

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



ISSN 2345-1408
E-ISSN 2345-1831

Tipul B

STUDIUL ARTELOR ȘI CULTUROLOGIE: ISTORIE, TEORIE, PRACTICĂ

Nr. 2 (47), 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. hab. în studiul artelor și culturologie, conf. univ., AMTAP

Redactor responsabil Arte plastice, decorative și design:

Victoria ROCACIUC, dr. hab. în arte, 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

SVETLANA BADRAJAN, OLEG CAZACU

**SIMFONIA NR. 3 PENTRU ORCHESTRA DE FANFARĂ DE VICTOR SIMONOV:
PARTICULARITĂȚI STRUCTURALE ȘI INTERPRETATIVE**

**SYMPHONY NO. 3 FOR BAND ORCHESTRA BY VICTOR SIMONOV: STRUCTURAL AND
INTERPRETATIVE PARTICULARS.....7**

VERONICA LAURA DEMENESCU

PERSPECTIVE ÎN EDUCAȚIA MUZICALĂ. RESURSELE DIGITALE

PERSPECTIVES IN MUSIC EDUCATION. DIGITAL RESOURCES.....16

SVETLANA ȚIRCUNOVA, OLGA VLAICU

**ПРОИЗВЕДЕНИЕ ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО *IL VOLO E PASSIONE* В. БУРЛИ:
ХАРАКТЕРИСТИКА КОМПОЗИЦИИ, ДРАМАТУРГИИ И ОСНОВНЫХ
ИНТОНАЦИОННЫХ ЭЛЕМЕНТОВ**

**LUCRAREA PENTRU VIOARĂ SOLO *IL VOLO E PASSIONE* DE V. BURLEA: CARACTERISTICA
COMPOZIȚIEI, ДРАМАТУРГИЕI ȘI A ELEMENTELOR INTONAȚIONALE DE BAZĂ
SOLO VIOLIN WORK *IL VOLO E PASSIONE* BY V. BURLEA: CHARACTERISTIC OF
COMPOSITION, ДРАМАТУРГИ AND BASIC INTONATIONAL ELEMENTS20**

TAMARA MELNIC

**ОБУЧЕНИЕ ФОРТЕПИАНО ВЗРОСЛЫХ НАЧИНАЮЩИХ. НЕКОТОРЫЕ
ПРАКТИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ**

**INSTRUIREA PIANISTICĂ A MATURILOR ÎNCEPĂTORI: UNELE RECOMANDĂRI PRACTICE
PIANO TEACHING ADULT BEGINNERS: SOME PRACTICAL RECOMMENDATIONAS26**

NATALIA BLÎNDU

SPECIFICUL POLITICII DE REPERTORIU A CAPELEI CORALE DOINA ÎN ANII 1963-1975

**SPECIFICS OF THE REPERTOIRE POLICY OF THE DOINA CHORAL CHAPEL IN THE YEARS
1963-197532**

ALEXANDR VITIUC

IMPROVING THE CONSTRUCTIVE CHARACTERISTICS OF THE BASS GUITAR (1970'S)

**PERFECTIONAREA CARACTERISTICILOR CONSTRUCTIVE ALE CHITARELOR BAS
(ANII 1970)39**

INESSA SAULOVA

**СОНАТЫ ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО КОМПОЗИТОРОВ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА
В УЧЕБНОМ ПРОЦЕССЕ АКАДЕМИИ МУЗЫКИ, ТЕАТРА И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ
ИСКУССТВ**

SONATELE PENTRU VIOARĂ ȘI PIAN ALE COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA MOLDOVA
ÎN PROCESUL DE ÎNVĂȚĂMÂNT LA ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE

SONATAS FOR VIOLIN AND PIANO BY COMPOSERS FROM THE REPUBLIC OF MOLDOVA IN
THE EDUCATIONAL PROCESS AT THE ACADEMY OF MUSIC, THEATRE AND FINE ARTS . . . 43

DANIELA TROCINEL

**RONDO PENTRU VIOARĂ ȘI PIAN DE ALEXANDR MULEAR:
ASPECTE ISTORICE ȘI COMPOZIȚIONALE**

RONDO FOR VIOLIN AND PIANO BY ALEXANDR MULEAR:

HISTORICAL AND COMPOSITIONAL ASPECTS 51

ECATERINA CRASNOVA-SEVERIN

**ВОКАЛЬНЫЙ ЦИКЛ М. РАВЕЛЯ ПЯТЬ ГРЕЧЕСКИХ НАРОДНЫХ МЕЛОДИЙ:
ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ ТРАКТОВКИ АВТОРСКОГО ТЕКСТА**

CICLUL VOCAL CINCI MELODII POPULARE GRECEȘTI DE M. RAVEL: POTENȚIALUL
INTERPRETATIV AL TRATĂRII TEXTULUI AUTORULUI

THE VOCAL CYCLE *FIVE GREEK FOLK SONGS* BY M. RAVEL: THE INTERPRETATIVE
POTENTIAL OF TREATING THE AUTHOR'S TEXT 56

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

MARIANA STARCIUC

ORIGINI ȘI PREMISE ALE APARIȚIEI TEATRULUI DOCUMENTAR

ORIGINS AND PREMISES OF THE EMERGENCE OF THE DOCUMENTARY THEATRE 63

IRINA CATEREVA

EXPRESIVITATEA ACTORULUI ÎN SPAȚIUL ENERGETIC AL ACȚIUNII TEATRALE

ACTOR'S EXPRESSIVITY IN THE ENERGETIC SPACE OF THEATRE ACTION 67

VICTORIA ALESENKOVA

METAFORA SCENICĂ: ABORDARE COGNITIVĂ

STAGE METAPHOR: COGNITIVE APPROACH 72

LUDMILA TIMOTIN, VIRGIL MĂRGINEANU

**CULTURA ORGANIZAȚIONALĂ: UN INSTRUMENT IMPORTANT PENTRU UN
MANAGEMENT EFICIENT ÎN STUDIOURILE DE FILM**

ORGANIZATIONAL CULTURE: AN IMPORTANT TOOL FOR EFFICIENT MANAGEMENT IN
MOVIE STUDIOS. 75

ВЕРА МАРЬЯНЧИК-КОБЗАК

КЛАССИЧЕСКАЯ ДРАМАТУРГИЯ КАК ОСНОВА ТЕАТРАЛЬНОГО ДИСКУРСА

DRAMATURGIA CLASICĂ – BAZĂ A DISCURSULUI TEATRAL

CLASSICAL DRAMATURGY AS THE BASIS OF THEATRICAL DISCOURSE. 83

TATYANA KASYAN

PECULIARITIES OF PERFORMING TECHNIQUES OF THE 20TH CENTURY FEMALE CLASSICAL DANCE

PARTICULARITĂȚI TEHNICE DE INTERPRETARE A DANSULUI CLASIC FEMININ DIN SECOLUL XX. 87

Arte plastice, decorative și design

Fine, decorative arts and design

VICTORIA ROCACIUC

NATURA STATICĂ CA MIJLOC DE REDESCOPERIRE A INTERIORULUI TRADIȚIONAL ÎN PICTURA MOLDOVENEASCĂ DIN ANII 1970

STILL LIFE AS A MEANS OF REDISCOVERING THE TRADITIONAL INTERIOR IN MOLDOVAN PAINTING OF THE 1970S. 94

MARINELA RUSU

PERSONALITĂȚI FEMININE ÎN ISTORIA ARTEI

FEMALE PERSONALITIES IN THE HISTORY OF ART. 100

OANA MARIA NAE

O ANALIZĂ A SCULPTURII LUMINO-CINETICE DE LA MIJLOCUL SECOLULUI XX. STUDIU DE CAZ – NICOLAS SCHÖFFER

AN ANALYSIS OF LIGHT-KINETIC SCULPTURE FROM THE MIDDLE OF THE 20TH CENTURY. CASE STUDY – NICOLAS SCHÖFFER. 110

SVETLANA PLAȚINDA

MOTIVELE VEGETALE ÎN DECORUL ȚESĂTURILOR DE INTERIOR – SURSE ȘI SPAȚII DE CERCETARE

VEGETAL MOTIFS IN THE DECORATION INTERIOR FABRICS – SOURCES AND RESEARCH SPACES. 114

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

VICTORIA FONARI

HERMENEUTICA MITULUI ANTIC ÎN VALORIFICAREA DIMENSIUNILOR CULTURALE

THE HERMENEUTICS OF THE ANCIENT MYTH IN THE VALUATION OF CULTURAL
DIMENSIONS 119

ANA MITRIUC

MODERNITATEA – INTERPRETĂRI ȘI CARACTERISTICI

MODERNITY – INTERPRETATIONS AND CHARACTERISTICS 125

ARTĂ MUZICALĂ MUSICAL ART

SIMFONIA NR. 3 PENTRU ORCHESTRA DE FANFARĂ DE VICTOR SIMONOV: PARTICULARITĂȚI STRUCTURALE ȘI INTERPRETATIVE

SYMPHONY NO. 3 FOR BAND ORCHESTRA BY VICTOR SIMONOV: STRUCTURAL AND INTERPRETATIVE PARTICULARS

SVETLANA BADRAJAN¹,

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

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

OLEG CAZACU²,

doctorand,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0002-5876-9707>

CZU 785.12.082.1:781.6

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2024.2.01>

Orchestra de fanfară ocupă un loc important în viața socială și culturală a Republicii Moldova. Repertoriul consacrat fanfarei, sub aspectul genului muzical, este divers: de la marșuri, creații academice până la cele folclorice, de divertisment, pop-rock, jazz etc. În pofida repertoriului bogat, cu regret, constatăm un număr mic de lucrări scrise nemijlocit pentru fanfară. Dintre compozitorii consacrați din Republica Moldova (sau care au activat la noi) care au scris pentru orchestra de fanfară îi numim pe Nicolae Chiosa, Gheorghe Mustea și Victor Simonov. De asemenea, există câteva piese destinate formațiilor de tip Brass în componență mică (de regulă, 5 instrumente) semnate de Ghenadie Ciobanu, Dmitrii Kițenko, Igor Iachimciuc ș.a. O mare parte a repertoriului, însă, o constituie prelucrările, aranjamentele creațiilor preluate din diferite genuri ale muzicii, inclusiv lucrări folclorice. Simfonia nr. 3 a lui Victor Simonov, scrisă nemijlocit pentru fanfară, valorifică plenar sonoritatea și expresivitatea acestui tip de orchestră.

Cuvinte-cheie: fanfară, repertoriu, creații originale, simfonia nr. 3 a lui V. Simonov, structură, interpretare

The brass band occupies an important place in the social and cultural life of the Republic of Moldova. The repertoire dedicated to the brass band, in terms of musical genre, is diverse: from marches, academic creations, to folk, entertainment, pop-rock, jazz, etc. Despite the rich repertoire, we regrettably note a small number of works written directly for brass band. Among established composers from the Republic of Moldova (or who worked in our country), who wrote for the brass band, we can name Nicolae Chiosa, Gheorghe Mustea and Victor Simonov. There are also some pieces intended for brass bands in small composition (usually 5 instruments) signed by Ghenadie Ciobanu, Dmitrii Kitenko, Igor Iachimciuc and others. A large part of the repertoire, however, is the processing, the arrangements of creations taken from different genres of music, including folkloric works. Symphony no. 3 by Victor Simonov, written directly for brass band, makes full use of the sonority and expressiveness of this type of orchestra.

Keywords: brass band, repertoire, original creations, symphony no.3 of V. Simono, structure, interpretation

1 E-mail: sbadrajan@yahoo.com

2 E-mail: oleg_cazacu76@mail.ru

Introducere

Orchestra de fanfară este prezentă în viața socială și culturală a Republicii Moldova atât în mediul urban cât și în cel rural. Astăzi ea activează pe lângă casele de cultură, în cadrul diferitor organizații, inclusiv de stat, este obiect de studiu în instituțiile de învățământ muzical specializat ș.a. În acest context, etnomuzicologul Ghizela Sulițeanu menționează: „Despre fanfară în cultura muzicală românească se poate afirma în timpul nostru că a reprezentat dintotdeauna una dintre cele mai îndrăgite, răspândite și interesante manifestări” [1 p. 125]. La rândul său, V. Chironda subliniază: „Muzica executată la instrumentele de suflat din lemn, alamă și de percuție are un bogat arsenal expresiv și joacă un rol important și eficient în educația estetică a oamenilor de diferite vârste. Instrumentele aerofone, precum menționa cunoscutul folclorist român Tiberiu Alexandru, sunt cele mai numeroase din lumea cântecului popular” [2 p. 3]. Repertoriul muzicii de fanfară cuprinde creații de autor, respectiv, lucrări ale compozitorilor consacrați sau ale interpreților, și diferite aranjamente ori prelucrări. Din pleiada compozitorilor care au scris pentru orchestra de fanfară fac parte: Nicolae Chiosa – *Moldova-marș* (1969), *Dans găgăuz* (1983); Victor Simonov – *Uvertura moldovenească* (1979), *Arabescuri vesele* (1987), *Despărțire* (1990), *Simfonia nr.3* (2010) ș.a.; Ghenadie Ciobanu – *Imnul pământului natal* (1986); Gheorghe Mustea – *Marș Magnific* (1986) etc. Interesul compozitorilor pentru instrumentele aerofone este materializat și în producții destinate ansamblurilor, cum ar fi Brass Quintet (1991) de Ghenadie Ciobanu; *Jazz-vals* pentru Brass Quintet (1991) – Oleg Negruța; Brass Quintet, 4 piese pe teme ungurești (1996) – Dmitrii Kițenko; *Malanca* pentru Brass Quintet (2011) – Igor Iachimciuc ș.a. Totuși, constatăm un număr infim de lucrări scrise nemijlocit pentru fanfară. O mare parte din creații executate de fanfară sunt preluate din alte genuri muzicale, opusuri scrise pentru diferite instrumente, orchestra de cameră și cea simfonică, lucrări vocale, la fel, fie de cameră, fie vocal-simfonice sau muzica din operă, de asemenea, muzică populară, ușoară etc.

Simfonia nr. 3 (2010) a compozitorului Victor Simonov

este o lucrare amplă, scrisă pentru orchestra de fanfară [3]. Componenta instrumentală cuprinde tot grupul de instrumente aerofone și de percuție. Compozitorul o numește simfonie-suită, întrucât macro-structura denotă suprapunerea a două genuri forme specifice – suită și simfonie. Respectiv, în textura muzicală întâlnim trăsături distinctive ale acestora: patru părți tipice pentru simfonie, unde titlurile părților II și IV corespund genului de simfonie, iar denumirile părților I și III indică spre genul de suită I – Bocet, II – Scherzo, III – Cântec de leagăn, IV – Final. Ca surse intonaționale compozitorul utilizează și elemente inspirate din melosul folcloric rusesc, cum sunt bocetul, cântecul de leagăn ș.a.

Partea întâi, scrisă în tonalitatea *F-dur*, are o arhitectonică deosebită de cea tipică genului de simfonie. De regulă, prima parte este scrisă în forma de sonată. În cazul dat autorul utilizează o formă tripartită simplă (**Tabelul 1.1**).

Tabelul 1.1

Introducere	A	B	A ₁	Codă
	cf. 1	cf. 2	cf. 3	cf. 4-5

Debutază simfonia cu o introducere, „un bocet” în partida cornetului susținut de un acompaniament recitativ al grupului de alamă – tenor, bariton și tuba (bas). Linia melodică corespunde caracterului sumbru, asemănător unui bocet, plin de tristețe și jale. Introducerea conține și intonații de suspin, redade prin salturi de cvartă și secundă, urmate de pasaje descendente cu accente ritmice neregulate. Astfel, se creează o imagine sonoră de doliu. Pentru atingerea efectului scontat o atenție sporită se va atrage articulațiilor indicate în text (**Exemplul 1.1**).

Exemplul 1.1.V. Simonov, Simfonia nr.3, partea I, Introducere

După trasarea temei introducerii de două ori pe nuanțe de *mf* și *p*, de la cifra 1 în partitură începe tema *a*, expusă în partida instrumentelor, de regulă, solistice – flaut, flautpiccolo, clarinet, saxofon, susținută prin acorduri și pulsație ritmică sincopată de grupul de acompaniament. Această temă este etalată în diferite registre cu o amplificare treptată a sonorității, pe nuanța de *mf*, acumulând energie, care se revarsă ulterior în tema *b* (**Exemplul 1. 2**).

Exemplul 1.2.V. Simonov, Simfonia nr.3, partea I, Tema *a*

Tema *b* are caracter contrastant, profund dramatic, este cântată pe nuanța de *f*, ce se aseamănă cu un strigăt de durere. Linia melodică este în descendență, producându-se o acumulare treptată de energie și încărcătură dramatică interioară prin sunete înalte pe durate mari, apoi rarefierea sonoră este „umplută” cu pasaje în durate mărunte și la octavă descendentă. Articulația, predominant *legato*, contribuie la asigurarea efectului scontat (**Exemplul 1. 3**).

Exemplul 1. 3.V. Simonov, Simfonia nr.3, partea I, Tema *b*

The musical score for Example 1 shows the beginning of Theme b for various instruments. The instruments listed are: Cnt. 1, Cnt. 2, Fl. tenori in B \flat 1, Fl. tenori in B \flat 2,3, Fl. baritono, and Fl. bassi 1,2. The score is written in 4/4 time and features a dynamic marking of *f* (forte) throughout. The melody is characterized by a strong rhythmic pattern and a melodic line that is both rhythmic and melodic.

După expunerea temei *b* de două ori, cu cifra 3 revine tema *a* în aceeași manieră de execuție, la același instrument – cornet – și un acompaniament de fundal la saxofon alto și tubă. La cifra 4 este o mică codă a părții întâi, bazată pe cel de-al doilea motiv al temei *a*, interpretată la cornul 1 – formulă ritmico-melodică formată din optimi, ce amintește un ostinato ritmic. Încheie partea întâi pe durate mari, în registrul acut, nuanța de *p* ca o extenuare de forțe. Grupul de instrumente, care asigură acest efect, sunt saxofoanele alto 1și 2, cornetul 1 și 2, tenorul 2 și 3 și bașii, aplicând articulațiile *legato* la saxofoanele alto 1-2, cornii 1-2, tromboanele, iar *détaché* – tubele.

Partea a doua, scrisă în tonalitatea *c-moll*, introduce un contrast tematic și de tempo în ciclul simfoniei. Forma este tripartită complexă, a cărei schemă este indicată mai jos (**Tabelul 2.1**).

Tabelul 2.1

Introducere	A	B	A ₁	Codă
	a a ₁	b	a a ₁	A
	cf. 6 cf. 9-10	cf. 12	cf. 15 cf. 18	cf. 20

Însuși titlul părții – *Scherzo*, ceea ce nu este tipic pentru mișcarea a doua din genul de simfonie (de regulă, este un *Andante*), invocă energie, vitalitate și mișcare. Victor Simonov indică tempo-ul *Allegretto assai*, confirmând caracterul jucăuș al materialului sonor. La fel ca și în prima parte, aici este o mică introducere cu un tematism structurat pe imitație cu aplicarea articulației *staccato*. Unui pasaj descendent, interpretat la oboi și clarinet, îi răspunde saxofonul cu un alt pasaj, structurat pe o melodie în oglindă (**Exemplul 2.1**).

Exemplul 2.1. V. Simonov, Simfonia nr.3, partea II, Introducere

The musical score for Example 2.1 shows the introduction for various instruments. The instruments listed are: Flauti 1,2, Oboe 1,2, Clarineti in B \flat 1,2, and Saxofoni contralto 1,2 in Es. The score is written in 4/4 time and features a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano) throughout. The melody is characterized by a strong rhythmic pattern and a melodic line that is both rhythmic and melodic.

Tema *a* debutează în partida clarinetului de la cifra 6. Linia melodică, energică, mobilă și susținută de grupul instrumentelor din lemn, cu o pulsație ritmică sincopată, este construită din formule ritmice variate – triolet, durate cu punct etc. Articulația *staccato*, indicată de autor la flaute 1-2, oboi 1-2, clarinet 1-2, saxofoanele alto 1-2, contribuie substanțial la susținerea atmosferei active (**Exemplul 2.2**).

Exemplul 2.2.V. Simonov, Simfonia nr.3, partea II, Tema *a*

Ulterior, tema este preluată de cornet la cifra 7, variată. De la cifra 9, pe un *tutti* orchestral, tema a_1 sună voluptuos, maiestuos, la nuanța de *f*, în registre extreme (acut și grav). Această sonoritate amplă durează câteva măsuri (cf. 9-10), apoi este stopată de o punte scurtă *meno mosso* ce domolește energia acumulată și pregătește caracterul tematismului din următorul compartiment.

Secțiunea B reprezintă centrul liric al părții a doua. Tema *b*, expusă în tonalitatea *cis-moll*, pe durate mari, este plină de melancolie. Ea sună la flaut solo cu articulația *legato*, în registrul de maximă expresivitate, pe nuanța de *mp* și trasată în duet cu partida clarinetului solo, care completează, de fapt, cu durate mărunte linia melodică a flautului. Susținerea armonică este încredințată cornului. Compartimentul dat are rol de episod nou, în care se dezvoltă tema *b* prin diferite mijloace: variație melodică, ritmică, paletă de culori instrumentale, registre etc. (cf.12-14) (**Exemplul 2.3**).

