scriitorii sunt ca mine, zicea el, fiecare cu păsările lui” [13 p. 116]. Și zburătoarele din capetele și cărțile acelor mari scribi ai lumii sunt căutate și astăzi.

Fantasme și cuvinte: America

În *Pescărușul*, Dorn, pentru a atenua lovitura dată mamei celui care s-a sinucis, vorbește în final niște lucruri confuze despre o revistă în care apar textele lui Trigorin, despre America, cuvinte la întâmplare în spatele cărora e nevroza unei familii, egoismul artistei, durerea fiului neiubit și viața ca un nerv pulsând. Pe lângă toate acestea apare America ca un pol opus, ca o alternativă de viață, ca o fantezie socială, dar și ca o amintire a efectului inutilității, „tot ce se face pentru a-ți dovedi ție însuși că poți s-o faci: un copil, o ascensiune pe munte, o performanță sexuală, o sinucidere” [10 p. 33]. Noi, europenii, inclusiv personajele cehoviene, „vom rămâne niște utopici nostalgici sfâșiați de ideal, dar nedorind în fapt realizarea lui” [10 p. 109]. Noi nu vom putea da lovitura de teatru în stil american și nici nu vom putea însuși „teatrul relațiilor sociale” [10 p. 119] care este jucat peste ocean. Atracția e însă uneori mai importantă decât realizarea sa, căci produce radiograma unor stări și tendințe.

În *Castele de furie* lipsa de eufonie creează o lume, un text din note muzicale care dau sens unei existențe marginale, minore, din care urmașii vor fugi înspre alte zări, înspre himerele altor lumi, un *American dream*, numit America. Va fi o escapadă din granițele „unei culturi critice în agonie” [10 p. 168]. Și criza va împinge umanul înspre alte orizonturi, înspre alte căutări.

În *Pianista*, cei doi iubiți văd la cinematograful „într-un rol secund o mamă bătrână, ridicolă, care își dorește cu ardoare ca întreaga Europă, Anglia și America să fie captivate de sunetul dulce pe care copilul ei reușește să-l scoată de mulți ani încoace. Mama își dorește ca fata ei să se perpelească mai bine în hăturile materne decât în cazanul voluptăților amoroase.” [9 p. 187]. Plecarea înspre alte spații – ca o realizare, o reușită. O imagine a Paradisului Transatlantic transpare și în altă situație romanească: „Își dorește să aibă parte de considerația și simpatia de care se bucură imaginile de televiziune. În special peisajele americane nesfârșite, deoarece America nu cunoaște granițe. Poate voi face cu acest bărbat un mic voiaj, se gândește Erika Kohut cu strângere de inimă, dar ce-o să se întâmple cu mama?” [9 p. 255]. Un bărbat pasionat, de altfel, de scriitorul american Norman Mailer. Pianista își dorește o escapadă în „muzeul puterii care a devenit America pentru o lume întreagă” [10 p. 41]. America pare a fi imaginea iconodulă contrapusă mamei, o imagine iconoclastă.

Există o prezență americană și în biografia romanțată a lui Brâncuși, e „avocatul Quinn, americanul colecționar care l-a salvat de la mizerie în timpul războiului” [13 p. 51]. E capitalismul cu bunăstarea și huzurul său. Mirajul american îmbracă și forma procesului *Constantin Brâncuși versus Statele Unite ale Americii* [13 p. 94]. Este o lume fantomatică care acum te adoptă, și tot acum te expulzează.

Cu excepția lui Brâncuși, în cazul celorlalte personaje cititul nu le prea servește la nimic. Putem conchide că e vorba de o criză a actului lecturii și a omului cititor. Sau poate vorbim de o criză civilizațională și culturală a cărții.

Totodată, în cele patru texte alese, transpare mitul american. „Miturile literare se pot îmbogăți cu studii (paralele?) privind utilizarea miturilor în pictură, sculptură, chiar muzică” [1 p. 198]. Noi am adăugat un mit geografic, spațial. În acest sens, „cuvintele-fantasmă își merită numele, pentru că sunt istorii posibile, scenarii virtuale, deci «mituri», istorii potențial mitice, în orice caz, în măsură a susține o mitologie colectivă sau individuală” [1 p. 90]. Și mitul american nu dezmente nici el: „America, pentru un european, chiar și astăzi corespunde unei forme subiacente a exilului, unei fantasmă a emigrării și a exilului, deci unei forme de interiorizare a propriei sale culturi” [10 p. 105]. Și această relație a spațiului și creației nu este de ignorat, „pentru că arta, în momentul când își atinge măreția și geniul, creează niște lanțuri de decodare și de deteritorializare” [14 p. 513]. Este deconstrucția lumii ca analiză. Deconstrucția paradigmatelor europene în domeniul literaturii și a canonului cultural.