Exemplul 2.3. Simonov, Simfonia nr.3, partea II, Tema *b*, secțiunea B

De la *Tempo I* începe Repriza scherzo-ului cu aceeași scurtă introducere, urmată de tema *a* de la cifra 15. Tematismul este etalat în partidele mai multor instrumente (flaut, oboi, clarinete, saxofoane alto, trompete și cornete), ce se succed în redarea temei de câteva ori cu diferite varieri și amplificări sonore și articulații diverse utilizate: *marcato*, *staccato*, *detaché*, *legato*. La cifra 20, pe un *tutti* orchestral, partea a II-a încheie cu o codă fastuoasă, energică, la baza căreia stă tema *a*, interpretată în partida instrumentelor: cornet, clarinet, saxofon. Celelalte instrumente creează suportul armonic.

Partea a treia este scrisă în tonalitatea *f-moll* și creează un contrast pronunțat cu celelalte părți. Ea reprezintă un cântec de leagăn, ceea ce indică și titlul părții scris de compozitor. Forma arhitectonică este tripartită complexă, a cărei schemă este indicată mai jos (**Tabelul 3.1**).

Tabelul 3.1

A			B	A ₁
a	b	a ₁	episod	A
cf. 21	22	24	cf. 25	cf. 28

Această parte debutează în tempoul *Andante* cu tema *a* în partida cornetului, fiind însoțită de intonații tipice cântecului de leagăn și anume: intervalele predominante în linia melodică de secundă-terță. Instrumentele de suflat din lemn preiau în scurt timp linia melodică la unison cu articulația *legato*, iar instrumentele de alamă susțin tematismul prin acompaniament armonic pe o pulsație ritmică reținută (**Exemplul 3.1**).

Exemplul 3.1.V. Simonov, Simfonia nr.3, partea III, Tema *a*

De la cifra 22, în partida fagotului, este interpretată tema *b*, având o linie melodică desfășurată, în caracter narativ la corni cu o pulsație ritmică sincopată. În continuare tema este variată și preluată de diferite instrumente (**Exemplul 3.2**).

Exemplul 3.2. V. Simonov, Simfonia nr.3, partea III, Tema *b*

De la cifra 24 revine tema *a*, doar că de această dată linia melodică este expusă în oglindă la cornet, susținută de întreaga orchestră în factură acordică. La scurt timp, de la cifra 25 începe compartimentul B, care reprezintă un episod axat pe dezvoltarea unei teme noi și a unui fragment al temei *b* din compartimentul A, în care linia melodică în partida baritonului este inversată, având salturi la octavă. În rezultat este creată o atmosferă agitată, nervoasă. Acest material tematic este dezvoltat, în special, prin cromatizare, fragmentare a melodiei și trasare (cf. 26-27) la diferite instrumente (**Exemplul 3.3**).

Exemplul 3.3. V. Simonov, Simfonia nr.3, partea III, Compartimentul B, prima temă

Toată această stare de frământare duce la extenuarea eroului. Astfel, de la cifra 28 începe Repriza cu revenirea doar a temei *a* la fagot, în același caracter și manieră interpretativă. Încheie partea a treia pe nuanța de *p*, în registrul acut, calm și în factură acordică. Această parte, prin caracterul și conținutul ideatic, creează o arcadă semantică cu prima parte. Chiar dacă este intitulată *Cântec de leagăn*, iradiază aceeași atmosferă sumbră și părere de rău.

Partea a patra reprezintă un final tipic pentru genul de simfonie. Este scrisă în tonalitatea *F-dur* și forma de sonată (**Tabelul 4.1**).

Tabelul 4.1

Introducere	Expoziție	Dezvoltare	Repriză	Codă
	TP TS	TP TS	TP TS	
	cf. 32 36	cf. 38-39 43	cf. 45 48	cf. 50

Finalul debutează cu o introducere masivă la *tutti* orchestral pe nuanța *f*, la unison, caracter festiv și maiestuos, articulații diverse utilizate – *legato*, *marcato*, corespunzător atmosferei create (**Exemplul 4.1**).

Exemplul 4.1. V. Simonov, Simfonia nr.3, partea IV, Introducere

Tema principală (TP) este trasată în partida cornetului și executată cu articulații *staccato* și *marcato* conforme caracterului temei (de la cifra 32). Linia melodică este expusă în manieră jucăușă, mișcare activă ascendentă pe *staccato* și plină de vitalitate. Grupul instrumentelor de alamă cu funcție de acompaniament creează fundalul armonic, fiind de factură verticală (**Exemplul 4.2**).

Exemplul 4.2. V. Simonov, Simfonia nr. 3, partea IV, Tema principală

În continuare tema principală este preluată și de saxofon (cifra 33), iar la cifra 34 această temă este interpretată imitativ de cornet și saxofon. Observăm că acest procedeu polifonic este frecvent utilizat de compozitor. La cifra 36 sună tema secundară (TS) în partida cornetului, susținut de corni pe mișcare ritmică sincopată. Acest fragment, ca procedeu de scriitură componistică, este asemănător cu cel al temei *b* din partea a treia, chiar și intonațional sunt apropiate, în special, prin prevalarea intervalurilor de cvartă și secundă. De la cifra 39 începe dezvoltarea temei principale, utilizându-se același procedeu polifonic imitativ la grupul de instrumente: fagot, tenor-saxofon, cornet. Această temă este dezvoltată prin cromatizare și variere, fiind preluată de la un instrument la altul. Tema secundară în compartimentul dezvoltare începe de la cifra 43 în partida cornetului, susținută pe fundal de corni cu aceeași mișcare ritmică, doar că simetrică de această dată. Linia melodică este variată, cromatizată, dar nu-și pierde cantabilitatea (*Exemplul 4.3*).

Exemplul 4.3. V. Simonov, Simfonia nr.3, partea IV,TS, dezvoltare

După o serie de trasări a temei secundare, de la cifra 45 începe Repriza. Aceasta readuce starea vioaie de spirit, caracterul inițial al finalului, cât și maniera interpretativă. După câteva expuneri a materialului tematic al temei principale (cifra 45-47), tema secundară se impune cu caracterul său liric, cantabil, nostalgic, creând impresia aspirațiilor spre bine. Predomină intervalica de cvartă și secundă ascendentă, procedeu reluării motivului de pe tonuri diferite și din ce în ce mai înalte. Cu o pulsație perpetuă, de la cifra 50, începe Coda finalului. Factura masivă, interpretarea la unison, *tutti*, cât și nuanța de *f* indică spre impunerea dominantă a caracterului vital și pozitiv (după câteva tentații melancolice, triste și sumbre). Simfonia încheie fastuos, energic și grandios.

Concluzii

Așadar, Simfonia nr. 3 semnată de Victor Simonov reprezintă o lucrare inedită, consacrată în exclusivitate orchestrei de fanfară. În urma analizei structurale și interpretative a lucrării, constatăm că autorul realizează o sinteză a particularităților compoziționale specifice genului de simfonie și a celui de suită. Menționăm faptul că absolut toate compartimentele medii B, temele interne *b*, tema secundară a finalului reprezintă centre lirice, meditative, melancolice, uneori sumbre ale simfoniei. Pe parcursul tuturor părților observăm preferința pentru procedee de lucru și dezvoltate a materialului tematic precum varierea, secvențierea, trasarea de pe diferite înălțimi, imitația ș.a. Unitatea ciclului se realizează prin arcade ideatice, intonaționale (temele *b*, tema secundară a finalului) și tonale *F-dur*, *c-moll*, *f-moll*, *F-dur*. În ceea ce privește orchestrația, subliniem că, în majoritatea cazurilor, temele

de bază sunt executate, în primul rând, la cornet, apoi sunt preluate și de alte instrumente solistice ale orchestrei, iar cele de acompaniament au rolul fidel de susținător armonic sau ritmic. Varietatea articulațiilor indicate de autor facilitează actul interpretativ, asigurând astfel redarea autentică a conținutului ideatic al simfoniei.

Referințe bibliografice

1. SULIȚEANU, G. Fanfara în folclorul muzical românesc. In: *Muzica*. 1996, nr.1/2, pp.125–135, 153–160. ISSN 1220-742x.
2. CHIRONDA, V. *La horă-n sat: Melodii populare moldovenești pentru fanfară*. Chișinău: Hiperion, 1993.
3. Симонов Виктор Александрович. В: *Академик: Большая биографическая энциклопедия* [accesat 04 dec. 2024]. Disponibil: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_biography%20/113189/%20%D0%A1%D0%B8%D0%BC%D0%BE%D0%BD%D0%BE%D0%B2.

PERSPECTIVE ÎN EDUCAȚIA MUZICALĂ. RESURSELE DIGITALE

PERSPECTIVES IN MUSIC EDUCATION. DIGITAL RESOURCES

VERONICA LAURA DEMENESCU¹,
doctor habilitat în muzică, profesor universitar,
Universitatea Aurel Vlaicu din Arad, România

<https://orcid.org/0000-0003-1902-5569>

CZU [78:37]:004

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2024.2.02>

Educația muzicală actuală suportă o serie de transformări, datorate atât profilului elevilor cât și resurselor existente în mediul online. În acest sens, profesorilor le revine sarcina de a identifica, recomanda și utiliza aceste resurse, cu scopul de a contribui la o bună coordonare a procesului de învățământ, care să conducă la rezultate certe.

Care sunt problemele actuale și cum pot fi acestea soluționate în interesul procesului de învățământ? Acestea sunt principalele direcții care vor fi abordate în cadrul articolului nostru.

Necesitatea dezbaterii și a studierii acestei teme se fundamentează pe lipsa unei strategii naționale în ceea ce privește nevoile elevilor secolului XXI, în contextul digitalizării în educație ca directivă europeană.

Cuvinte-cheie: educație muzicală, digitalizare, resurse digitale, probleme actuale

Current music education is undergoing a series of transformations, due to both the profile of students and the resources available in the online environment. In this regard, teachers have the task of identifying, recommending and using these resources, in order to contribute to a good coordination of the educational process, leading to certain results.

What are the current problems and how they can be solved in the interest of the educational process? These are the main directions that will be addressed in our article.

The need to debate and study this topic is based on the lack of a national strategy regarding the needs of the 21st century students, in the context of digitalization in education as a European directive.

Keywords: music education, digitalization, digital resources, current problems

Introducere

Educația muzicală în contemporaneitate este încă în căutarea unor strategii care să apropie cadrul didactic de așteptările elevilor și ale studenților, astfel încât abordarea lecțiilor să ajungă la un numitor comun.

¹ E-mail: veronica_demenescu@yahoo.com

Integrarea resurselor digitale în educația muzicală presupune studierea prealabilă a funcțiilor acestora și adaptarea utilizării parțiale sau totale a resurselor în cadrul lecției.

Dacă în urmă cu 25 de ani această modalitate de abordare a lecției părea imposibil de realizat, iată că astăzi asistăm la o evoluție rapidă și densă a mijloacelor de informare și educație prin apariția resurselor digitale, capabile să contribuie la uniformizarea standardelor educaționale.

În acest context, vom prezenta principalele direcții manifestate în prezent în educația muzicală din România și vom analiza oportunitatea utilizării resurselor digitale.

Clasificarea resurselor digitale

Cea mai importantă resursă actuală în educația muzicală o constituie manualele digitale, acestea fiind disponibile pe site-ul Ministerului Educației la secțiunea *Manuale digitale*¹, unde vom observa că avem disponibile manuale pentru disciplinele *Muzică și mișcare* (clasele I-IV) și *Educație muzicală* (clasele V-VIII).

O problemă identificată de noi se referă la lipsa resurselor digitale pentru învățământul vocațional, respectiv, pentru disciplina *Teoria Muzicii, Solfegiu, Dicteu*, ceea ce ne conduce la concluzia că rezolvarea unei asemenea probleme este de competența factorilor decizionali în politicile educaționale.

Figura 1. Rezultate căutare manuale *Teoria Muzicii*



Sursa: <https://www.manuale.edu.ro/>

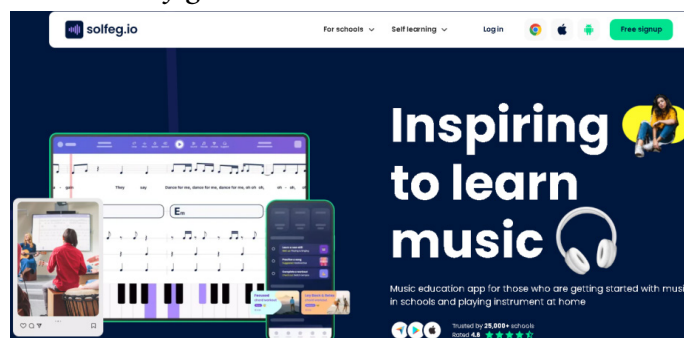
O altă categorie de resurse digitale se referă la platformele și aplicațiile recomandate în procesul educațional, astfel vom prezenta un top alcătuit din 4 produse, considerate ca fiind cele mai utilizate pentru toate categoriile interesate.

1. **Sofeg.io** – instrument digital util în educația muzicală, care în prezent are peste 25.000 de utilizatori în mediul online, atât școli cât și utilizatori independenți. Platforma este concepută pentru accesare ca site web și ca aplicație.

Funcțiile acesteia sunt de planificare a lecțiilor, evaluare, autoevaluare, învățare, înregistrare a progresului în învățare, iar accesul este disponibil prin AppStore și Google Play.

Utilizarea platformei este contra cost, după evaluarea potențialului prin acces gratuit pentru o perioadă determinată.

Figura 2. Prezentare resursă *Solfeg.io*



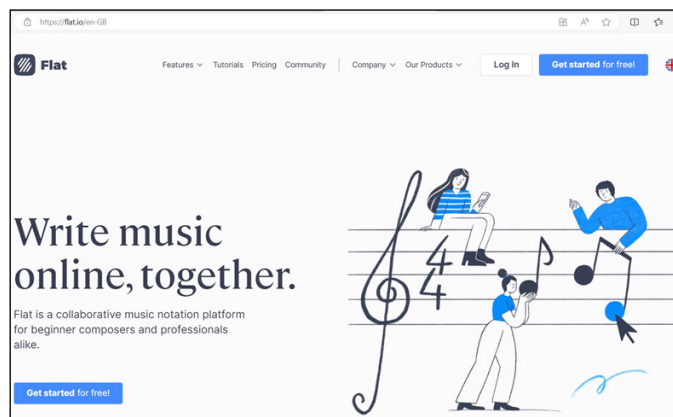
Sursa: <https://solfeg.io/>

¹ Sursa: <https://www.manuale.edu.ro/>

2. **Google Classroom** – este o platformă utilizată deja la scară largă, prin intermediul căreia sunt disponibile funcții precum învățarea personalizată, planificarea sarcinilor de lucru individuale sau de grup, monitorizarea progresului, combaterea plagiatului.

3. **Flat.io** – este o platformă complexă de tip Hub, prin intermediul căreia utilizatorii au acces la instrumente de compoziție, transpoziție, stocare de informații, evaluare, atât în modul online cât și offline. Accesul utilizatorilor este contra cost, cu posibilitatea evaluării prealabile a potențialului, gratuit, pentru o perioadă limitată. Resursa este disponibilă atât ca website cât și ca aplicație.

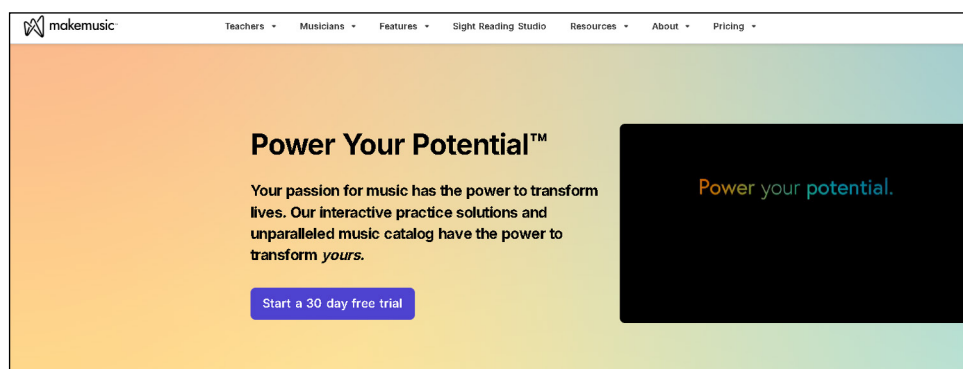
Figura 3. Prezentare resursă *Flat.io*



Sursa: <https://flat.io/>

4. **Makemusic.com** – este o platformă educațională, care oferă o gamă largă de resurse, dedicate atât profesorilor cât și claselor de elevi, muzicienilor independenți, interpreților, compozitorilor. Principalele funcții ale platformei oferă acces la un catalog digital complet ce cuprinde lecții, exerciții, partituri, repertorii de concert pentru toate genurile muzicale, lecții video, tutoriale, resurse educaționale, sesiuni de formare, planificare de evenimente.

Figura 4. Prezentare resursă *Makemusic*



Sursa: <https://www.makemusic.com/>

În ceea ce privește recomandările specialiștilor din domeniul resurselor digitale muzicale, lista poate continua cu produse destinate educației timpurii, precum: *Music Play Online*¹, *Chrome Music Lab*², *Prodigies Music*³, *Carnegie Hall's Guide*⁴.

1 <https://musicplayonline.com/>

2 <https://musiclab.chromeexperiments.com/>

3 <https://prodigies.com/>

4 <https://www.carnegiehall.org/Education/Programs/Musical-Explorers/Digital/Curriculum.>

Resurse românești

Chiar dacă starea actuală a disponibilității resurselor digitale în limba română este una precară, constatăm apariția în mediul online a primului și singurului produs dedicat disciplinei *Teoria Muzicii, Solfegiu, Dictat*, dezvoltat în regim antreprenorial de către prof. Maria Moldovan de la Liceul de Artă din Sibiu¹.

Experiența îndelungată a profesoarei în învățământul muzical din Marea Britanie, dar și abilitățile antreprenoriale și digitale au facilitat apariția platformei *Cantacumine.ro*².

Utilizată în prezent de către cadre didactice și elevi din învățământul vocațional muzical din România, platforma disponibilă ca website oferă funcții de învățare, evaluare și autoevaluare, înregistrare a progresului în timp real pentru studierea sistematică a notelor, intervalelor muzicale, a acordurilor, funcțiilor, armurilor, dar și funcții de compoziție sau învățarea unor instrumente muzicale.

În cadrul unui studiu efectuat în mai multe instituții de educație muzicală toți utilizatorii și-au exprimat satisfacția deplină față de această resursă educațională în limba română, accesibilă atât în cadrul orelor de curs cât și în afara acestora.

Concluzii

Transformarea digitală în educație presupune redefinirea experienței tuturor factorilor implicați. Tendințele digitale în educație presupun asimilarea cunoștințelor avansate de antreprenariat educațional, care în perspectivă va avea ca principală direcție dezvoltarea experiențelor inovatoare pentru profesori, elevi, studenți, părinți.

În acest sens, se impune alinierea factorilor implicați în educație la tehnologiile adaptive prin asimilarea unor noi cunoștințe în cadrul cursurilor de formare continuă în vederea calificării TIC pentru profesori, creșterea eficienței învățării prin abordarea învățării personalizate, utilizarea evaluărilor inteligente, care vor contribui la economisirea timpului alocat în prezent de către profesori, supravegherea evoluției elevilor de către părinți.

Resursele existente, care constau în manuale digitale, aplicații educaționale, platforme online, sisteme de management, instrumente de analiză și evaluare, care vor deveni în viitorul apropiat instrumente fundamentale în didactica muzicală, vor contribui la formarea unei noi generații de elevi, studenți și cadre didactice, racordată la tendințele actuale în educație, manifestate la nivel mondial.

În acest mod rolul profesorului nu va dispărea, ci va fi decisiv pentru formarea competențelor muzicale într-o manieră actualizată, bazată pe informație, digitalizare, competență, concurență și performanță.

Referințe bibliografice

1. CAMLIN, D.A., LISBOA, T. The digital 'turn' in music education. In: *Music education research* [online]. 2021, vol. 23, no. 2, pp. 129–138 [accesat 02 dec. 2024]. Disponibil: <https://www.tandfonline.com/doi/epdf/10.1080/14613808.2021.1908792?needAccess=true>
2. GÜL, G. Use of Technology-Supported Educational Tools in General Music: Education and Its Contribution to the Process of Music Education. In: *Acta Educationis Generalis* [online]. 2023, vol. 13, no. 2, pp. 63–81 [accesat 02 dec. 2024]. Disponibil: <https://sciendo.com/article/10.2478/atd-2023-0014>
3. LELLOUCHE, S. *5 Innovative Ways to Use Technology in Music Education and Learning* [online]. [accesat 02 dec. 2024]. Disponibil: <https://www.opus1.io/blogs/5-innovative-ways-to-use-technology-in-music-education-and-learning>
4. MOLDOVAN, M., DEMIAN, A. M. cantacumine.ro - An E-Learning Tool that Supports Composition Approach. An Illustrative Application Within a Collaboration Between Two Music-Specialized Schools. In: *ICT in Musical Field* [online]. 2024, vol. XV, nr. 1, pp. 7–13 [accesat 02 dec. 2024]. Disponibil: https://tic.edituramediamusica.ro/reviste/2024/1/ICTMF_ISSN_2067-9408_2024_vol14issue1pgno007-013.pdf
5. NEDELCUȚ, N., POP, C-G, GHIȘA, L. Bidirectional Communication in Distance Music Education: A Case Study. In: *ICT in Musical Field* [online]. 2023, vol. XIV, nr. 2, pp. 21–28 [accesat 02 dec. 2024]. Disponibil: https://tic.edituramediamusica.ro/reviste/2023/2/02%20Nedelcut%20Pop%20Ghisa%20-%20ICTMF_ISSN_2067-9408_2022_vol_14_issue_2.pdf

1 Profesor titular în învățământul vocațional – disciplina *Teorie, Solfegiu, Dictat* – din 2004; profesor *Hertfordshire*, Marea Britanie: Pian, TSD, Singing, 2018-2023; coordonator a sute de elevi, laureați la concursuri naționale și internaționale.
2 <https://www.cantacumine.ro/>

**ПРОИЗВЕДЕНИЕ ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО *IL VOLO E PASSIONE* В. БУРЛИ:
ХАРАКТЕРИСТИКА КОМПОЗИЦИИ, ДРАМАТУРГИИ
И ОСНОВНЫХ ИНТОНАЦИОННЫХ ЭЛЕМЕНТОВ**

**LUCRAREA PENTRU VIOARĂ SOLO *IL VOLO E PASSIONE*
DE V. BURLEA: CARACTERISTICA COMPOZIȚIEI, DRAMATURGIEI
ȘI A ELEMENTELOR INTONAȚIONALE DE BAZĂ**

**SOLO VIOLIN WORK *IL VOLO E PASSIONE* BY V. BURLEA:
CHARACTERISTIC OF COMPOSITION, DRAMATURGY
AND BASIC INTONATIONAL ELEMENTS**

SVETLANA ȚIRCUNOVA¹,

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

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

OLGA VLAICU²,

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

<https://orcid.org/0009-0001-8690-163X>

CZU [780.8:780.614.332.083.31]:781.61

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2024.2.03>

В статье анализируется пьеса для скрипки соло «Il volo e passione» Влада Бурли с позиции выявления особенностей ее содержания, композиционно-драматургических особенностей и важнейших интонационно-мелодических элементов. При сравнении названного сочинения с созданным ранее инструментальным дуэтом для скрипки и фортепиано Sound motion nr.1 выявляется жанровая специфика опуса, определяются основные средства интонационной выразительности. Делается вывод, что художественная идея скрипичной композиции заключается в провозглашении торжества жизни, смешанный жанр синтезирует черты инструментальной миниатюры фантазийного типа, двухчастной сюиты и концертной пьесы, в тематической организации обнаруживаются интонационно-ритмические элементы perpetuum mobile и танцевальных жанров молдавского фольклора. Специфику интонационной драматургии определяет использование преимущественно диссонансирующих интервалов.

Ключевые слова: Влад Бурля, драматургия, жанр, интервал, интонация, композиция

Articolul analizează piesa pentru vioară solo „Il volo e passione” de Vlad Burlea, din punct de vedere a identificării trăsăturilor conținutului său, a trăsăturilor compoziționale și dramaturgice și a celor mai importante elemente intonaționale. Prin compararea compoziției numite cu duetul instrumental creat anterior pentru vioară și pian „Sound motion nr. 1” se dezvăluie specificitatea genului opusului, se determină principalele mijloace de expresivitate intonațională. Se concluzionează că ideea artistică a compoziției pentru vioară solo este de a proclama triumful vieții; genul mixt sintetizează trăsăturile unei miniaturi instrumentale de tip fantezie, suitei din două părți și piesei de concert; în organizarea tematică se regăsesc elemente intonațional-ritmice ale genurilor perpetuum mobile și de dansuri ale folclorului moldovenesc. Specificitatea dramaturgiei intonaționale este determinată de utilizarea intervalelor predominant disonante.

Cuvinte-cheie: Vlad Burlea, dramaturgie, gen, interval, intonație, compoziție

1 E-mail: tircunova@yandex.ru

2 E-mail: vlaicu74@gmail.com

The article analyzes the piece for solo violin „*Il volo e passione*” by Vlad Burlea from the point of view of identifying the features of its content, the compositional - dramaturgic features and the most important intonational elements. By comparing the named composition with the previously created instrumental duet for violin and piano „*Sound motion NO.1*” the genre specificity of the opus is revealed, the main means of intonational expressiveness are determined. It is concluded that the artistic idea of the violin composition is to proclaim the triumph of life; the mixed genre synthesizes the features of an instrumental miniature of a fantasy type, of a two-part suite and a concert piece; intonational-rhythmic elements of *perpetuum mobile* and dance genres of Moldovan folklore are found in the thematic organization. The specificity of intonational dramaturgy is determined by the use of predominantly dissonant intervals.

Keywords: Vlad Burlea, dramaturgy, genre, interval, intonation, composition

Введение

Сочинение *Il volo e passione* (Полет – это страсть) для скрипки соло написано В. Бурлей в 2024 г. и исполнено 17.10.2024 Ольгой Влайку в одном из концертов международного фестиваля Дни новой музыки, прошедшем в Органном зале Кишинева. Небольшое по масштабам, но глубокое по содержанию, оно напомнило ранее созданное композитором произведение для скрипки и фортепиано *Sound motion nr. 1*. Действительно, тематический материал и общая художественная идея *Il volo e passione* сходны с соответствующими сторонами композиции *Sound motion nr. 1*. Поэтому ключом к пониманию содержания и формы интересующего нас произведения может служить знание исходного посыла, побудившего В. Бурлю написать цикл инструментальных дуэтов под общим названием *Sound motion* (Звуковое движение).

В 2017 г. В. Бурля задумал серию пьес-дуэтов мемориального характера и создал первую из этого ряда – *Sound motion nr. 1*. Она предназначалась ансамблю скрипки и фортепиано, имела посвящение *În amintirea unui prieten* (Памяти друга) и была связана с образом безвременно ушедшей скрипачки Анжелы Молодожан, которую с композитором сближало тесное творческое сотрудничество. Это посвящение проясняет выбор исполнительского состава и серьезный характер музыки *Sound motion nr. 1*, дает основание для размышлений о художественном мире инструментального дуэта, а также делает объяснимым его сопоставление с сольной скрипичной пьесой *Il volo e passione*. В настоящей статье ставится цель выявить особенности содержания и средств его воплощения в пьесе В. Бурли для скрипки соло *Il volo e passione* путем сопоставления ее с сочинением *Sound motion nr. 1*.

Композиция и драматургия

Сходство между сочинениями В. Бурли *Il volo e passione* и *Sound motion nr. 1* становится очевидным уже при оценке их музыкальной формы. Обе композиции ориентированы на сложную двухчастность контрастного типа – А + В, в обеих драматургический акцент несет на себе вторая часть, а первая выполняет функцию вступления. Но масштабы общей формы и пропорции их разделов отличаются. В инструментальном дуэте *Sound motion nr. 1* вторая часть формы вдвое превышает первую. Более того: после нее следует кода, построенная на материале первой части, что привносит в структуру черты сложной трехчастности с сокращенной репризой (39 т. + 68 т. + 12 т.). В сольной же пьесе две части формы почти уравновешены по масштабам и выражаются соотношением 36 т. + 44 т. Последние такты второй части *Il volo e passione* по материалу тоже перекликаются с началом произведения, но до значения коды они не дорастают. Здесь лишь, как и в начале, возникает долгий звук а, который начинается акцентом на струне Ди, протягиваясь на *crescendo*, резко снимается унисоном струн – Д и А. После резкого взлета к звуку е³, он сменяется аккордом *pizzicato* на трех нижних открытых струнах с добавлением звука h². Звуковой точкой, завершающей интонационный путь пьесы, становится тон g с полутоновым форшлагом.

Существуют различия и в деталях решения начального раздела формы (А). И в *Sound motion nr. 1*, и в *Il volo e passione* это простая трехчастная репризная форма с контрастной серединой и варьированной репризой: $a + b + a'$. Пропорции трех разделов в общих чертах совпадают: в *Sound motion* – 13 т. + 14 т. + 12 т.; в *Il volo e passione* – 14 т. + 10 т. + 12 т. Но в *Sound motion* инципитный раздел (а: *Lento*) подразделяется на два контрастных сольных построения; в первом скрипка в верхнем отрезке диапазона проводит основную тему, во втором разделе в крайних регистрах фортепиано звучат интонационные элементы, предвосхищающие материал середины. В *Il volo e passione* весь первый раздел формы (а) однороден. Он почти без изменений повторяет интонационный путь скрипичного раздела *Sound motion*: в развертывании присутствуют два элемента: неспешно устремляющиеся вверх интонации речитативного характера с остановкой на длинных звуках (тт. 5-12) обрамляются выразительными репетициями одного звука (в начале, тт. 1-4 это a^1 , в конце, тт. 13-14 – d^1). Это придает форме большее единство и слитность.

В середине первой части (b) формируется интонационная идея *perpetuum mobile*, которая станет основным содержанием второй части произведения. Этот раздел формы организуется и воспринимается по-разному в *Sound motion* и в *Il volo e passione*, поскольку диалог скрипки и фортепиано в первом случае строится как единство двух противоположно направленных сил, а тембровая однородность во втором случае способствует цельности образа. В *Sound motion* мелодия скрипки воспринимается как олицетворение сферы человеческих эмоций, а фортепианная партия – как безличная и жесткая сила. Скрипичная тема, насыщенная хроматическими ходами исполняемая *détaché*, звучит трепетно и проникновенно. Фортепианная партия, включающая несколько фактурных элементов, декларируется пронзительно и резко: в предельно низком регистре очерчивается поступь глубоких басов с октавными дублировками, тяжело шагающих крупными длительностями; средний регистр, поначалу занятый краткой мелодической репликой кластерного звучания, быстро захватывается интонационной сферой скрипичной темы. Несмотря на интонационное единство инструментальных партий, они воспринимаются как два противоборствующих тематических персонажа: трепетный голос скрипки стремится не исчезнуть во всепоглощающем громогласном пространстве фортепианного звучания, поэтому тема скрипки выразительно скандируется на *f* (автор предписывает указание *espressivo*). В результате возникает накаленная эмоциональная атмосфера.

Такое противопоставление инструментальных партий в сочинении мемориального характера позволяет высказать предположение, что композитор рассматривает их как антитезу жизни и смерти. О склонности В. Бурли к философским темам говорит и Е. Самбриш в статье Концерт для альты с оркестром Влада Бурли: проблема экзистенциальности сквозь призму жанра *dans macabre* [1]. Она, в частности, пишет: «Среди сочинений Влада Бурли часто встречаются произведения со сложными философскими темами, демонстрирующими приверженность концептуальному искусству» [1 с. 16]. Так становится понятным создание сольной скрипичной пьесы *Il volo e passione*, провозглашающей торжество жизни и представляющей саму жизнь в виде страстного движения – полета ввысь.

Поскольку в *Il volo e passione* музыка раздела *b* лишена тембрового противоборства, в ней на первый план выходит энергия свободного развертывания скрипичной мелодии, а общая драматургическая линия складывается в уравновешенную волну динамического подъема к кульминации и постепенного спада. Мелодия, построенная на точных и варьированных повторях восходяще-нисходящих секундовых ходов, создает впечатление беспокойства и возбуждения. Ее звуковысотная линия образует несколько мелодических волн, которые постепенно расширяются по диапазону и продолжительности. После достижения кульминационной вершины (т. 22) напряжение снимается. На фоне равномерного движения шестнадцатыми в среднем темпе заметными оказываются ритмические фигуры синкоп и триолей.

Реприза первой части формы (а₁) в обоих сочинениях почти идентична по нотному тексту. Она представляет собой импровизационное развертывание скрипичной мелодии, возвращающей слушателя к начальным интонациям произведения. Дуэтный вариант отличается лишь тем, что мелодия скрипки звучит на фоне взятого на педали фортепианного кластера в низком регистре.

Проносющаяся на едином дыхании вторая часть формы (В) в *Il volo e passione* по интонационному строю близка середине первой части. Она строится в сквозной форме, а ее интонационно-тематическое развитие на уровне мотивов и фраз претворяет принципы повтора (точного и варьированного), а также постепенного прорастания новых элементов. Господствуют восходяще-нисходящие секундовые интонации в равномерном движении шестнадцатыми, рельефно появляются синкопы. Общая линия развития направлена к яркой кульминации, за которой следует спад¹. Условно эту часть формы можно разделить на три раздела. В первом, напоминающем период повторного строения (8 т. + 8 т.) создается образ напряженного движения, синтезирующего жанровые признаки *perpetuum mobile* и молдавского танца типа бэту-та-хора². Серединный раздел становится кульминационным благодаря предельно большому звуковысотному амбитусу, дробной ритмической пульсации (тридцать вторыми длительностями), возникновению ритмических остинато. Последний раздел второй части является интонационно измененной и сокращенной по масштабам репризой. Снятие напряжения подчеркивается квинтовыми ходами по открытым струнам скрипки и возвращением начального звука а¹. Композитор как бы намекает, что все возвращается на круги своя – «что было, то и будет; и что делалось, то и будет делаться, и нет ничего нового под солнцем» [3 с. 666].

Жанровые особенности и основные интонационные элементы музыкального языка

Характеризуя в общих чертах творчество В. Бурли как автора программной симфонии *Destine* и указывая на его тяготение к области киномузыки, музыки к спектаклям, к электроакустическим опытам, музыковед В. Аксенов связывает это с особой предрасположенностью данного композитора к наличию видеоряда, а потому – со склонностью к образам пластичным, зрительным, пространственно-визуальным [4 с. 139]. Действительно, все сочинения В. Бурли отличаются яркой образностью, почти конкретной событийностью, иногда – сюжетностью. Качество рельефности драматургического слоя присуще и его произведению *Il volo e passione*, жанровую сущность которого можно определить понятием смешанного жанра, в котором соединены черты инструментальной миниатюры фантазийного типа, двухчастной сюиты и концертной пьесы, а в тематической организации обнаруживаются интонационно-ритмические элементы *perpetuum mobile* и танцевальных жанров молдавского фольклора. В этом жанровом миксте на первый план выходит фантазийное начало, предполагающее наличие импровизационной свободы и вариационного преобразования материала. Сюитная двухчастность проявляется в объединении двух разделов формы с разной темпо-метрической организацией: более медленная первая часть в манере *parlando rubato*, более быстрая вторая – *tempogiusto*. Концертность обнаруживается в виртуозной трактовке инструмента, отличающейся эффективностью, репрезентативностью, энергичным мелодическим развертыванием и активностью движения (во второй части). Жанровые признаки *perpetuum mobile* ощущаются в остинатном ритме быстрых разделов формы, ритмические формулы молдавских танцев типа бэту-та-хора

1 Большой масштаб второй части (В) в *Sound motion* объясняется наличием восьмитактового фортепианного вступления, а также повтором отдельных разделов формы.

2 По утверждению Э. Флори, в ритмическом строении танцев типа бэту-та-хора важное место принадлежит синкопированным формулам. И в целом «...ритмическая организация мелодий этого типа отличается большой дробностью рисунка» [2 с. 50].

тоже отчетливо заметны в подвижной музыке¹. Взаимодействием этих жанровых начал обусловлен выбор композитором средств музыкальной выразительности и принципов развития тематизма.

В интонационно-мелодическом развертывании композиции *Il volo e passione* основной конструктивной единицей выступают малосекундовые ходы, которые имеют разные семантические наполнения, в зависимости от темпа и метроритмического оформления. Они реализуются следующим образом.

Нисходящая малая секунда ямбического типа в медленном темпе в форме отдельного мотива сопоставима с кратким многозначным словом-междометием. Она нередко возникает как развитие однозвучного мотива (зачастую в виде форшлага), например, в первых тактах *Il volo e passione*. Примеры такой секундовой интонации можно встретить в тт. 25, 35, 72.

Двукратный повтор восходящих или нисходящих малых секунд в составе более протяженных мотивов используется в подвижном темпе и связан с воплощением моторики – танцевальной (в народном стиле), *perpetuum mobile*. Примеры многочисленны: тт. 15-19, 24, 37, 38, 40, 42 и т.д.

Включение нескольких восходящих или нисходящих малосекундовых ходов в однонаправленную линию, как и в предыдущем случае, сопряжено с образом движения. Примеры: тт. 27, 28, 37, 38, 50 и т.д. Отметим, что ходы на малую секунду иногда заменяются большесекундовыми интонациями, которые наделяются такой же семантикой, как и рассмотренные ранее малосекундовые, что позволяет их трактовать как варианты общего интонационного смысла.

Важное значение в мелодическом словаре произведения принадлежит другим диссонансам – тритонам, септима́м, характерным и хроматическим интервалам. Они включаются в более протяженные интонации спокойного характера как составной элемент восходящего или нисходящего движения. Так, например, построены начальные мотивы в разделе *Adagio* из первой части *Il volo e passione* (тт. 5-6), подобный прием наблюдается и в момент приближения к концу произведения (т. 67). Семантика тритонов и характерных интервалов часто вуалируется таким приемом, когда они выявляются не как интервальный шаг, а как границы мелодического амбиту́са мотивов и фраз (тт. 25, 26, 37, 49). В этом случае, существуя в скрытой форме, эти диссонансы влияют на общий характер музыки, придавая ему напряженность и динамичность.

Репетиции на одном звуке также являются частым способом мелодического развития. В начале сочинения (т. 3), когда триольная репетиция тона a^1 на баске акцентирует в медленном темпе каждое его появление движением смычка вниз в динамическом оттенке f , такой прием воспринимается как энергично пульсирующий раздробленный долгий тон. И в целом идея звукового развития первых четырех тактов в *Il volo e passione* может быть определена как риторическая фигура усиления: в т. 1 прозвучал начальный тон a^1 как исходное слово, в т. 2 он получил развитие в виде добавления нисходящего форшлага, а в т. 3 этот же звук раздробился на триольные «дребезги». Такая игра с одним звуком усилена динамическими и тембровыми контрастами, поскольку на протяжении небольшого фрагмента он появляется на разных струнах – A , G и D , присутствует и динамическое его разнообразие.

Иное значение принимает репетиция звука d^1 на затухающей динамике в тт. 13-14 – здесь возникает своего рода точка в конце повествовательной музыкальной мысли. В быстром темпе репетиции на одном звуке тоже приобретают разное значение. В тт. 17 и 19 триольная репетиция на звуке d , с одной стороны, вносит ритмический контраст (триоль появилась в этом

1 Опора на жанровые особенности молдавских танцев является стилевой чертой музыки В. Бурли. Интересные наблюдения, подтверждающие эту мысль, содержатся в статье М. Мамалыги *Особенности тематического материала и фактуры в фантазии для двух фортепиано Брыул М. Амихалакиоае* Влада Бурли [5].

разделе впервые), с другой стороны, подчеркивает момент окончания построения. Во второй части произведения прием репетиций используется не только применительно к одному звуку, но и в условиях двух голосов. Несколько раз возникает контрастное двухголосие, когда нижний голос подобен «расколотому» исону, а верхний проводит мелодию.

Выводы

Анализ пьесы В. Бурли для скрипки соло *Il volo e passione* подтвердил наблюдения отечественных музыковедов о том, что в творчестве этого композитора темы философского содержания являются важными. Сравнение названного сочинения с инструментальным дуэтом *Sound motion nr. 1* позволило сформулировать художественную идею скрипичной композиции как провозглашение торжества жизни, трактованной как страстный полет. Решенное в смешанном жанре, произведение *Il volo e passione* написано в сложной двухчастной форме. Специфику его интонационной драматургии определяет использование преимущественно диссоциирующих интервалов – диатонических, характерных, хроматических.

Дальнейшее углубление в сферу ритмической, громкостно-динамической и тембровой сторон произведения позволит дополнить представленную здесь характеристику, а сравнение с другими инструментальными опусами мастера даст основания для выводов об особенностях его стиля.

Библиографические ссылки

1. САМБРИШ, Е. Концерт для альта с оркестром Влада Бурли: проблема экзистенциальности сквозь призму жанра *danse macabre*. In: *Învățământul artistic – dimensiuni culturale: conf. șt. intern.*, 26 apr. Chișinău: AMTAP, 2024, pp. 14–26. ISBN 978-9975-176-05-7.
2. ФЛОПЯ, Э. Танцевальный фольклор: функциональные и структурные особенности. В: *Музыкальная культура Молдавской ССР*. Москва: Музыка, 1978, с. 36–55.
3. Книга Екклесиаста или Проповедника. В: *Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета*. Helsinki: Avainsanoma ry., 2011, с. 666–675.
4. AXIONOV, V. Repere conceptuale și morfologice în simfonia „Destine” de Vlad Burlea. In: V. AXIONOV. *Studii muzicologice*. Cluj-Napoca: Media Musica, 2012, pp. 139–154. ISBN 978-606-645-011-9.
5. МАМАЛЫГА, М. Особенности тематического материала и фактуры в фантазии для двух фортепиано «Брыул М. Амихалакиоае» Влада Бурли. В: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. 2016, nr. 1 (28), pp. 50–53. ISSN 2343-1408.