Nu am invocat întâmplător America. Harold Bloom constata cu un fel de regret pragmatic, temperat de argumentul rațional și de statistici: „Doar câțiva studenți mai vin la Yale cu o adevărată pasiune pentru citit. Nu poți învăța pe cineva să iubească marea poezie, dacă vine la tine fără această dragoste. Cum poți învăța pe cineva solitudinea?” [7 pp. 514-515]. Richard Kearney, cu dubla sa apartenență intelectuală, europeană și americană e mai optimist: „Pe scurt, aș paria că, oricât de digitală, cibernetica sau intergalactică ar deveni lumea noastră, vor exista întotdeauna subiecte umane care să istorisească și să asculte povești” [15 p. 209].

Și, dacă studenții americani nu prea citesc, dacă studenții, oamenii de pretutindeni nu citesc, ne întrebăm dacă vor mai citi personajele în viitoarele cărți, în literatura viitorului? E o întrebare retorică, o întrebare deschisă. Și alarmiștii, și optimiștii o pot adresa.

Concluzii

1. Lectura nu este o ocupație de pur divertisment pentru un artist. O confirmă chiar și artiștii ficționali din cărți. Cititul este o formă de a imagina o lume, de a exersa lumea *in mente*, pentru a o reda, a o reface în artă. Și această reconstrucție nu este nici pe departe una fotografică.

2. Personajele literare pot deveni elemente de autocunoaștere pentru cititori precum și (non)modele. Personajele din cărți care sunt artiști nu sunt o excepție. Mai ales literatura recentă nu mai păstrează mitul sacru al creatorului. Artiștii sunt și ei oameni.

3. A citi nu înseamnă mereu a fi performant în viață sau în artă. Izolarea în propriul ego, în propriile obsesii, în fantezmele invențiilor te poate duce la autodistrugere. Cartea poate deveni o evadare înspre iluzii și idealuri false.

4. Literatura, arta, cultura în general, în pofida unor disfuncționalități umane și sociale, sunt niște mecanisme de salvagardare a omului, a artei, a artefactelor și produselor sale culturale.

5. Personajele literare practică mai mereu o imaginație culturală etnică, regională, globală. Textele literare servesc și drept vehicule culturale de diseminare și perpetuare a unor idei, imagini și reprezentări. Literatura conservă mentalitățile epocii în care este scrisă, spațiile populate de către cei care scriu, ideile artistice, ideologiile și imaginile aceluși cronotop. Personajele (non)cititoare sunt și niște radiograme ale unui spațiu și timp concret deloc de ignorat de acei care își propun să studieze literatura.

6. Există o criză a lecturii, în particular, și a culturii, în general. Unii culturologi o califică drept civilizațională, o criză a *Lumii Vechi*, a canonului european care este perceput drept vetust și neactual pentru ceilalți, noneuropenii. Orice recesiune aduce schimbarea de paradigme, transformarea și reinventarea. Și acestea toate țin de viitor. Iar arta este o formă certă de a reacționa la crize și de a reconfigura futurologic lumea.

Referințe bibliografice

1. PAGEAUX, D.-H. *Literatura generală și comparată*. Iași: Polirom, 2000. ISBN 973-683-377-1.
2. MOISAN, C. *Istoria literară*. București: Cartea Românească, 2000. ISBN 973-23-0778-1.
3. CUNNINGHAM, V. *Lectura după Teorie*. București: Tracus Arte, 2022. ISBN 978-606-023-367-1.
4. БАХТИН, М. *Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет*. Москва: Художественная литература, 1975.
5. CAUNE, J. *Cultură și comunicare*. București: Cartea Românească, 2000. ISBN 973-23-1160-6.
6. SANTERRES-SARKANY, S. *Teoria literaturii*. București: Cartea Românească, 2000. ISBN 973-23-0912-1.
7. BLOOM, H. *Canonul occidental*. București: Grupul Editorial ART, 2007. ISBN 978-973-124-097-8.
8. СЕHOV, A.P. *Livada de vișini; Unchiul Vanea; Pescărușul*. București: Adevărul, 2010. ISBN 978 606-539-120-8.
9. JELINEK, E. *Pianista*. Iași: Polirom, 2004. ISBN 973-681-810-1.
10. BAUDRILLARD, J. *America*. Pitești: Paralela 45, 2008. ISBN 978-973-47-0375-3.
11. BARICCO, A. *Castele de furie*. București: Humanitas, 2017. ISBN 978-606-779-266-9.
12. MIEDEMA, J. *Slow Reading*. Duluth, MN: Litwin Books, 2009. ISBN 978-0-9802004-4-7.
13. STĂNILĂ, M. *Brâncuși sau cum a învățat țestoasa să zboare*. Iași: Polirom, 2019. ISBN 978-973-46-7919-5.
14. DELEUZE, G., GUATTARI, F. *Capitalism și schizofrenie*. Vol. 1: Anti-Oedip. Pitești: Paralela 45, 2008. ISBN 978-973-47-0416-3.
15. KEARNEY, R. *Despre povești*. București: Tracus Arte, 2020. ISBN 978-606-023-182-0.

**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

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