**ОБУЧЕНИЕ ФОРТЕПИАНО ВЗРОСЛЫХ НАЧИНАЮЩИХ.
НЕКОТОРЫЕ ПРАКТИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ****INSTRUIREA PIANISTICĂ A MATURILOR ÎNCEPĂTORI:
UNELE RECOMANDĂRI PRACTICE****PIANO TEACHING ADULT BEGINNERS:
SOME PRACTICAL RECOMMENDATIONS****TAMARA MELNIC¹,**doctor în studiul artelor, conferențiar universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice<https://orcid.org/0000-0002-7667-6491>

CZU [780.8:780.616.433]:372.8

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2024.2.04>

При ограниченных сроках обучения, дефиците времени у студента для самостоятельных занятий, перед педагогом курса общего фортепиано встает серьезная проблема полноценной подготовки профессионального музыканта, владеющего в должной степени данным инструментом. Это вызывает необходимость поиска особой методики обучения, способствующей овладению максимально возможными для каждого взрослого учащегося умениями и навыками игры на фортепиано, достаточными для профессиональной деятельности. Цель данной статьи – высказать некоторые общие соображения по поводу практических методов музыкального развития учащихся категории «ранней взрослости», соразмеренных с особенностями их мышления.

Ключевые слова: период «ранней взрослости», общее фортепиано, интеллектуальное развитие, самостоятельность мышления, игровые навыки, технический аппарат, репертуар

În condițiile limitate ale timpului pus la dispoziția studentului pentru studiu și, mai cu seamă, ale insuficienței totale a timpului necesar pentru activități individuale, profesorul cursului de Pian general se confruntă cu o problemă serioasă: formarea completă a unui muzician profesionist care să stăpânească în mod adecvat instrumentul respectiv. Acest lucru impune necesitatea identificării unei metodologii speciale de predare, care să contribuie la dobândirea de către fiecare student a abilităților și competențelor maxim posibile pentru interpretarea la pian, suficiente pentru activitatea profesională. Scopul acestui articol este de a formula câteva gânduri generale referitor la metodele practice de dezvoltare muzicală a studenților din categoria „maturitate timpurie”, adaptate specificului gândirii lor.

Cuvinte-cheie: perioada de „maturitate timpurie”, pian general, dezvoltare intelectuală, gândire independentă, abilități de interpretare, aparat tehnic, repertoriu

With limited terms of study, shortage of student's time for independent lessons, the teacher of the general piano course faces a serious problem of fully training a professional musician who is proficient in this instrument. This imposes the necessity of identifying a special teaching methodology that will help each adult student to acquire the maximum possible skills and abilities of playing the piano, that are sufficient for professional activity. The purpose of this article is to express some general considerations regarding practical methods of musical development of students in the category of 'early adulthood', commensurate with the peculiarities of their thinking.

Keywords: early adulthood, general piano, intellectual development, independent thinking, playing skills, technical apparatus, repertoire

1 E-mail: cotovatamara@mail.ru

Введение

Одной из важнейших предпосылок обучения взрослого человека является наличие у него развитого мышления. Поскольку его эволюция зависит, помимо музыкальных способностей, от уровня интеллекта, способности к анализу, взрослый учащийся оказывается более подготовленным для сознательного обучения, чем ребёнок. Работа со взрослыми учащимися основана на их умении логически обосновать эмоциональное восприятие музыки (в анализе музыкального материала, особенностей исполнения, организации занятий и др.). Таким образом, педагог может сразу же формировать музыкальные понятия, связывать изучаемое произведение с предшествующим, сопоставляя новое с уже ранее пройденным. Методы и направление учебной работы со взрослыми начинающими во многом определяются рациональными принципами, необходимостью доказательно и системно подходить к решению художественных задач.

Успешное преодоление многочисленных трудностей, связанных с овладением инструментом, особенно на начальной стадии обучения, зависит и от степени мотивации обучающегося к занятиям. Работа над тем или иным произведением, стремление полнее и глубже постичь его замысел у взрослого ученика сопровождается обращением к музыкальной литературе и к литературе о музыке, к произведениям других видов искусств, так как возникает необходимость понять эпоху, в которой жил и творил автор, уяснить его художественные воззрения и т.д. Так развивается эрудиция, обогащается интеллект, развиваются фантазия и творческая инициатива, а это, в свою очередь, сказывается на художественной стороне исполнения, делает его более осмысленным, глубоким, ведёт к укреплению фортепианных интересов.

При правильной организации фортепианного обучения взрослых постепенно отпадает «внешняя стимуляция занятий» [1 с. 47]. Работа идёт уже на основе внутренних стимулов, интереса к самому процессу обучения, что вытекает из специфики музыки как искусства и во многом связано с возрастными особенностями данной категории учащихся.

Формирование фортепианно-исполнительского мышления. Предпосылки

Перейдём к более подробному рассмотрению практической стороны вопросов методики начального обучения учащихся старшего возраста. Важным условием начального фортепианного обучения взрослых является чёткое обоснование с первых же уроков любого задания и требование его сознательного выполнения, что максимально соответствует главной цели курса – формированию музыкально-исполнительского мышления.

В отличие от данного этапа образовательного процесса в детском возрасте, когда первые два-три месяца клавиатура осваивается ребёнком без нот, лишь подбором знакомых мелодий, для взрослого человека основной целью здесь является освоение игры по нотам, причём в самые кратчайшие сроки (в течение первого семестра). Важнейшим условием обучения игре по нотам следует считать воспитание навыка чтения с листа.

Что касается освоения нотной грамоты, то даже при полном отсутствии опыта общения с нотным текстом и элементарных фортепианных навыков, подготовительный период нецелесообразен. Период подготовки можно ограничить первым уроком, на котором педагог в качестве беседы объяснит устройство инструмента, механику звукоизвлечения, правила посадки за инструментом. По своему развитию взрослый человек готов к восприятию комплекса навыков, более того – он стремится играть на фортепиано, что в его представлении связано с игрой по нотам.

Постановка рук должна осуществляться непосредственно в процессе игры, а не по этапам, с помощью специальных упражнений, как это происходит в детской начальной фортепианной педагогике. Считается, что руки взрослого начинающего предрасположены к мышечной зажатости. Это не совсем так; человеческая рука – тончайший инструмент, и природой пред-

назначена для выполнения сложных операций. С годами человек приобретает умение избирательно владеть мышцами для реализации движений пальцев, кисти, обеспечивать мышечное «дыхание». Педагог должен лишь сохранить естественное состояние аппарата, позволяющее дальше успешно технически и музыкально развиваться.

Объективные и субъективные предпосылки кризисных явлений в теории и практике системы музыкального образования связаны с наличием противоречия между устаревшими образовательными программами, учебными пособиями и требованиями нового времени. Одним из путей преодоления этих противоречий является «...осмысление инновационного потенциала современных учебно-методических пособий» [2]. Вопросы постановки рук, приобретения правильных навыков уже с первых уроков должны органично решаться в работе над специально подобранным репертуаром, пьесы из детских хрестоматий для этой работы неприемлемы. Во-первых, их образное содержание не способно настроить на серьёзную работу взрослого человека, во-вторых, эти пьесы написаны для исполнения двумя руками в узком диапазоне (чаще всего это первая октава), что очень неудобно для студента. Исполнение мелодии, распределённой между двумя руками, да ещё с использованием лишь одного-двух пальцев, по мнению исследователей, например, приведёт к «...потерям правильной ориентации в постановке рук и посадке за инструментом, исключит возможность игры с нот, не глядя на клавиатуру» [3 с. 61]. Эмоционально-образное содержание начальных пьес должно соответствовать уровню художественного интеллекта обучающихся данной возрастной категории.

Здесь необходимо отметить, что если в детском возрасте следует осторожно вводить новые понятия, то в работе со взрослым начинающим необходимо привлекать к каждому уроку новый информационный материал, связанный и с темой занятия, и с курсами теории, сольфеджио, гармонии, истории искусств. Отсутствие системы занятий взрослый человек обязательно почувствует, что вызовет в нём ответную реакцию – потерю интереса к предмету, равнодушное к нему отношение.

Работа над техникой в классе общего фортепиано

Перед общефортепианной педагогикой стоят две основные задачи: «...музыкально-эстетическое воспитание и развитие у студентов специфических профессионально-технических навыков для овладения фортепиано» [4 с. 7], причём профессионально-технические навыки не должны приобретаться в отрыве от художественных задач. Однако виртуозность в курсе общего фортепиано как цель обучения исключается, а, следовательно, не требует усилий и времени: трудоёмкая работа над развитием фортепианной техники отнимает большую часть времени пианиста.

Тем не менее, как ни широк круг специфических задач курса общего фортепиано, определяемый общемузыкальным развитием музыканта данной специальности, их решение осуществляется в процессе обучения игре на фортепиано, которое составляет, собственно, основу предмета. Его цели, программные требования предполагают изучение, интерпретацию фортепианного репертуара, который усложняется с каждым семестром, а это возможно лишь при технической готовности обучаемого к воспроизведению нотного текста, поэтому в курсе общего фортепиано первостепенной задачей остаётся освоение и совершенствование техники владения инструментом.

Методическая литература располагает большим числом работ о природе фортепианной техники, закономерностях её формирования, путях технического совершенствования. И нет ни одного положения, которое отрицалось бы целевой установкой предмета общего фортепиано. «Курс общего фортепиано... сохраняет единое со специальным фортепиано принципиальное положение методики о том, что разнообразный комплекс навыков, умений, составляющий содержание понятия игры на фортепиано, формируется, усваивается, шлифуется,

усложняется в течение всего периода обучения...» [3 с. 72]. Таким образом, в классе общего фортепиано также обязательной является работа над техникой в узком смысле слова, овладение темповыми трудностями.

Между тем, возраст, его несоответствие уровню фортепианной подготовки, относительно короткий срок обучения, специальность, с присущими ей задачами технического развития аппарата, – это основные положения, которые определяют своеобразие путей, целесообразность отбора средств и методов развития техники в классе общего фортепиано. В данных условиях, несомненно, требуется понимание допустимого объёма работы над техникой в узком смысле и ускорение технического развития обучаемого, и возраст студента здесь – решающий благоприятный фактор. Те положения, закономерности, которые ребёнок годами накапливает как результат практической работы, учащийся старшего возраста должен получить как «свод правил для соблюдения в самостоятельной работе» [3 с. 73]. В процессе усвоения того или иного технического навыка воспитываются навыки работы над техникой в целом, определяются общие требования и установки.

Известны три основных компонента умственной работы над техникой: анализ структуры, выявление причины затруднения и определение материала и способа занятий. Работа в классе общего фортепиано должна строиться таким образом, чтобы при возможно меньшем числе повторений научить рациональным методам достижения цели овладения техническим приёмом в доступном темпе. Понятие осмысленного преодоления трудности включает в себя, прежде всего, анализ этой трудности. «Необходимо установить, что в том или ином эпизоде, пассаже есть действительно трудного, проанализировать эту встретившуюся трудность, а затем уже путём работы преодолеть её, то есть трудное сделать лёгким» [5 с. 84].

Среди специфических технических приёмов игры на фортепиано и представляющих принципиальную новизну для студента любой специальности, особое место занимают навыки координации движений при игре двумя руками. Даже самые лёгкие для каждой руки технические задания, привычные и близкие специальности учащегося, становятся сложными при их сочетании в игре обеими руками. Навык координации – сложнейший самостоятельный технический приём, требующий в каждом конкретном случае внимания, воли, не поддающийся автоматической тренировке.

Практика свидетельствует, что продолжительная игра отдельно каждой рукой затрудняет объединение движений двух рук. Сложность заключается в отсутствии у многих студентов опыта исполнения двухголосных построений. Поэтому исполнение одного голоса при разборе такой фактуры лучше сочетать со звучащим вторым голосом в исполнении педагога. Следует подчеркнуть, что навык координации продуктивнее осваивается на минимальном объёме материала, типичного для фактуры изучаемого произведения: необходимо разобрать и усвоить текст одного-двух тактов (логически завершённого музыкального построения, элемента формы), на этом ограниченном материале добиться точности требуемого исполнения двумя руками.

К числу составляющих технического развития относится освоение быстрых темпов. Очевидно, в этой работе можно опереться на опыт и общие положения методики исполнительского фортепиано, в том числе и на практику, приобретённую студентом в классе специальности.

Принцип интенсивного обучения и правильные игровые навыки

Как уже было отмечено выше, имеется много точек соприкосновения в преподавании специального и общего фортепиано, но специфика последнего имеет принципиальный характер, что, в свою очередь, требует поисков соответствующих методик. Наиболее перспективными и актуальными являются методики, связанные с выходящими на первый план в современной педагогике принципом интенсивного обучения, принятым уже в различных областях знаний.

Выработка интенсивных форм обучения в области общего фортепиано желательна для студентов с любым уровнем продвинутости, но она становится настоятельно необходимой для обучающихся, проходящих начальный этап.

Характерным признаком фортепианного исполнения учащегося-непианиста является музыкальная беспомощность, неумелость, неловкость. Неуклюжесть в игре проистекает от способа звукоизвлечения на клавиатуре, при котором отсутствует логика в последовании звуков, составляющих ту или иную смысловую линию, будь то мелодическая фраза или фигурация, несущая функцию подголосочного или просто аккомпанирующего сопровождения. Не имея соответствующего профессионального аппарата, играющий на фортепиано пребывает в зажатости тех неловких движений (пальцев, кисти, предплечья и т.д.), которые вызывают в звучании случайно возникающие толчки, провалы, ритмические неровности. Причина – в отсутствии элементарной культуры игры на инструменте. От неуклюжести в игре следует избавляться немедленно с помощью усвоения простых осмысленных кистевых движений. «Преподавание игры на фортепиано в той его части, которая связана с технологическими задачами овладения инструментом, должно быть направлено на то, чтобы играющий мог сознательно управлять своим двигательным аппаратом и приобретать вполне определенные навыки, при которых движения и звучания взаимодействуют и воспринимаются им, как адекватная связь» [бс. 49]. Именно осознание адекватности движения и звучания является основным положением предлагаемой методики.

На первый план в педагогике общего фортепиано выходят двигательные приёмы, не требующие длительной тренировки на инструменте, но обеспечивающие в звучащих линиях или пассажах желаемую гибкость. Среди двигательных приёмов такого рода, самыми подходящими для снятия напряжения в руке и развития гибкости являются кистевые движения. Необходимость кистевых движений при игре на фортепиано трудно переоценить; даже самое простейшее, предназначенное для извлечения двух звуков, обеспечивает естественный нюанс в звучании, т.к. чередующиеся положения кисти вниз и вверх создают, соответственно, «опорность» и «безопорность», которые адекватны более яркому и более слабому звучанию. Этот приём, порождая градацию в динамике звуков, приближает звучание клавишного инструмента к звучанию вокальному, смычковому или духовому, т. е. непрерывному, при котором один звук вытекает из другого. Одними пальцами это сделать нельзя, только кисть даёт возможность пения на фортепиано, а пение всегда содержит в себе интонационное наполнение.

Таким образом, на всех этапах обучение должно вестись так, чтобы в основе озвучивания любого текста всегда лежала музыкально-интонационная формула. Приобретая навыки, связанные с технологией игры на фортепиано, учащийся должен параллельно усваивать навыки прочтения нотной фигурации в её интонационном содержании. Это можно назвать навыком осмысления элементов музыкальной ткани – причём не только по горизонтали, но и по вертикали. В последнем случае многоголосная или подголосочная ткань, выраженная определенной нотной записью, также должна восприниматься учеником комплексно. В результате происходит прочтение всего горизонтально-вертикального пласта музыкальной ткани, в обобщенном же выражении это является стремлением исполнителя непосредственно передать замысел композитора. «Комплексное восприятие студентом нотной записи, движения и интонации приводит его к осознанному действию в процессе прочтения музыкального текста» [б с. 51].

Осознанные кистевые движения как бы «повторяют» мелодическую фигурацию (или другой элемент музыкальной ткани), не позволяя сделать данное скольжение антиэстетическим, с чрезмерной амплитудой. Следует отметить, что освобождение всей руки, усвоение опорности пальцев на клавиатуре возможно только при выработке у студентов правильных кистевых движений.

Таким образом, наличие правильных игровых навыков, умение исполнять произведение без лишних движений, напряжений, вызывающих скованность, и, в конечном счёте, содействует раскрытию содержания произведения. Для решения различного рода технических и художественно-исполнительских задач, для максимально свободного владения инструментом педагогу необходимо постоянно следить за поведением и состоянием студента во время игры, прививать ему только рациональные движения, которые позволяли бы ему естественно вести себя во время исполнения и преодолевать трудности с минимальной затратой сил и энергии.

В заключении сделаем некоторые выводы:

- с возрастом в психофизиологической организации обучаемого происходят объективные изменения: эмоционально-образное восприятие тяготеет к угасанию, формирование системы координированных движений сталкивается с большими трудностями, утрачивается гибкость и эластичность двигательного аппарата;
- инновационные подходы к начальному обучению игре на фортепиано учащихся периода «ранней взрослости» предполагают опору на возросший интеллектуальный потенциал учащихся и рациональный подход в организации процесса обучения;
- освоение фортепиано с учетом принципа последовательного формирования умственных и игровых действий направлено на постепенное расширение зоны самостоятельности, самоконтроля и инициативности учащегося, переход его на каждом следующем этапе на качественно новый уровень свободы взаимодействия с фортепиано;
- в процессе поэтапного выполнения учебных заданий у студента появляется реальная возможность тщательно отрабатывать и надежно закреплять определенные музыкально-исполнительские действия;
- динамика освоения каждого конкретного умения и навыка, возникающая в результате постепенного усложнения учебных заданий, способствует активизации и концентрации внимания учащихся, мобилизации их творческих возможностей, создавая, тем самым, благоприятные условия для быстрого и эффективного достижения намеченной цели.

Библиографические ссылки

1. ОВАКИМОВА, Г. О роли мотивации и внимания в процессе обучения игре на фортепиано взрослых начинающих. В: *Фортепианная подготовка учителя-музыканта (вопросы теории, методики и истории)*. Москва: МГПИ им. В. И. Ленина, 1975, с. 38-55.
2. АВРАКИМОВА, И. *Педагогические инновации в системе начального обучения игре на фортепиано: на материале современных учебно-методических пособий*: автореф. дис... кандидата искусствоведения [online]. Санкт-Петербург, 2007. [accesat 15 dec. 2024]. Disponibil: <http://www.dissercat.com/content/pedagogicheskie-innovatsii-v-sisteme-nachalnogo-obucheniya-igre-na-fortepiano-na-materiale-s>
3. ЙОВЕНКО, З. *Общее фортепиано: вопросы методики*. Киев: Музична Україна, 1989.
4. СОКОЛОВ, М. Некоторые вопросы начального фортепианного образования. В: *Труды кафедры общего фортепиано по методике, истории и теории исполнительства*. Москва: МГДОЛК им. П. Чайковского, 1991, с. 4–11.
5. МИЛЬШТЕЙН, Я. Исполнительские и педагогические принципы К. Н. Игумнова. В: *Мастера советской пианистической школы*. Москва: Музгиз, 1954, с. 41–115.
6. СМОЛЯКОВ, Б., ХАНАНИНА, Р. *К вопросу о методике интенсивного обучения в классе общего фортепиано*. В: *Труды кафедры общего фортепиано по методике, истории и теории исполнительства*. Москва: МГДОЛК им. П. Чайковского, 1991, с. 44–54.

SPECIFICUL POLITICII DE REPERTORIU A CAPELEI CORALE DOINA ÎN ANII 1963-1975

SPECIFICS OF THE REPERTOIRE POLICY OF THE DOINA CHORAL CHAPEL IN THE YEARS 1963-1975

NATALIA BLÎNDU¹,

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

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

CZU 784.087.68:061.231(478)

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2024.2.05>

Prezentul articol cercetează volumul repertoriului Capelei Corale „Doina” în perioada primilor doisprezece ani când la conducerea acestui colectiv se află Veronica Garștea. Până în anul 1975 acest repertoriu, adunat treptat de către conducerea Filarmonicii și conducătorii artistici, a căpătat un volum impunător, dispunând de o varietate de genuri și de o clasificare pe categorii. Articolul analizează coraportul creațiilor conform criteriilor de compoziție și limbajului interpretării. Se introduc noțiunile de repertoriu potențial și repertoriu actual în contextul unui colectiv artistic. Se conturează caracteristica repertoriului actual în diferite contexte de activitate concertistică a Capelei în perioada determinată. În baza acestei cercetări se face concluzia ce determină misiunea și rolul Capelei Corale „Doina” în viața culturală a RSSM în anii 1963-1975.

Cuvinte-cheie: Capela Corală „Doina”, colectiv concertistic, muzică corală, repertoriu potențial, repertoriu actual, politică repertorială, cultură, concert

This article examines the volume of the repertoire of the Doina Choral Chapel during the first twelve years when Veronica Garștea was in charge of this collective. Up to 1975 this repertoire, gradually gathered by the management of the Philharmonic and the artistic directors, acquired an imposing volume, having a variety of genres and a classification by categories. The article analyzes the correlation of the creations according to the criteria of composition and the language of interpretation. The notions of potential repertoire and current repertoire are introduced in the context of an artistic collective. The characteristic of the current repertoire in different contexts of concert activity of the Chapel during the determined period is outlined. Based on this research, the conclusion is made that determines the mission and role of the Doina Choral Chapel in the cultural life of the RSSM in the years 1963-1975.

Keywords: the Doina Choral Chapel, concert collective, choral music, potential repertoire, current repertoire, repertoire policy, culture, concert

Introducere

Istoria Capelei Corale *Doina* – cel mai longeviv colectiv coral din Republica Moldova – a trecut prin mai multe cicluri de dezvoltare și diverse etape de activitate. O nouă etapă în existența Capelei pe scena Filarmonicii Naționale a început în anul 1963, când funcția conducătorului artistic și primului dirijor definitiv i s-a atribuit celebrei artiste Veronica Garștea, care a cărmuit acest renumit colectiv aproape 50 de ani². Prima treaptă a activității sale în calitate de dirijor se desfășoară până la trecerea colectivului în componența Direcției Unite a Filarmonicii de Stat din Moldova și a Palatului *Octombrie* în anul 1975.

1 E-mail: nataliacons1290@mail.ru

2 Veronica Garștea (1927-2012), dirijor, pedagog, Artistă a Poporului a URSS, laureată a Premiului de Stat al RSSM, Cavaler al Ordinului Republicii. Din anul 1957 devine maestru de cor în Capela Corală *Doina*, iar din aprilie 1963 este oficial numită prim-dirijor și conducător artistic al Capelei Corale *Doina*, activând în această calitate până la sfârșitul vieții sale.

Repertoriul Capelei Corale *Doina* în anii 1963-1975 conținea o bază voluminoasă de partituri corale colectate de la înființarea colectivului¹. Prin urmare, acest nomenclator a fost completat cu noi compoziții, în special, după reîntoarcerea colectivului din evacuare în perioada celui de al Doilea Război Mondial (1944) și încadrarea Capelei în viața concertistică a republicii². „Politica repertorială a Capelei corale *Doina*, ca și membru magistral al Filarmonicii de Stat, se forma în baza actelor normative principale, care reglementau sistemul cultural al RSSM și reflectau structura ierarhică strictă de funcționare a colectivului artistic în cadrul sistemului de stat și al subordonării administrative la toate nivelurile”³. La nivelul conducerii nemijlocite a Filarmonicii și, respectiv, a tuturor colectivelor artistice subordonate, în mod regulat se întreprindeau măsurile necesare în vederea implementării acestor acte, dispoziții și planuri de acțiuni nominalizate.

Repertoriul potențial

Conform inventarului și fișei de comparație a disponibilității efective către 1 noiembrie 1960, biblioteca muzicală a Capelei Corale *Doina* conținea 1.175 de creații muzicale, prezentate în 8.645 de unități (partituri și textele creațiilor), valoarea nominală a cărora constituie 14.086 ruble sovietice, 06 copeici [2]. Această bibliotecă a fost divizată în următoarele compartimente:

1. Partituri de muzică moldovenească – 102 unități.
2. Partituri de muzică moldovenească în original – 41 unități.
3. Partituri de muzică rusă – 261 unități.
4. Partituri de muzică rusă în original – 165 unități.
5. Culegeri – 21 unități.
6. Partituri vechi – 77 unități.
7. Texte – 17 unități.
8. Partituri originale – 117 unități.
9. Anul 1956 – 5 unități.
10. Anul 1957 – 369 unități[3].

Rubricile stipulate conțin un volum de creații eterogene, ca și compozitor, stil, gen și alte criterii de clasificare a repertoriului coral și nu corespund acestui conținut. În vederea unei cercetări competente a subiectului, este binevenită repartizarea repertoriului conform unei clasificări din punct de vedere muzicologic. În acest scop, se propune spre exemplificare coraportul dintre creațiile compozitorilor sovietici și moldoveni, a operelor din clasică rusă și universală în repertoriul Capelei Corale *Doina* (către anul 1961):

1. Creații ale compozitorilor sovietici moldoveni – 43%.
2. Creații ale compozitorilor din alte republici ale URSS – 32%.
3. Prelucrări de muzică populară moldovenească – 18%.
4. Clasică componistică rusă – 3%.
5. Clasică componistică universală – 2%.

2% din fondul bibliotecar al colectivului constituie culegerile de solfegiu, crestomații, revista *Muzica* (edițiile nr. 3, 4, 5, 10), la fel și textele (versurile) creațiilor populare. Aspectul esențial în politica repertorială a colectivului coral este limba în care se interpretează repertoriul. În acest context, este prezentată repartizarea afilierii lingvistice a creațiilor conform procentajului:

- 1 A fost fondată în 1928, ca și Capela Muzicală a Moldovei (or. Balta), reorganizată în 1930 în Studioul Coral al orașului Tiraspol și redenumită în 1935 în Capela Corală de Stat a Moldovei *Doina*. După alipirea Basarabiei la Uniunea Sovietică în 1940, Capela Corală *Doina* a fost inclusă în componența Filarmonicii (actualmente Filarmonica Națională Serghei Lunchevici), fondată prin hotărârea Guvernului RSSM.
- 2 În anul 1942 colectivul a fost reorganizat în Ansamblul de Cântece și Dansuri *Doina*, format din artiștii Filarmonicii de Stat, care nu au fost mobilizați. În anii 1942-1944 Ansamblul a circulat prin Asia de Mijloc și alte regiuni ale USSR, activând ca și unitate concertistică, inclusiv și în zonele frontale.
- 3 Vezi articolul „Probleme de clasificare a materialelor de arhivă despre Capela Corală „Doina”[1].

- a) limba rusă – 67%;
- b) limba română (moldovenească) – 30%;
- c) alte limbi – 3%.

Cu toate că cea mai mare pondere a repertoriului Capelei aparține creației componistice a compozitorilor sovietici moldoveni, aproape jumătate din piesele sale sunt scrise pe versurile compuse în limba rusă. Acest fapt în plină măsură susține ideile conceptuale și principiile fundamentale ale politicii culturale a PCUS și demonstrează implementarea acestei politici de către Ministerul Culturii, și anume subaprecierea culturii poporului băștinaș și glorificarea „cele mai înaintate culturi din lume – cultura rusă” [4]. La începutul anilor 1950 lucrările corale în limba rusă au început treptat să elimine din repertoriul curent al Capelei Corale *Doinei* cântecele moldovenești.

Creația compozitorilor din RSSM prezintă în repertoriul Capelei Corale *Doina* este repartizată în două arii componistice: prelucrările corale ale muzicii folclorice (miniaturi corale, suite) și operele preponderent cu o profundă tentă propagandistică: coruri *a cappella* și lucrări vocal-simfonice. Prelucrările folclorului moldovenesc acumulate în repertoriul Capelei către anii 1960 sunt realizate din perspectiva compozitorilor L. Gurov, D. Gherșfeld, N. Ponomarenko, P. Șerban, N. Vilinschii, Gh. Borș, V. Zlatov, N. Chiosa etc. Tematica acestor prelucrări și a operelor în stil folcloric este reflectată în titlurile sale. De exemplu: *Dealul cu flori* de Șt. Neaga, *Cântecul tractoristului* de D. Gherșfeld (pe versuri de I. Corneanu), *Dor de sat* și *La râpă cu tufele* a lui L. Gurov, miniaturile lui P. Șerban (pe versuri populare) *Fa, Marie, Mărioară, Ciobănaș* etc.¹. Acest bloc de repertoriu include și secțiunea *Texte*, care conține versurile cântecelor populare moldovenești, cum ar fi: *Frunză verde, măr frumos, Nistrule, pe malul tău, Mândra mea, Doruleț, dorul, Dragă mi-i lelița'nantă, Frunză verde de bujor, Hai la vie în colhoz* etc. Textele sunt inventariate fără indicația autorului. Se presupune că aceste materiale au fost destinate artiștilor pentru a învăța textele pe de rost, materialul muzical fiind unul primitiv, ușor de reținut, de tip strofă-refren. În scopul îmbunătățirii calității textelor literare, anume în prelucrările corale ale folclorului muzical, compozitorii RSSM, în special, în a doua jumătate a anilor 1950, au colaborat cu poeții și scriitorii moldoveni – E. Bucov, A. Busuioc, L. Deleanu, L. Corneanu, A. Gujell și alții. Acest segment repertorial reflecta folclorul „noului popor” moldovenesc-sovietic. Din acest considerent, se evidențiază prelucrările de melodii folclorice ale compozitorului G. Musicescu: *Răsari, lună, Dor, dorule, Stăncuța, Zis-ai, bade*, etc. Creațiile lui G. Musicescu reflectau, în mare măsură, bogatele tradiții muzicale folclorice în acele timpuri dificile pentru arta națională.

Având în vedere funcționarea mecanismelor de promovare a politicii, gen dictatul de partid, monopolul ideologic, procesul autoritar de adoptare a hotărârilor, compozitorii din RSSM, la fel ca și toți compozitorii sovietici, trebuiau să redea succesele obținute în diferite ramuri ale activității sovietice: munca eroică a cetățenilor sovietici [5], activitatea multilaterală a Partidului Comunist, biruința Marii Revoluții Socialiste din Octombrie [6], glorificarea cultului personalității liderilor de partid [7]. Aceste subiecte sunt reflectate în cea mai voluminoasă secțiune a repertoriului *Doinei*. Drept exemplu evidențiem următoarele creații: *Cantata jubiliară* (1949) de Șt. Neaga, versuri de A. Lupan și P. Cruceanu, și oratoriul *Cântecul renașterii* (1951); cantata *Zorile noastre* (1954) de S. Lobel, versuri E. Bucov; cantata *Sub steagul biruințelor* (1952) de V. Zagorschi, versuri A. Aleabov; *Moldova Sovietică, Cântec despre Chișinău, Patria* de D. Gherșfeld, versuri de L. Corneanu; *Să trăiască Stalin* de N. Ponomarenko; diverse oratorii și cantate jubiliare. În repertoriul Capelei se regăsesc și creațiile compozitorului A. Stârcea: *Balada viorii, Moldova mea, Odă lui Lenin, Varșoveanca, Cântec de bucurie* etc. În biblioteca de partituri a *Doinei* întâlnim și creații scrise pe versurile poeților români, de exemplu, piesa *Ce te legeni, codrule*, semnată de P. Mezzetti² pe versurile lui M. Eminescu, cele patru madrigale ale lui P. Constantinescu.

1 Prelucrările de muzică populară prezintă stratul de bază al repertoriului Capelei Corale *Doina*.

2 Pietro Mezzetti (1826-1894) – profesor de canto la Conservatorul din Iași, membru al Academiei Filarmonice din Bologna.

Din creația compozitorilor din întreaga URSS inclusă în repertoriul Capelei enumerăm operele celebrilor muzicieni sovietici D. Șostakovici, S. Prokofiev, A. Hacıaturian, T. Hrennicov, V. Muradeli, I. Dunaevski, la fel și V. Șebalin, R. Glier, S. Tulikov etc. Creația lor cuprinde partituri corale ca *Zimneia doroga* (*Зимняя дорога*) de V. Șebalin, *Morarul, băiatul și măgarul* de D. Kabalevski, *Porumbelul alb* de S. Prokofiev; creațiile cu tematica propagandistă, ca *Kleatva Narkomu* (*Клятва Наркому*) și *Nașa pesnea* (*Наша песня*) de D. Șostakovici, *Cântec despre Stalin* de A. Hacıaturian. În repertoriul *Doinei* apar și creațiile de un grad înalt de complexitate, cum ar fi, spre exemplu, *10 poeme pentru cor mixt*, *Kaznionnîm* (*Казненным*), semnate de D. Șostakovici, cantata *Alexandr Nevski* de S. Prokofiev. Sunt prezente, de asemenea, și prelucrările de muzică folclorică ale popoarelor sovietice – *Cântece ucrainene* prelucrate de N. Lîsenko, aranjamentele corale ale lui A. Sveșnikov și altele.

Un procent extrem de mic din depozitul bibliotecar al Capelei Corale *Doina* aparține operelor din patrimoniul muzicii clasice corale ruse și universale. Încă din anii 1946-1949 *Doina* include în repertoriul său lucrări vocal-simfonice: *Corul persan* din opera *Ruslan și Ludmila*, corul *Slavsea* și *Corul polonez* din opera *Ivan Susanin* de M. Glinka, *Tatarskii polon* (*Татарский полон*) de N. Rimski-Korsakov, finalul actului I din opera *Kneazul Igor* și corurile lui A. Borodin; corurile din opera *Rusalka* de A. Dargomijski; *Corul fetelor* de P. Ceaikovski. Au fost incluse în fondul bibliotecar următoarele miniaturi corale: *Ah, tî, berezoza* (*Ах, ты, береза*), *Pod iablonei* (*Подяблоней*) de P. Cesnokov; *7 piese* de A. Grecianinov, printre care piesele *Uznik* (*Узник*) și cântecul popular *Poidu li ia, vîidu li ia* (*Пойдуль я, выйдуль я*); *Răsăritul, Dimineața, Natura și dragostea, Ne kukușka vo sîrom boru* (*Не кукушка во сыром бору*) de P. Ceaikovski; *Na starom kurgane* (*На старом кургане*) semnată de V. Kalinnikov, *Barcarola* de Ț. Kiui; *Anchar* de A. Arenski; coruri alese de S. Taneev: *Cântecul de seară, Drum bun, Seara*. În anul 1957 în repertoriul Capelei Corale *Doina* se regăsește și cantata *Ioan Damaschin* semnată de acest compozitor.

Un interes științific prezintă exemplele muzicii clasice universale în palmaresul *Doinei*. În inventarul bibliotecar mai identificăm următoarele creații: *Ecou și Cântec de primăvară* de O. Lasso; *Sanctus* de Palestrina; *Crucifixus* de A. Lotti; *Munca slăvim* de G.F. Handel¹; *Credo și Fuga* de J.S. Bach; *Requiem și Ave verum corpus* de W.A. Mozart; Finalul din *Simfonia Nr. 9* și *Vesennii prizîv* (*Весенний призыв*) de L. Beethoven; *Privighetoarea* de F. Mendelssohn; *Drumeția* de F. Schubert; *Vise și Viața de țigan* de R. Schumann; *Cântec de leagăn* de J. Brahms, *Privighetoarea* de E. Grieg².

Repertoriul Capelei Corale *Doina* în anii 1960 dispune și de culegeri de cântece ale diferitor popoare, inclusiv și a națiunilor prietene ale Uniunii Sovietice: cântece coreene, spaniole, coruri letone, cântece suedeze, poloneze, ucrainene (inclusiv imnul RSS Ucraineană), cântece ale africanilor, coruri italiene, prelucrări de cântece populare rusești și bulgărești, cântece din Albania, Armenia, Estonia.

În secțiunea culegerilor de cântece se evidențiază piesele cu tematica Războiului pentru Patrie, cântece populare despre Lenin și Stalin, despre Armata Roșie etc. în fondul bibliotecar al *Doinei* este prezentă și culegerea *Repertoriul Capelei Corale din Leningrad*. Evident, lista repertorială conține toate partiturile care sunt la dispoziția colectivului artistic; ele pot fi studiate în orice moment și interpretate de către acest colectiv. Numim acest repertoriu cu noțiunea de *repertoriu potențial* al colectivului. Din acest repertoriu potențial se evidențiază numărul creațiilor deja studiate de către colectiv, a creațiilor care se află în lucru, în procesul de descifrare sau repetiției și creațiile care sunt interpretate în cadrul activității concertistice în perioada determinată. Acest număr de creații prezintă un repertoriu curent sau actual al colectivului.

1 Denumirea creației indicată în limba română, fără indicarea autorului versurilor și a sursei originale a materialului muzical.

2 Miniaturile corale ale compozitorilor L. Beethoven, F. Mendelssohn, F. Schubert, R. Schumann, J. Brahms și E. Grieg sunt prezentate în repertoriu cu denumirile în limba rusă, respectiv, aceste creații se interpretau pe versuri scrise de poeți de origine rusă, și nu în limba originală.

Repertoriul actual

Repertoriul Capelei Corale *Doina*, inventariat în luna noiembrie a anului 1960, este unul potențial, varianta fiind reactualizată către anii 1963-1975. Respectiv, următoarele completări ale repertoriului și partiturile noi achiziționate pot fi introduse în acest inventar din documentele de arhivă din depozitele speciale ale Republicii Moldova, și anume din programele concertelor colectivelor subordonate Filarmonicii pentru anii 1963-1975, din planurile de acțiuni nominalizate: *Planul evenimentelor consacrate jubileului de 500 ani ai orașului Chișinău*, *Planul evenimentelor consacrate jubileului de 50 de ani ai RSSM (1971-1974)*, *Ordinul directorului Filarmonicii ce vizează activitățile de pregătire și sărbătorire a jubileului de 50 ani ai Revoluției din Octombrie* etc. [8].

Repertoriul actual al Capelei pentru primii doisprezece ani sub conducerea Veronicăi Garștea (1963-1975) se reflectă nemijlocit în programele activităților concertistice în care participa sau pe care le realiza *Doina*: concerte locale în cadrul Filarmonicii de Stat, evoluări în regiunile și localitățile republicii (în teren), concerte corale *a cappella*, concerte la nivel republican și la nivelul întregii Uniuni Sovietice, evoluări în cadrul turneelor în afara țării, turnee prin orașele sovietice, concerte planificate, concerte cu program, evoluări în cadrul sărbătorilor de stat și a evenimentelor social-politice, participări la săptămânile culturale ale RSSM, înregistrări, concerte ale artiștilor filarmonicii.

Conform documentelor de arhivă și rapoartelor anuale de activitate ale colectivelor filarmonicii, Capela Corală *Doina* anual studia și pregătea programe noi către cele mai importante evenimente ale anului pentru a servi cerințele partidului. De exemplu, în anul 1965, *Doina* a învățat un program nou pe care l-a prezentat în cadrul turneului concertistic prin orașele Siberiei și a Săptămânii Culturii RSSM în Azerbaidjan, care conținea următoarele titluri: *No biotsea serdže* (*Но бьетса сердце*) de V. Salmanov, *Cântec de leagăn* de W.A. Mozart, *Urojainia* (*Урожайная*) de P. Șerban, *Fluieraș* de E. Coca și cântecul popular moldovenesc *Bună-i brânza*.

Programul tipic pentru concertele Capelei Corale *Doina* în cadrul Săptămânii Culturii RSSM în perioada studiată era următorul: se interpreta o secțiune de repertoriu coral, așa-numitul repertoriu clasic, compus neapărat din creații existente și noi învățate: *Concertul coral nr. 1* (versuri de A. Busuioc) sau *Concertul coral nr. 2* (versuri de A. Guj) de G. Musicescu, două-trei creații ale compozitorilor europeni, piese semnate de compozitori sovietici. Secțiunea a doua conținea prelucrări de muzică populară moldovenească, rusă și o creație de muzică populară a națiunii gazdă.

De exemplu, în perioada 14-22 mai anul 1966, împreună cu colectivele concertistice ale republicii Capela Corală *Doina* a participat în concertele din cadrul Săptămânii Culturii RSSM în Letonia, orașul Riga, unde a prezentat și propriul concert coral. În cadrul acestui concert s-au interpretat creațiile: *Lenin – pace, viață și soare* de S. Lungu, *Concertul coral nr. 1* de G. Musicescu, ambele creații scrise pe versurile lui A. Busuioc¹, *Noapte* de C. Gounod, *Tihaia melodia* (*Тихая мелодия*) de S. Rahmaninov, *Slomaniie sosni* (*Сломанные сосны*) de E. Darzini, *Arde pământul* de V. Zagorschi, pe versuri de V. Tulnic, *Cântec de leagăn* de W.A. Mozart (versuri de A. Mașistov), *Vecerom sinim* (*Вечером синим*) de G. Sviridov, pe versuriile lui S. Esenin, și *Alleluia* din oratoriul *Messiah* de G.F. Haendel. În al doilea compartiment al concertului au răsunat prelucrările de muzică populară moldovenească (*Hai, Ioane, Ioane* de M. Ursul, *Brâul amestecat* de N. Vlaiculescu, *Dor, dorule* și *Stăncuța* de G. Musicescu, *Cucușorul meu* de S. Lungul, *Tudoraș* de V. Vilinciuc, *Iac-așa* de I. Niculescu etc.), prelucrări ale cântecelor populare ruse și un cântec popular leton – *Pleasoiaia* (*Плясовая*) [9].

Un mare interes științific prezintă ordinele de circulație internă, care reflectă în mod argumentat politica repertorială a tuturor colectivelor concertistice, inclusiv și a Capelei Corale *Doina*. Aceste acte normative, cum ar fi, de exemplu, *Ordinul directorului Filarmonicii cu privire la activitățile de sărbă-*

1 *Concertul coral nr. 1* este o creație religioasă scrisă pe cuvintele profetului David din psalmii 23, 150 și 142. Textul lui A. Busuioc este scris pentru varianta adoptată a Concertului. În repertoriul potențial al Capelei (1960) este menționată doar p. 1 – *Cine, cine*.

torire a jubileului de 50 ani ai Revoluției din Octombrie (1966) și Ordinul directorului Filarmonicii cu privire la activitățile de sărbătorire a jubileului de 500 ani ai orașului Chișinău (1966), au o structură bine determinată, care vizează următoarele subiecte: repertoriul și activitatea concertistică. Astfel, în cadrul evenimentelor jubiliare dedicate aniversării a 50 de ani ai Revoluției din Octombrie, colectivul Capelei Corale *Doina* a fost rugat să prezinte la Consiliul artistic al Filarmonicii un program nou, aniversar, în termen stabilit – până la 15 aprilie 1957. Noile programe trebuiau întocmite ținând cont de îndeplinirea condițiilor *Regulamentului privind evaluarea colectivelor artistice profesionale la nivelul Uniunii Sovietice* [10].

În cadrul concertelor cu participarea tuturor colectivelor artistice republicane, Capela Corală *Doina* se prezenta cu câteva creații vocal-simfonice (în colaborare cu orchestrele simfonice) sau cu un program scurt de tip divertisment, în dependență de tematica evenimentului și contingentul spectatorilor. De exemplu, în cadrul concertului maestrilor de artă dedicat Primului Congres al Lucrătorilor din Cultură (20 februarie 1966), *Doina* a interpretat poemul pentru cor și orchestră *Zdravița* (*Здравица*), semnat de S. Prokofiev, împreună cu colectivul coral al Teatrului Moldovenesc de Stat de Operă și Balet¹ și Orchestra Simfonică a Filarmonicii de Stat². La finalul concertului a fost interpretată piesa *Cântec despre Moldova* de A. Mulear [12]. Această creație se regăsește în programul concertului de deschidere a Zilelor Culturii și Artei RSSM la Moscova, din 5 septembrie 1967, precum și în alte concerte ale colectivelor Filarmonicii pentru toată perioada studiată [13]. În cadrul Concertului dedicat jubileului de 500 de ani ai orașului Chișinău (8 octombrie 1966) în interpretarea *Doinei* a răsunat compoziția muzicală *Odă Chișinăului* – compozitor V. Rotaru, versuri E. Crimerman [14]. Însă, în programul concertului dedicat ședinței de agricultori din 28 decembrie 1965, Capela a interpretat un mic program de divertisment din creațiile populare: *Ioane, Ioane*, cântecul popular ucrainean *Susidko* (*Сусідко*) și iarăși *Brâul amestecat* de N. Vlaiculescu [15].

Capela Corală *Doina* participa activ la evenimentele culturale dedicate folclorului moldovenesc. De exemplu, în concertul dedicat muzicii populare moldovenești din 4 noiembrie 1966 *Doina* s-a prezentat cu următoarele creații din repertoriul său actual: *Cântec despre partid* de Gh. Borș, pe versurile de E. Bucov, *Ce te legeni, codrule*, semnată de P. Mezzetti, solist – D. Boikis, *Fluieraș* de E. Coca, solistă – V. Mihnevici, cântecul popular moldovenesc *Plopilor îndepărtați*, în prelucrarea lui M. Kopytman, solist – S. Tăbăcaru, *Nevasta mea e moldoveancă* și *Iac-așa* de I. Niculescu [16].

Este de remarcat faptul că numărul de creații interpretate de Capela Corală *Doina*, la fel ca și conținutul acestora, se raporta nu numai la tematica și condițiile evenimentelor, dar și la posibilitățile interpretative ale colectivului, la varietatea creațiilor introduse în repertoriul actual de către conducătorul artistic Veronica Garștea. Capacitatea completării repertoriului actual în Capela Corală *Doina* în perioada anilor 1963-1975 era de circa 9-10 lucrări pe an, creațiile muzicale de formă amplă regăsindu-se doar 1-2 partituri anual. De exemplu, cantata *Ioan Damaschin* de S. Taneev, apărută în repertoriul *Doinei* în 1957, a fost pregătită în varianta de concert doar în anul 1968 [17]. Creațiile interpretate de Capela Corală *Doina* și îndrăgite cel mai mult de publicul moldovenesc sunt, probabil, *Concertul coral nr. 1* de G. Musicescu, *Uznic și Poidu li ia, vîidu li ia* de A. Grecianinov, *Arde pământul* de V. Zagorski, *Iac-așa* de I. Niculescu. Aceste coruri sunt prezente în fiecare a doua evoluare în scenă a Capelei.

Printre activitățile de bază ale colectivului în perioada studiată se numără și concertele *a cappella* prin localitățile republicii. Pentru asigurarea acestor turnee interne și menținerea interesului publicului din provincie, Capela planifica și realiza anual pregătirea unui program nou, format, în principiu, din creații populare în prelucrarea compozitorilor S. Lobel, V. Zagorschi, Z. Tcaci, T. Zgureanu, E. Doga [17].

1 Maestrul de cor Gheorghe Strezev (1924-1994).

2 Poemul pentru cor și orchestră *Zdravița* de S. Prokofiev – unica creație vocal-simfonică de formă amplă, introdusă în repertoriul actual al Capelei în anul 1966 [11].

Analiza preliminară a repertoriului actual al Capelei Corale *Doina* în primii doisprezece ani când la conducerea acestui colectiv se află Veronica Garștea evidențiază lacune în pregătirea și formarea artiștilor de cor. Statistica cadre pentru anii 1961-1962 indică următorul coraport al coriștilor în dependență de studiile finalizate: la numărul total de 56 artiști, doar 10 aveau finalizate studii superioare, 43 coriști s-au manifestat cu studii medii și 2 – cu studii primare. În perioada anilor 1963-1975 numărul artiștilor cu studii specializate s-a mărit treptat. Nivelul insuficient de pregătire și performanță artistică a Capelei era un impediment în procesul de interpretare a muzicii corale clasice și vocal-simfonice conform cerințelor interpretative profesioniste.

Concluzii

În intervalul anilor 1963-1975 politica repertorială a Capelei Corale *Doina* a continuat procesul de susținere a ideilor culturii sovietice promovate în RSSM. Repertoriul actual interpretat pe scenele din republică și în afara hotarelor ei se baza pe două criterii fundamentale: promovarea creației populare și a operei compozitorilor sovietici. Opera componistică clasică, de rând cu creațiile vocal-simfonice și de formă amplă, nu erau caracteristice colectivului în perioada respectivă, astfel, Capelei Corale *Doina* atribuindu-i-se misiunea de deservire a orientărilor ideologice în politica culturală a republicii.

Referințe bibliografice

1. BLÎNDU, N. Probleme de clasificare a materialelor de arhivă despre Capela Corală „Doina”. In: *Cultură, tradiție, artă în spațiul intercultural al românilor din diaspora*. 2022, nr. 2, pp. 47–53.
2. ANRM. F. 3241. Inv. 1. D. 348. F. 164–194.
3. ANRM. F. 3241. Inv. 1. D. 378. F. 164–204.
4. URSU, V. *Politica culturală în RSS Moldovenească 1944–1956*. Chișinău: Pontos, 2013.
5. AOSPRM. F. 51. Inv. 5. D. 23. F. 458.
6. AOSPRM. F. 51. Inv. 3. D. 23. F. 264–279.
7. КПСС о культуре, просвещении и науке. Москва: Политиздат, 1963.
8. ANRM. F. 3241. Inv.1. D. 407. F. 106–110.
9. ANRM. F. 3241. Inv.1. D. 407. F. 88–89.
10. ANRM. F. 3241. Inv.1. D. 407. F. 106.
11. ANRM. F. 3241. Inv.1. D. 411. F. 34.
12. ANRM. F. 3241. Inv.1. D. 407. F. 113–114.
13. ANRM. F. 3241. Inv.1. D. 415. F. 18.
14. ANRM. F. 3241. Inv.1. D. 407. F. 188.
15. ANRM. F. 3241. Inv.1. D. 407. F. 190.
16. ANRM. F. 3241. Inv.1. D. 407. F. 194.
17. ANRM. F. 3241. Inv.1. D. 437. F. 36.

IMPROVING THE CONSTRUCTIVE CHARACTERISTICS OF THE BASS GUITAR (1970'S)

PERFECTIONAREA CARACTERISTICILOR CONSTRUCTIVE ALE CHITARELOR BAS (ANII 1970)

ALEXANDR VITIUC,

doctor în arte, conferențiar universitar,
Institutul de Arte A.G. Rubiņstein, or. Tiraspol

<https://orcid.org/0000-0001-5091-5979>

CZU 780.653.1:780.614.131.015.2.036.9

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2024.2.06>

This article is dedicated to the issues of developing the design construction of the bass guitars in the 1970s. It examines the innovative prototypes of the Fender Fretless Precision, Alembic Series I Bass and, Music Man StingRay, as well as the bass instruments produced by the Travis Bean Guitars. Of particular interest are the design characteristics of these models, based on the search for exclusive design solutions.

Keywords: bass guitar, Fender Fretless Precision, Alembic Series I Bass, Music Man StingRay, Travis Bean Guitars

Acest articol este dedicat aspectelor legate de formarea caracteristicilor constructive ale chitarelor bass in anii 1970. Sunt analizate prototipurile inovative Fender Fretless Precision, Alembic Series I Bass și Music Man StingRay, precum și instrumentele bas produse de compania Travis Bean Guitars. Un interes deosebit îl prezintă caracteristicile constructive ale acestor modele, bazate pe căutarea unor soluții de design exclusive.

Cuvinte-cheie: chitară bas, Fender Fretless Precision, Alembic Series I Bass, Music Man StingRay, Travis Bean Guitars

Introduction

By the early 1970s, the role of the electric bass guitar in musical and dance groups had expanded significantly. This was facilitated by the development of playing skills on the instrument related to sound extraction technique, as well as the strengthening of the importance of the bass guitar as an important component of a pop ensemble. Being not only an accompanying but also a solo instrument, the bass guitar managed to combine several performance functions at once, bringing to the forefront the original arrangement of the bass parts. The subsequent popularization of the instrument allowed soloists to offer various individual interpretations of bass guitar performance, including complex polyphonic presentation of musical material.

Trying to expand their artistic potential, bass guitarists regularly followed design innovations. Feeling the growing interest of performers in playing the bass guitar, leading companies producing musical instruments created innovative models capable of satisfying market demands.

Fender Fretless Precision Bass Guitar

In 1970, the world's largest musical instrument company, *Fender*, launched the *Fender Fretless Precision* bass guitar, based on the first mass-produced bass guitar, the *Fender Precision Bass* (1951). At this time, the company began to realize that there was a small but growing demand for fretless bass guitars. Up until this point, many bass players removed the frets from their instruments themselves to achieve the desired sound, and *Fender* picked up on this idea [1].

The instrument's body was made of alder, the neck was made of a single piece of maple, and the fingerboard was made of rosewood. The single pickup with a *Split Single coil* and the tailpiece (bridge)

were hidden behind special metal plates. *Sunburst* body color was offered in the company's advertising poster as the main color. Subsequently, *Fender* designed many modifications of the *Fretless Precision*, but the basic form of the *Precision Bass* remained the main one in the instrument's design.

It should be noted that *Fender* produced fretless instruments in limited quantities, and needed bright performers who could popularize this bass prototype. Only a few years later, thanks to the artistic activity of the outstanding jazz bass guitarist Jaco Pastorius, using *Fender* instruments, it was possible to expand the performance capabilities of the fretless bass guitar, including as a solo instrument. This influenced the next generation of talented musicians: Steve Swallow, Gary Willis, Pino Palladino, Steve Bailey, Michael Manring, etc.

Alembic Series I Bass Guitar Model

In 1972, the newly created American company *Alembic*, specializing in the production of preamplifiers, began developing a line of electric guitars and bass guitars. The company's concept was based on the production of handmade instruments from high-quality materials, as a result of which *Alembic* bass guitars cost several times more than the then popular *Fender Jazz Bass* and *Rickenbacker 4001* models. According to the authors of *The Bass Book: A Complete Illustrated History of Bass Guitars* Tony Bacon and Barry Moorhouse, "it was *Alembic* that started the trend of high-quality, high-price bass guitars" [2 p. 35].

It is known for certain that the company's first musical instrument was the six-string bass guitar *Alembic Series I Bass VI* (1972), made for the bass guitarist Jack Casady by special order. The instrument was tuned an octave below the tuning of a traditional electric guitar and was something between an electric guitar and a bass guitar. However, the prototype was not widely distributed and was discontinued that same year.

At the same time, the company released a four-string bass guitar, the *Alembic Series I Bass*, which had a unique wood proportion. The body of the instrument was made of *teak*¹ or mahogany, the neck was made of maple with an ebony fingerboard. It should be noted in passing that the neck passed through the body (*neck-through body*) and consisted of several types of wood. Unlike instruments from other manufacturers, the

Alembic Series I Bass had a short scale of 30.75 inches. The bass guitar used an *Alembic* tuning peg mechanism, developed on the basis of Schaller tuning pegs, and the head of the neck was engraved with the company's metal logo. In describing the design features of the *Alembic* bass guitar, *Make Your Own Electric Guitar and Bass* notes: "Based in the center of the San Francisco psychedelic scene, they produced instruments with high-quality active electronics neck-through-body construction with exotic hardwoods, and hand-machined brass hardware" [4 p. 6].

Of particular interest was the sophisticated active electronics, consisting of two single-coil single-coil pickups and an active noise-canceling coil. This configuration gave the pickups a humbucking effect – a low-noise dual-coil pickup used by *Alembic* to this day. The electronics featured individual volume controls, a pickup selector switch, and a built-in stereo/mono output. In this regard, Jim Reilly notes: "Alembic saw the need for the increased sonic range



Pic. 1 *Fender Fretless Precision*



Pic. 2 *Alembic Series I Bass*

¹ *Teak* is a tree from the southwestern part of the Indian peninsula, which produces high-quality wood [3 p. 394].

of low-impedance¹ pickups, too, and is credited as being among the first to successfully design an active onboard preamp directly installed into guitars and basses” [5 p. 19].

The bass guitar was powered by a dedicated external preamp, or by two 9-volt Krona batteries located on the rear panel of the instrument. Later, the different pickup configurations became known as the *Alembic Series I* and *Alembic Series II* models.

It should be noted that in 1976, *Alembic*, in collaboration with bass guitarist Jimmy Johnson, developed the first five-string bass guitar tuned H_2, E_1, A_1, D, G . Thus, a low fifth string was added to the traditional four strings of the bass guitar. It is curious that in the company’s advertising catalog, this model of bass guitar was marked as „standard”. It should be mentioned that such outstanding bass guitarists as Stanley Clarke, John Entwistle, John McVie, Mark King and others played *Alembic* bass guitars.

Travis Bean Guitars Bass Prototypes

In 1974, Californian luthier Travis Bean, along with two of his colleagues Marc McElwee and Gary Kramer, founded *Travis Bean Guitars*, a company specializing in the production of electric guitars and bass guitars. The prototypes featured a neck design made of machined aluminum, which significantly increased the weight of the instrument and was tactilely cold [4 p. 6].

At the same time, the aluminum neck of the bass guitar passed through the body of the instrument, and the pickups were attached directly to an aluminum plate with a rosewood overlay, located on the back of the bass guitar body. The neck was inlaid with rectangles or mother-of-pearl dots, without a truss rod. The scale length was 33.25 inches. Another original design solution was the tuning fork-shaped headstock.

Most *Travis Bean Guitars* instruments had a solid *koa*² wood body equipped with two pickups (usually humbuckers), a three-position pickup selector switch, and volume and tone controls for each pickup.

A year later, *Travis Bean Guitars* colleague Gary Kramer decided to leave the company and founded his own – *Kramer Guitars*, also focused on the production of electric guitars and bass guitars. The first prototype of G. Kramer’s bass guitar was an instrument with an aluminum neck, using wooden inlays and an *ebonol*³, fingerboard, which reduced the weight of the bass guitar and avoided copyright infringement.

It should be noted that the headstock, like the *Travis Bean Guitars* models, used a tuning fork-shaped design. Other design features of the neck included aluminum dots and a zero fret. The bass guitar body was usually made of high-quality walnut or maple. However, the assembly of instruments with aluminum necks was expensive, as a result of which the engineer reoriented the design to wooden necks, which allowed to keep production costs low in the future. The production of bass guitars with aluminum necks ended in 1982.

Meanwhile, in 1975, the famous American bass guitarist Anthony Jackson, together with the master Carl Thompson, designed a six-string bass guitar, tuned H_2, E_1, A_1, D, G, c_1 . This prototype was the first instrument of the fourth tuning of the extended range. E. Jackson called his invention „contrabass guitar”, which was later called „six-string bass”. Discussing the design of E. Jackson’s innovative bass guitar, the Dutch researcher Sander van Maas emphasizes that “The systematic approach to the instrument’s refining also led him to introduce a new, organologically correct name, the ‘contrabass guitar’” [7 p. 210].

Unlike the first six-string bass guitars, tuned an octave lower than a traditional electric guitar, the new instrument featured an extended neck, due to which the distance between the strings became



Pic. 3 BassGuitar TB2000

1 *Impedance* is a characteristic of an element of an electrical circuit that prevents the flow of current [6 p. 662].

2 *Koa* is a tree species endemic to Hawaii, which has great ecological and economic importance [8 p. 65]

3 *Ebonol* is a synthetic material used as a substitute for ebony in the production of string and woodwind instruments [9 p. 146].

significantly larger, which made it easier to switch to it from a four-string bass guitar model. In one of his interviews, E. Jackson admitted: “While practicing with a collection of Jimmy Smith organ trio records, I kept finding myself running out of room while walking – wanting to get down underneath the bottom register and wanting to move to the upper register without feeling like I was going to run out of space. I had been tuning the instrument down a half- or whole-step since the first band I played in, at age 12” [10]. Over the next 15 years, the musician improved the design of the six-string prototype, collaborating with such famous masters as Ken Smith and Vinny Fodera, creating more than ten experimental models until he got the desired result.

Music Man StingRay Bass Guitar

In 1976, the *Music Man Company*, led by Leo Fender, Tom Walker, and Forrest White, introduced the innovative *Music Man StingRay* four-string bass guitar, which was similar to the first mass-produced bass guitar, the *Fender Precision Bass* (1951). The new instrument featured an elegant design, in particular, a dual-coil electromagnetic humbucking pickup mounted on the body of the instrument, located near the hardened steel tailpiece (bridge). This position of the pickup created a denser, richer sound, which was also provided by an active preamplifier powered by a 9-volt Krone battery. According to *Learn To Play Bass Guitar*, “The original StingRay was the first instrument to feature an active EQ preamp system (powered by an internal battery). This could boost specific frequencies instead of simply reducing them, as the traditional „tone pot” design had done; it gave the instrument a huge tonal range, despite being fitted with a single humbucker pick-up” [11 p. 241]. The preamplifier had a two-band equalizer with a fixed frequency.

The *Music Man StingRay* body was made of ash, the neck was made of maple with a rosewood fretboard. The headstock had a non-standard arrangement of tuning pegs: 3 at the top and 1 at the bottom. Despite further experiments with electronics, pickup arrangement and the number of strings, the original design of the bass guitar has remained unchanged to this day.



Pic. 4 *Music Man StingRay Bass Guitar*

Conclusions

Thus, the design of innovative bass guitars with electrical amplification in the 1970s was associated with the peculiarities of professional performance practice, which was largely facilitated by the active spread of pop and jazz music. Thanks to the technological process and possibilities of electrification, engineers opened up new acoustic possibilities of the instrument, capable of providing the bass guitar with a rich pitch and tonal range. The use of active electronics with a built-in stereo/mono output and active noise cancellation coils made it possible to obtain a bright and dense sound, as well as to ensure the reproduction of the bass guitar at an extremely low noise level.

Various design improvements to the bass guitar, carried out by leading companies, were dictated by the evolution of string bass instruments, as a result of which the 1970s are considered the time of the greatest distribution of the bass guitar. At the same time, the desire to provide musicians with the necessary tools contributed to the further development of guitar construction, which undoubtedly influenced the subsequent formation of bass guitar performance in general, and the development of innovative prototypes, in particular.

Bibliographic references

1. MOLINARO, A. 1974 Fender Fretless Precision Bass, Natural, Ash Body [online]. In: *Elite Guitars*: [site]. [accesat 23 apr. 2024]. Disponibil: <https://www.eliteguitars.net/1974-precision-bass-fretless>
2. BACON, T., MOORHOUSE, B. *The Bass Book: A Complete Illustrated History of Bass Guitars*. Milwaukee: Hal Leonard Corporation, 2008. ISBN 978-0-87930-924-4.

3. AHMAD, S., ISMAIL, S. *Textbook for Environmental Studies Environmental Science Book*. Delhi: Education Publishing, 2019. ISBN 978-93-88910-61-3.
4. WARING, D., RAYMOND, D. *Make Your Own Electric Guitar and Bass*. New York: Sterling Publishing Co., Inc., 2001. ISBN 1-895569-70-2.
5. REILLY, J. *Chasing Tone: How Rob Turner and EMG Revolutionized the Guitar's Sound*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2023. ISBN 9781538181737.
6. Импеданс. В: *Большой энциклопедический словарь медицинских терминов*. Москва: ГЭОТАР-Медиа, 2013. ISBN 978-5-9704-2010-2.
7. VAN MAAS, S. Contrabass Guitarist Anthony Jackson and the Aesthetics of Modernism. In: *Dutch Journal of Music Theory*. 2008, no.18 (3), pp. 207–219. ISSN 1385-3066.
8. BAKER, P.J., SCOWCROFT, P.G., EWEL, J.J. *Koa (Acacia koa). Ecology and Silviculture*. Albany: U.S. Department of Agriculture, Forest Service, Pacific Southwest Research Station, 2009. ISBN 978-1482034028.
9. ZIMRING, C.A. *Aluminum Upcycled: Sustainable Design in Historical Perspective*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2017. ISBN 978-1421421865.
10. JISI, C. Contrabass Conception: Anthony Jackson's Journey To 6-String Supremacy [online]. In: *Wayback Machine*: [site]. [accesat 23 apr. 2024]. Disponibil: <https://web.archive.org/web/20090125095342/http://bassplayer.com/article/contrabass-conception-anthony/dec-08/90301>
11. CAPONE, P. *Learn To Play Bass Guitar*. New Jersey: Chartwell Books, 2009. ISBN 978-0-7858-2480-0.

СОНАТЫ ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО КОМПОЗИТОРОВ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА В УЧЕБНОМ ПРОЦЕССЕ АКАДЕМИИ МУЗЫКИ, ТЕАТРА И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ

SONATELE PENTRU VIOARĂ ȘI PIAN ALE COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA MOLDOVA ÎN PROCESUL DE ÎNVĂȚĂMÂNT
LA ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE

SONATAS FOR VIOLIN AND PIANO BY COMPOSERS FROM
THE REPUBLIC OF MOLDOVA IN THE EDUCATIONAL PROCESS
AT THE ACADEMY OF MUSIC, THEATRE AND FINE ARTS

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]:781.68
785.72:781.68

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2024.2.07>

В статье предлагается краткий обзор сонат для скрипки и фортепиано отечественных композиторов Л. Гурова, В. Верховлы, В. Чолака, Б. Дубоссарского и В. Ротару, используемых в учебном процессе АМТИИ по предмету «Камерный ансамбль», а также представляется исполнительский потенциал данных опусов, позволяющий музыкантам-ансамблистам совершенствовать профессиональное мастерство. Характеризуются средства выразительности скрипичной и фортепианной партий. Делается вывод о том, что указанные сонаты для скрипки и фортепиано относятся к числу ярких образцов отечественной камерно-ансамблевой музыки, а использованные в них интонационно-ритмические элементы молдавского фольклора и исполнительские приемы, характерные для лэутарского искусства, способствуют развитию художественных и технических навыков скрипачей и пианистов.

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

1 E-mail: saulovainna@gmail.com

Articolul oferă o prezentare generală a sonatelor pentru vioară și pian scrise de compozitorii autohtoni L. Gurov, V. Verhola, V. Ciolac, B. Dubosarschi, V. Rotaru și utilizate în procesul de învățământ al AMTAP la disciplina „Ansamblu cameral”. Se prezintă, de asemenea, potențialul interpretativ al acestor opusuri, care permite muzicienilor să-și îmbunătățească abilitățile profesionale. Se caracterizează mijloacele de expresie ale partidelor de vioară și pian. Se concluzionează că aceste sonate pentru vioară și pian se numără printre exemplele reprezentative ale muzicii naționale de cameră, iar elementele intonațional-ritmice ale folclorului moldovenesc și tehnicile de interpretare caracteristice artei lăutărești utilizate în ele contribuie la dezvoltarea abilităților artistice și tehnice ale violoniștilor și pianiștilor.

Cuvinte-cheie: ansamblu cameral, compozitori din Republica Moldova, repertoriu pedagogic, sonată pentru vioară și pian, partida viorii, partida pianului

The article provides an overview of sonatas for violin and piano by the local composers L. Gurov, V. Verhola, V. Ciolac, B. Dubosarschi, V. Rotaru used in the educational process of AMTAP in the discipline „Chamber ensemble”. It also presents the interpretive potential of these opuses, which allows musicians to improve their professional skills. The musical form and means of expression of the violin and piano parts are characterized. It is concluded that these sonatas for violin and piano are among the representative examples of National Chamber Music, and the intonational-rhythmic elements of Moldovan folklore and the techniques of interpretation characteristic of the fiddlers art used in them contribute to the development of the artistic and technical skills of violinists and pianists.

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

Введение

В учебном процессе АМТИИ сонаты для скрипки и фортепиано композиторов Республики Молдова входят в педагогический репертуар класса камерного ансамбля. Особенно часто студентами изучаются скрипичные сонаты Л. Гурова, В. Верхолы, В. Чолака, Б. Дубоссарского и В. Ротару, поскольку являются яркими образцами отечественной камерно-инструментальной музыки. С точки зрения исполнительской интерпретации эти сонаты предоставляют богатый материал для развития ансамблевых качеств скрипачей и пианистов. Как и сонатные опусы композиторов классицистского и романтического направлений, они дают возможность обогатить спектр выразительных средств совместной игры на инструментах и общую штриховую палитру.

В настоящей статье ставится цель охарактеризовать исполнительский потенциал сонат для скрипки и фортепиано Л. Гурова, В. Верхолы, В. Чолака, Б. Дубоссарского и В. Ротару, позволяющий совершенствовать профессиональное мастерство ансамблистов.

Соната для скрипки и фортепиано Л. Гурова

Соната для скрипки и фортепиано *d-moll* Л. Гурова (1958) выдержана в классических традициях жанра. Это трехчастный цикл, в котором энергичной первой части контрастирует лирическая вторая, а завершается сочинение жизнеутверждающим финалом. Композиторское мастерство Л. Гурова проявилось в стройности музыкальной формы, яркости интонационно-тематического материала и безупречном решении ансамблевой фактуры, что обусловило произведению счастливую концертно-сценическую судьбу. К интерпретации *Сонаты* обращались такие замечательные отечественные скрипачи, как Оскар Дайн, Георгий Няга, Элла Влайку, Наталья Паранюк, Лидия Мордкович. Среди пианистов назовем Татьяну Войцеховскую, Людмилу Ваверко, Веру Столярчук. В начале 1970-х Л. Мордкович и Л. Ваверкоосуществили запись *Сонаты* на Молдавском радио. Именно это исполнение, по свидетельству С. Пожара, Л. Гуров считал образцовым [1 с. 62].

Композитор мастерски использовал ансамблевые возможности инструментов, которые трактуются как равноправные партнеры. При этом партия скрипки, как первая из равных, в наибольшей степени насыщена разнообразными выразительными и техническими приемами. В ней широко представлены певучая кантилена, двойные ноты, аккордовая техника, *pizzicato*, широкая гамма штрихов (особенно острых и маркированных).

Скрипичная партия в *Сонате* Л. Гурова является основным репрезентантом лэутарской исполнительской традиции. Ее ярко выраженный национальный характер обеспечивается введением скрипичных соло виртуозного характера, обращением к элементам театрально-образной драматургии, использованием приемов тембровой персонификации, цитированием фольклорного материала. Фортепианная партия в *этом сочинении* решена традиционно: она является основным носителем ладотонального движения, неотъемлемым компонентом гомофонно-гармонической фактуры, важным средством создания динамических нарастаний и спадов. Вместе с тем, в фортепианной партии встречаются примеры имитации звучания народных инструментов – цимбал, флуера, барабана.

Особенно ярко названные свойства ансамблевой фактуры воплотились в финале сонаты, написанном в форме рондо. Проведение рефрена здесь чередуется с двумя эпизодами. В первом из них, имеющем плясовой характер, композитор цитировал подлинную молдавскую мелодию *Чокырлия (Жаворонок)*, которая с большим мастерством разработана в ансамбле скрипки и фортепиано.

В свое время музыковед Е. Клетинич сомневался в возможности органичного ее введения в текст академического музыкального произведения. Он писал: «Решение использовать в камерном ансамблевом сочинении столь известную народную пьесу безусловно в какой-то мере спорно» [2 с. 113]. Е. Абрамович свидетельствует, что «...в импровизациях на ее основе обычно встречается подражание пению птиц – жаворонка, соловья и др. Некоторые из таких приемов мы встречаем в финале сонаты, где партия скрипки носит виртуозный характер» [3 с. 56]. Как и в лэутарской традиции, мелодия *Чокырлии* звучит в финале Сонаты Л. Гурова у солирующей скрипки, а фортепианная партия, имитируя тараф, осуществляет ритмогармоническую поддержку. Пианисту необходима чуткость по отношению к партнеру, т.к. партия скрипки, хоть и предполагает точное соблюдение ритмической структуры, одновременно, допускает свободу.

Вообще финал Сонаты для скрипки и фортепиано Л. Гурова достаточно труден для исполнения. Композитор применил здесь аккордовую технику, технику двойных нот, прыгающие острые штрихи, мелизматiku. Освоение технических трудностей финала – существенный этап работы музыкантов-ансамблистов. Учитывая эмоциональную насыщенность, разнообразие штриховой и образной сферы, размах произведения, можно утверждать, что исполнение этого произведения способствует выработке высокого уровня профессиональной подготовки ансамблистов и хорошей сценической выдержки. В разные годы Сонату для скрипки и фортепиано исполняли студенты классов А. Дайлиса, Н. Козловой, А. Лапикуса, О. Цинкобуровой, Э. Влайку, И. Сауловой.

Сонатные опусы для скрипки и фортепиано В. Верхолы

Виталий Верхола создал два произведения для скрипки и фортепиано в интересующем нас жанре – *Соната-рапсодия* (1970) и Соната №2 (1972). Обе сонаты получили широкое распространение в исполнительской практике благодаря яркости тематического материала и выигрышному использованию выразительных возможностей скрипки и фортепиано. Их исполнителями были известные молдавские музыканты, среди которых современникам особенно запомнился камерный ансамбль Юрия Насушкина (скрипка) и Людмилы Ваверко (фортепиано) [4]. В педагогический репертуар студентов эти сочинения включали педагоги кафедры камерных ансамблей Н. Козлова, Н. Фоменко, И. Саулова.

В обеих сонатах наблюдается как сохранение традиционных черт ансамблевой сонаты, так и обновление канонического решения. Изобретательность автора проявилась уже в трансформировании самого жанра: в первом случае это синтез сонаты с рапсодией, во втором – проникновение в сонату элементов концертирования. Сравнивая между собой эти сонаты, О. Влайку пишет, что «...обе сонаты двухчастны, в них чувствуется опора на молдавский фольклор, име-

ются контрастирующие тематические комплексы, претворяющие песенную и танцевальную жанровые сферы. Однако, несмотря на наличие сходства между описываемыми сонатами, они существенно разнятся как по композиционно-драматургическим особенностям, так и по музыкальному языку» [5 с. 109]. В Сонате-рапсодии содержание идейного плана едино – это победа жизнеутверждающего начала. В *Сонате № 2* лирико-эпической первой части противопоставлен стремительный финал с импровизационно-джазовыми элементами.

В Сонате-рапсодии драматургические процессы ассоциируются с театральным действием. Так, уже вступление к первой части строится на сопоставлении двух контрастных тематических элементов. Первый, отмеченный авторской ремаркой *Acuto*, исполняет роль интрадных фанфар. Второй тематический элемент выступает как нежный лирический образ, создающийся при помощи нисходящих секунд. Исполняется он соло скрипки певучим *legato* в свободной манере (автор не использует тактовых черт).

Идея контраста выявляется и в соотношении тем экспозиции. Главная тема (*Allegroconfuoco*) ассоциируется с огненным танцем. Синкопированный аккомпанемент в партии фортепиано имитирует цимбальную фактуру и подчеркивает характерную ритмическую организацию восьмых долей пульсацией 3+3+2. На искрящемся акцентами фортепианном фоне скрипичная мелодия появляется как ликование жизнеутверждающего начала. Побочная партия (*Devoto*) богата колористическими приемами, напоминающими импрессионистические краски, а заключительная в драматургическом плане двойственна: в партии скрипки продолжают развиваться кантиленные обороты из побочной темы, в фортепианном аккомпанементе зарождаются секундовые интонации, которые приобретут новую краску в дальнейшем.

Вторая часть однородна по характеру. Это танцевальная музыка с господством акцентного ритма. Контрастом выделяется лишь небольшое скрипичное соло *Lamentoso*, в котором композитор имитирует приемы свободной импровизации. Здесь не указан размер и нет тактовых черт, не даны штриховые пояснения, но логика развития говорит о нарастающей динамике. В целом можно утверждать, что убедительная интерпретация Сонаты-рапсодии В. Верхола зависит от понимания ансамблистами жанровой двойственности произведения. Сонатные черты обеспечивают музыке идейно-образную значимость и наличие нескольких контрастных тематических комплексов – активной действенности, кантиленной лирики, динамичной танцевальности. Ладотональные закономерности сочинения также соответствуют принципам сонатности. С другой стороны, черты рапсодии проявляются в чередовании разнохарактерных эпизодов на народно-песенном материале и в коллажной логике структуры.

Соната №2 В. Верхола написана в форме двухчастного цикла, части которого контрастируют по образному строю, тематическому материалу и фактурному изложению. Импровизационно-распевная музыка первой части противопоставлена острым джазовым звучаниям второй. Для выработки адекватной исполнительской версии этого произведения важно также чувствовать его жанровую двойственность – проникновение в камерный жанр сонаты блестящих концертных элементов. С особой рельефностью они проявляются в динамической репризе первой части, которая возникает на гребне кульминационного разработочного напряжения и подразделяется на две яркие сольные каденции – у фортепиано, а затем у скрипки. В партии каждого из ансамблистов используются эффектные выразительные средства. Фортепианный сольный раздел начинается с изложения темы побочной партии, которая звучит в аккордовой фактуре с применением широких скачков и использованием контрастной динамики. Пианисту надо добиваться искусного применения педали и цельности фразировки, что должно позволить при крупном аккордовом складе не терять эффекта единого направленного движения. Экспрессивное скрипичное соло базируется на материале главной партии, в нем напряжение усиливается, достигая высокого регистра и обрываясь пронзительным тритоном. В этой скрипичной каденции интенсивно используется техника двойных нот, что помогает подчеркнуть выразительность образа.

Элементы концертности в музыке Сонаты № 2 В. Верховлы проявляются также в использовании фигур игровой логики и в обилии диалогов между партиями скрипки и фортепиано. Так, они отчетливо заметны в строении основной темы финала, сопровождаемой авторской ремаркой *fiucoso*. Это ритмичный танец типа бэтуты, в котором, благодаря обилию синкоп, ощущается влияние джаза.

Соната для скрипки и фортепиано В. Чолака

Трехчастная Соната для скрипки и фортепиано В. Чолака (1989) привлекает внимание с точки зрения оригинальных подходов к использованию диалогического принципа построения музыкальной ткани. Используя технические возможности каждого инструмента, композитор убедительно решает сложные задачи в области фактурного оформления тематического материала. Эту Сонату включали в индивидуальные программы студентов педагоги-скрипачки А. Молодожан и И. Саулова.

Художественное содержание *Сонаты* В. Чолака определяется возвышенным, высоко духовным строем образов и чувств. В этом сочинении раскрывается внутренний мир молодого романтика, устремленного к идеалам прекрасного, к утверждению добра и гармонии. Не случайно композиционно-драматургическое решение сонатного цикла опирается на классицистскую трехчастную конструкцию, в которой оживленным крайним частям контрастирует лирически напевная, песенная средняя часть. Начальное *Moderato* (первая часть) в тональности *e-moll* решено в сонатной форме и передает широкий спектр музыкальных образов. Певучее и распевное *Adagio cantabile* (вторая часть) в тональности *E-dur* (простая трехчастная форма) выдержано в характере колыбельной. Оно настолько выразительно и целостно, что вполне может исполняться как самостоятельная пьеса. Финальное *Presto* в переменном *a-moll-dur*, сочетающее структурные принципы сонатной, концертной и рондальной форм, воссоздает напряжение и экспрессию современной жизни. Музыкальному языку *Сонаты* В. Чолака свойственны яркий мелодизм, консонирующий тип гармонии, акцентная метроритмика, развитая ансамблевая фактура.

Обе исполнительские партии равноправны в ансамблевом отношении: они выступают носителями тематического материала, который экспонируется и развивается как в мелодическом скрипичном варианте, так и в гомофонно-гармоническом фортепианном облике. В техническом плане инструментальные партии сложны в одинаковой мере. В партии скрипки применен широкий звуковысотный диапазон, обильно представлена мелкая пассажная техника, синкопированные рисунки, выразительная певучая кантилена. Фортепианная партия примечательна многослойностью фактуры, в ней выделяется несколько контрастирующих пластов. С точки зрения фактуры можно выделить частое обращение к гармоническим фигурациям широкого диапазона в быстром темпе, использование широких мелодических скачков, многозвучных аккордов в пунктирном и синкопированном ритме, что особенно типично для разработочных разделов формы.

Скрипичная соната Б. Дубоссарского

Соната для скрипки и фортепиано Б. Дубоссарского (1989) – одно из наиболее значительных произведений автора. По богатству образного содержания, законченности драматургического решения, совершенству использования технического арсенала каждого инструмента и ансамбля в целом данный опус можно отнести к лучшим образцам сонатного жанра в творчестве композиторов Республики Молдова. Не случайно это сочинение включалось в педагогический репертуар студентов класса камерного ансамбля О. Цинкобуровой, С. Даниловой, И. Сауловой.

Характерной особенностью *Сонаты* является синтез циклической и одночастной форм, это моноцикл. С одной стороны, в произведении три части, контрастные по темпу: *Lento* –

Allegro scherzando – Lento. С другой стороны, они следуют друг за другом без перерыва. В структуре первой части сочетаются признаки двух разновидностей вариационной формы – *basso ostinato* и фактурных классических. Функцию остинатной формулы выполняет трехтактовый интонационный оборот в фортепианной партии, который неизменно проходит в басу 12 раз и дублируется в верхнем регистре. Своим диапазоном он создает ощущение стереофоничности и, одновременно, ограничивает звуковысотное пространство, внутрь которого погружена мелодия скрипки, являющаяся второй темой, значительно превосходящей по интонационной рельефности фортепианную формулу.

Тональность *a-moll*, усложненная хроматизмами, остается в основном неизменной, а основными принципами развертывания интонационно-тематического процесса становятся остинатность, импровизационная обновляемость мелодической линии и концертная состоятельность в фактурном разнообразии партий скрипки и фортепиано. Ансамблисты как бы участвуют в беседе, но это не чередование кратких реплик диалога, а совместное проведение отличных друг от друга параллельно развивающихся линий, которые в кульминациях достигают напряженной экспрессии.

Во второй части *Сонаты* Б. Дубоссарского сочетаются принципы джазовой импровизации и футированной формы. Основная тема части – это легко запоминающаяся джазовая мелодия, выразительность которой определяется синкопированным ритмом с неожиданными «разрывами» мелодии паузами, чередованием острых штрихов *spiccato* и упругого *legato*. В дальнейшем она развивается по законам фуги, причем Б. Дубоссарский демонстрирует совершенное владение полифонической формой. В лаконичной третьей части сонаты (*Lento*) автор возвращает слушателей к музыкальным образам первой части. Сказанное свидетельствует о том, что Соната для скрипки и фортепиано Б. Дубоссарского требует для своего восприятия хорошо подготовленного, интеллектуального слушателя, а ее адекватная интерпретация возможна лишь при хорошей технической подготовке исполнителей.

Соната для скрипки и фортепиано В. Ротару

Соната для скрипки и фортепиано (1993) занимает важное место в камерно-инструментальном наследии В. Ротару. Она продолжает поиски, начатые композитором в фортепианных *Сонатине* (1975) и *Сонате-импровизации* (1991) и развиты позднее в *Сонате-диалоге* для фагота и фортепиано (2003)¹. Направление этих поисков связано со стремлением выразить серьезное, глубокое концептуальное содержание при помощи современных средств музыкального языка. При этом важным условием для автора становится синтез универсальных приемов, выработанных в мировой музыкальной практике, с национальными традициями молдавской народной культуры. Понимание важности подобного синтеза и умение выразить его в исполнительской концепции музыкантов-ансамблистов гарантирует убедительность и оригинальность художественной трактовки сочинения и во многом обусловлено тем, что В. Ротару отчетливо понимал воспитательное значение музыки: в течение многих лет он «возглавлял кафедру камерных ансамблей, был в курсе всех проблем организации учебного процесса, а потому оценивал возможности ансамблевого искусства не только в связи с его спецификой, но и в плане исполнительской деятельности преподавателей кафедры» [7 с. 54]. Естественно, что педагоги кафедры охотно включали *Сонату* для скрипки и фортепиано В. Ротару в программы своих студентов (назовем таких преподавателей как Н. Козлова, С. Данилова, И. Саулова, О. Юхно).

Соната В. Ротару двухчастна. Первая часть, *Recitativ*, снабженная авторским указанием *Lento molto rubato*, воспринимается как глубокое раздумье о смысле жизни и творчества. Вто-

¹ Место *Сонаты* для скрипки и фортепиано В. Ротару в творческом наследии этого композитора подробно рассмотрено в статье автора этих строк *Соната для скрипки и фортепиано Владимира Ротару: особенности музыкального языка, композиции и драматургии* [6].

рая часть не имеет специального заголовка и следует за первой по принципу *attacca*. Темповая ремарка *Allegro scherzando* дает импульс к пониманию ее образного строя – это сфера искрометного шутивого танца. Соединенные в контрастно-составную форму, две части *Сонаты* вызывают аналогию с характерной для народной молдавской музыки последовательностью импровизационной дойны и зажигательного жока.

Особенностью оформления музыкальной ткани *Сонаты* является бестактовая нотация. Этот прием автор использует в обеих частях сочинения. Такая специфика записи помогает подчеркнуть импровизационный характер материала, свойственный лэутарской традиции, а также свидетельствует о влиянии того принципа формообразования, который присущ молдавской дойне¹. Мысль развертывается как бы на одном дыхании, будучи объединенной общим посылом, пронизывающим весь сонатный цикл. Автор будто не ставит логической точки, не дает слушателю остановиться, а, захватив внимание, ведет его за собой до конца части.

В характеристике тематического материала первой части особое значение приобретает процесс интонационного становления в партии скрипки. Медленный темп, секундовые «стоны» восходящих и нисходящих ходов в тональности *a-moll* создают ощущение напряженной сосредоточенности, которая постепенно перерастает в чувство острой боли. Задачи ансамблистов связаны с целостным выстраиванием этого пути и с передачей выразительного диалога между скрипкой и фортепиано. При исполнении первой части *Сонаты* от скрипача требуется яркость сольного начала. Ему принадлежит приоритет в диалогической форме всей части, поэтому убедительность и глубина высказывания будут определяющими для передачи образного содержания.

Помимо характерного для молдавской народной музыки исполнения мелизмов², которые призваны усилить стонущие или всхлипывающие интонации, трудность в данной части составляет распределение темброво-динамической палитры звука. Сквозное драматургическое развитие передается через единую линию темброво-динамического плана. Трудности, связанные с использованием двойных нот, частично разрешаются благодаря свободе ритмической организации музыкальной ткани (*molto rubato*), но все же названный вид техники требует уверенного владения им для передачи требуемого экспрессивного образа. Частые смены темповых указаний помогают исполнителю правильно трактовать замысел автора.

Партия фортепиано строится в тесном взаимодействии с мелодией скрипки. От пианиста требуется большая чуткость и тонкая ансамблевая отзывчивость. Фактура изобилует паузами. Их напряженность и связующая роль составляет одну из трудностей первой части. Тихий колокольный перезвон в партии рояля, сопровождающий каждую ламентозную реплику скрипки, придает музыке характер погребального плача. Композитор рисует широкий эмоциональный спектр скорби – от глубоких стонов, жалоб, череды причитаний до срывающихся воплей отчаяния.

Музыку второй части Сонаты музыковед Е. Мироненко характеризует следующим образом: «Основной образ второй части – подчеркнуто оптимистичный гимн динамике деятельного движения. Поэтому ритмическая концепция выступает здесь как основополагающая. Ритмика, по признанию автора, близка к быстрым болгарским танцам в переменном-смешанном размере 2/4 3/8, со сложным чередованием разнообразных и причудливых ритмических формул, насыщенных пунктирами, акцентами» [13 с. 43]. Исполнителям придется потрудиться, добиваясь ритмической точности в передаче «витиеватого» скерцозного рисунка, а для пианиста особую сложность может составить точное вступление после пауз и синхронное вплетение

1 Принципиальным представляется тезис музыковеда П. Стоянова о том, что в дойне музыкальная структура не имеет тактовой организации [8с. 115].

2 Специфические особенности орнаментики в музыкальных традициях лэутаров подробно раскрываются в статьях скрипача В. Гриба [9-12].

своих кратких реплик в узорчатый орнамент скрипичной партии. В совместных репетициях постепенное увеличение темпа поможет исполнителям добиться эффекта виртуозного ансамблевого единства. Помимо решения чисто технических трудностей, исполнителям необходимо распределить уровень динамической насыщенности каждого эпизода и не потерять смысловое единство формы *Сонаты* в целом.

При создании адекватной исполнительской версии *Сонаты* для скрипки и фортепиано неоценимую помощь ансамблистам может оказать знакомство с материалами диссертации Р. Тэлэмбуцэ, который анализирует, в числе прочих скрипичных опусов отечественных композиторов, *Concerto rustico* В. Ротару с позиции преломления фольклорных элементов [14]. Все это в итоге даст возможность целостно передать замысел автора и воплотить главные черты его характера – искренность, эмоциональную открытость, подвижность, бескомпромиссность и нравственную чистоту.

Выводы

Представленные сонаты для скрипки и фортепиано Л. Гурова, В. Верховлы, В. Чолака, Б. Дубоссарского и В. Ротару относятся к числу ярких образцов отечественной камерно-ансамблевой музыки. Наряду с произведениями композиторов других стран, они используются в качестве педагогического репертуара в классе камерного ансамбля Академии музыки, театра и изобразительных искусств, способствуя развитию художественных и технических возможностей скрипачей и пианистов.

В ладовой и ритмической организации музыкального материала сонат для скрипки и фортепиано Л. Гурова, В. Верховлы, Б. Дубоссарского и В. Ротару проявляются закономерности, свойственные молдавскому фольклору, что обеспечивает сонатам национальную определенность. При этом преломление фольклора осуществляется многообразно. Л. Гуров прибегает к цитированию подлинных народных мелодий, В. Верховла и В. Ротару пользуются приемом имитирования наиболее ярких сторон жанров национального фольклора. Б. Дубоссарский обращается к ассимилированию его отдельных черт, проявляющемуся преимущественно в ладовой организации музыки, в использовании характерных для молдавского фольклора ступеневых альтераций.

В ансамблевой фактуре скрипичных сонат проявляется связь с исполнительским искусством лэутаров. Это заметно в орнаментике, мелизматике, особых способах звукоизвлечения. Опора на молдавский фольклор и лэутарские традиции позволяет молодым музыкантам на практике освоить те исполнительские приемы, которые обеспечивают интерпретации адекватность художественных образов произведений.

Библиографические ссылки

1. ПОЖАР, С. *К таинствам пианизма: Уроки жизни и творчества Людмилы Ваверко*. Кишинев: Центральная типография, 1999. ISBN 9975-923-76-3.
2. КЛЕТНИЧ, Е. Леонид Гуров. В: Е. КЛЕТНИЧ. *Композиторы Советской Молдавии*. Кишинев: Литература артистикэ, 1987, с. 73–125.
3. АБРАМОВИЧ, Е. *Композитор Л. Гуров*. Кишинев: Литература артистикэ, 1979.
4. БОЛОТОВА, Е. Биография композитора (моего отца) [online]. В: *Евгения Болотова*: [site]. 10 ian. 2014 [accesat 22 dec. 2023]. Disponibil: <http://bolotova.md/index.php/verkhola-v-i/stati/item/v-i-verkhola.html>
5. ВЛАЙКУ, О. *Произведения для скрипки и фортепиано композиторов Республики Молдова (вторая половина XX века)*. Кишинев: Grafema Libris, 2011. ISBN 978-9975-52-099-7.
6. САУЛОВА, И. Соната для скрипки и фортепиано Владимира Ротару: особенности музыкального языка, композиции и драматургии. В: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. 2022, nr. 1 (42), pp. 54–58. ISSN 2345-1408.
7. 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. ISBN 979-0-3480-0193-7.
8. СТОЯНОВ, П. *Ритмика молдавской дойны*. Кишинев: Штиинца, 1980.

9. GRIB, V. Fenomenul ornamental în muzica academică și folclorică: abordare istoriografică. In: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. 2018, nr. 1 (32), pp. 77–83. ISSN 2345-1408.
10. GRIB, V. *Ornamentica în repertoriul lăutarilor violoniști din spațiul folcloric al Moldovei istorice: particularități interpretative* [online]: rez. tz. doc. în arte. Chișinău: AMTAP, 2021 [accesat 26 feb. 2024]. Disponibil: http://www.cnaa.md/files/theses/20222/58018/vitalie_grib_abstract.pdf
11. GRIB, V. Tipuri de ornamente în muzica instrumentală tradițională. In: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. 2020, nr. 2 (37), pp.131–137. ISSN 2345-1408.
12. GRIB, V., BADRAJAN, S. Reflecții asupra fenomenului ornamental în repertoriul lăutarilor violoniști din spațiul folcloric al Moldovei istorice. In: *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*. 2016. Chișinău: Grafema Libris, 2016, nr. 2 (29), pp. 134–137. ISSN 1857–2251.
13. МИРОШЕНКО, Е. *Композитор Владимир Ромару*. Chișinău: Tipografia Centrală, 2000. ISBN 9975-78-061-10.
14. TĂLĂMBUȚĂ, R. *Tratări interpretative în creațiile violonistice de inspirație folclorică ale compozitorilor din Republica Moldova* [online]: rez. tz. doc. în arte.. Chișinău, 2023 [accesat 20 dec. 2024]. Disponibil: <https://anacec.md/files/Talambuta-rezumat.pdf>

RONDO PENTRU VIOARĂ ȘI PIAN DE ALEXANDR MULEAR: ASPECTE ISTORICE ȘI COMPOZIȚIONALE

RONDO FOR VIOLIN AND PIANO BY ALEXANDR MULEAR: HISTORICAL AND COMPOSITIONAL ASPECTS

DANIELA TROCINEL¹,

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

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

CZU [780.8:780.614.332.083]:781.61

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2024.2.08>

În articol sunt relevate informații istorice privind importanța Rondoului pentru vioară și pian în creația componistică a lui A. Mulear. Compozitorul completează forma rondoului cu unele elemente ale formei de sonată, asociindu-le cu varierea continuă a materialului tematic. Se propune analiza compozițională a piesei din punct de vedere arhitectonic, constatând totodată un nivel sporit de virtuozitate tehnică, profunzime expresivă și diversitate genuistică.

Cuvinte-cheie: rondo, vioară, pian, arhitectonică, rondo cu elemente ale formei de sonată

The article reveals historical information regarding the importance of the Rondo for violin and piano in the compositional work of A. Mulear. The composer complements the rondo form with certain elements of the sonata form, associating them with the continuous variation of the thematic material. A compositional analysis of the piece is proposed from an architectonic perspective, noting an increased level of technical virtuosity, expressive depth, and genre diversity.

Keywords: rondo, violin, piano, architectonics, rondo with elements of sonata form

Introducere. Aspectul istoric al lucrării

Rondo pentru vioară și pian semnat de compozitorul Alexandr Mulear este o lucrare de referință ce se distinge prin complexitate și originalitate, contribuind semnificativ la consolidarea portofoliului componistic al autorului. Conform Listei creațiilor sale, întocmită pe baza surselor arhivistice disponibile, această piesă marchează debutul său în domeniul compoziției. Documentația din Dosarul per-

¹ E-mail: daniela1994@list.ru

sonal al compozitorului [1] indică faptul că *Rondoul* a fost compus și finalizat în anul 1949, iar ulterior – prezentat la ședința de aderare a lui A. Mulear în cadrul Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă Moldovenească (RSSM), la data de 17 iunie 1952 [1 p. 35]. Însemnătatea compoziției este reflectată și în nota din *Caracteristica compozitorului Mulear Alexandr (Șico) Borisovici*, unde se afirmă că „printre cele mai de succes lucrări creative ale tovarășului Mulear se numără [...] *Rondo moldovenesc*” [1 p. 38].

Publicarea *Rondoului* a avut loc abia în anul 1962, în seria muzicală intitulată *Repertoriul concertistic al violonistului (Концертный репертуар скрипача)*, de către editura Советский композитор din Moscova, redactor fiind L. Feighin [2]. Editarea *Rondoului* a confirmat, pe de o parte, statutul lucrării, subliniind relevanța ei istorică și artistică, iar pe de altă parte, a constituit o dovadă a poziției semnificative a tânărului compozitor în peisajul artistico-cultural al vremii.

În ceea ce privește titlul opusului, este important să menționăm că, pe lângă denumirea originală de *Rondo* (pentru vioară și pian), acesta este cunoscut și sub titlul de *Rondo moldovenesc*, marcând o influență profundă a elementelor folclorice în structura și caracterul său muzical. Dualitatea în titulatură nu reflectă doar stilul distinctiv al autorului, dar ilustrează și modul în care muzica academică se îmbină armonios cu intonațiile și motivele folclorice.

Rondoul pentru vioară și pian reprezintă o lucrare ce se integrează pe deplin în branșa muzicii de concert. Piese de concert, inclusiv cele de tip rondo, variațiuni, piese de caracter și altele, denotă trăsături definitorii, precum complexitatea structurală și capacitatea de a oferi soliștilor o platformă originală pentru a-și demonstra abilitățile interpretative. Intenția autorului de a aborda o lucrare amplă, favorizând o formă complexă în detrimentul compozițiilor de dimensiuni mai reduse, reflectă ambiția sa artistică, dar și competențele sale avansate în domeniul compoziției.

Rondo pentru vioară și pian: arhitectonica generală a lucrării

Rondo pentru vioară și pian, compus de A. Mulear, impresionează nu doar prin dimensiunile sale considerabile, dar și prin plurivalența arhitectonică. Această piesă se distinge printr-o structură originală, care transcende limitele unei forme muzicale tipice. Compozitorul abordează în cadrul opusului, într-un mod ingenios, forma de rondo, completând-o cu unele elemente ale formei de sonată și îmbogățind-o prin varierea constantă a materialului tematic. *Rondo* pentru vioară și pian este alcătuit din 7 părți, în cadrul cărora *refrenul* se repetă de trei ori, fiind intercalat cu patru *episoade* variate în materialul muzical al piesei, oferindu-i autorului o platformă creativă pentru dezvoltarea și explorarea tematică.

Ideea muzicală centrală a piesei, expusă în *refren* (A), reprezintă un nucleu tematic, care stabilește tonalitatea și se repetă în mod identic sau variat pe parcursul lucrării. Acesta servește ca un punct de referință și ancorare auditivă, alternând cu secțiunile contrastante, denumite *episoade* sau *cuplete* (B, C, B₁ și D), care aduc varietate și contribuie la dezvoltarea melodic-tematică a piesei. Structura evidențiată apropie lucrarea de *rondoul popular*, care „se caracterizează [...] printr-un număr variabil de cuplete diferite tonal și tematic” [3 p. 157]. Totodată, compoziția respectă și caracteristicile *rondoului clasic*, conform cărora „trecherile între refren și cuplete nu se vor mai face abrupt, ci prin intermediul [...] retransițiilor” [3 p. 158]. De asemenea, *Rondo* pentru vioară și pian reflectă și caracteristicile *rondoului din secolul al XIX-lea (romantic)*, adoptând anumite trăsături specifice. Un aspect important este gradul mai mic de izolare a episoadelor, comparativ cu perioadele anterioare. Legăturile între părțile componente au caracter dezvoltator, în timp ce episoadele devin mai diverse și complexe.

Abordarea analitică a Rondoului pentru vioară și pian de A. Mulear

Rondoul debutează cu o *Introducere* (m. 1-6) plasată în partida pianului *solo*, care devine un element melodic esențial în structura generală a lucrării, reprezentând un punct de plecare fundamental, dar și un pilon ce contribuie semnificativ la generarea materialului muzical al retransițiilor (punților)

din cadrul piesei. *Refrenul* amplu (m. 7-39), scris într-o formă tripartită simplă, fiind împărțit în trei secțiuni – A (a , a_1), A_1 (a_2 , a_3), A_v (a , a_{1v}), explorează și dezvoltă o temă muzicală centrală, adăugând variații subtile la fiecare reiterare.

Prima secțiune modulantă (D -dur – h -moll) a refrenului – A – se divizează în două propoziții pătrate proporționale $4+4 - a$ (m. 7-10) și a_1 (m. 11-14), care se repetă conform semnului de repriză al autorului (a – m. 15-18; a_1 – m. 19-22). Bazându-se pe o construcție melodico-ritmică plasată în partida viorii, prima parte a refrenului evocă caracterul unui marș. Mai concret, tema refrenului amintește de un marș de fanfară, care include intonații de semnal, în acest caz – așa-numitele *cvinte de corn* („succeciunea de aur” a cornurilor franceze), ca o succesiune de trei intervale armonice, și anume sexta majoră, cvinta perfectă și terța majoră. În cea de-a doua propoziție (a_1), în știma pianului, se observă utilizarea sincopeica element distinctiv al coloritului național.

Secțiunea A_1 (m. 23-30) a refrenului se remarcă prin reintroducerea temei muzicale (cu două propoziții – a_2 și a_3) într-un canon la octavă descendentă la distanță de o măsură, în partida pianului, fiind preluat apoi de vioară în măsura următoare. Procedul polifonic identificat reflectă o interacțiune originală între cele două instrumente, generând un dialog contrapunctic pe fundalul acordurilor de cvartă în mâna stângă a pianului. În acest compartiment propoziția a_3 este transpusă la o terță mai sus, iar partida viorii este redusă la trei măsuri în loc de patru, pentru a se alinia pe verticală cu pianul, finalizându-se în aceeași măsură (m. 30).

Refrenul se încheie cu *secțiunea a treia*, A_v (m. 31-39), care, prin intermediul celor două propoziții muzicale aferente – a și a_{1v} – reiterează materialul tematic prezentat în compartimentul A . Repetarea se realizează fără a introduce modificări semnificative în structura muzicală, menținând astfel coerența și unitatea tematică a întregului compartiment.

Primul episod – notat B (m. 39-70) – este expus în măsura $6/8$ și conține o modulație melodică în *fis*. Expunerea materialului propriu-zis al acestuia este anticipată de o introducere scurtă care începe de la mijlocul măsurii 39, fiind interpretată de pianul *solo*. Compartimentul care debutează în *cis-moll* poate fi divizat în trei perioade, fiecare dintre acestea fiind intonată la vioară cu o terță mai sus decât cea precedentă. Șase propoziții interdependente care urmează – b , b_v , b_1 , b_{1v} , b_2 și b_3 – sunt bazate pe aceeași linie melodico-ritmică ce reprezintă o înlănțuire de secvențe descendente după o mică izbucnire melodică. Acompaniamentul pianistic contribuie la crearea unei atmosfere sugestive de vals, amplificând caracteristicile ritmice și dansante ale compoziției. În ceea ce privește abordarea acestui dans în cultura lăutărească, care nu era străină compozitorului, este important să subliniem că repertoriul lăutarilor era extrem de diversificat și adaptat gusturilor vremii, atât înainte cât și după conflagrația mondială. Astfel, aceștia interpretau „în afară de melodii ritualice nupțiale, de dans, române și cântece de lume [...] și multă muzică de salon la modă în acele timpuri – rumba, padspan, vals” [4 p. 125]. Astfel, compozitorul A. Mular a dat dovadă de o abordare originală, recurgând la diversitatea genuistică a materialului muzical al *Rondoului*.

În continuarea dezvoltării tematică, autorul introduce un fragment muzical, interpretat preponderent de pian, care servește drept *retranziție*, prelungind cea de-a șaptea propoziție variată din *episodul B* (b_3) cu un material tematic derivat, care amintește de *introducerea*, fiind tratată ca *variantea a II-a* (m. 71-78). Retranziția pregătește apariția refrenului prin revenirea la măsura de $2/4$, formând astfel o punte care asigură continuitatea în construcția generală a piesei. Funcția de tranziție a acestei secțiuni este susținută și de mijloacele muzicale folosite de compozitor, și anume tipul concluziv de expunere, periodicitatea, structuri de divizare ($2+2$, $1+1$), progresia ritmică (de la optimi în măsura $6/8$ la șaisprezecimi în măsura de $2/4$), punctul de orgă pe sunetul *mi* și modulația de la *cis-moll* la *D-dur*.

Conform structurii formei de rondo, *refrenul* reapare, de această dată, într-o variantă prescurtată, expunând doar prima secțiune (A), compusă din cele două propoziții aferente – a și a_1 , fiind, de asemenea, repetată conform reprizei. Această recurență, deși redusă ca dimensiune, reiterează materialul tematic inițial.

Cel de-al doilea episod – C (m. 95-143), fiind anticipat de o scurtă introducere a pianului *solo* (*introducerea C*), poate fi divizat în cinci propoziții construite pe principiul variațional – c , c_1 , c_v , c_2 și c_3 , care se completează reciproc. Apariția acestui compartiment este pregătită prin schimbarea tempoului și anularea semnelor constitutive. Un aspect distinctiv al episodului este modul în care compozitorul diversifică expunerea unui material muzical similar, demonstrând tehnica variațională elaborată. Fiecare propoziție începe cu o anacruză, care introduce de fiecare dată o figură melodico-ritmică nouă.

Episodul C poate fi considerat centrul liric și meditativ al *Rondoului*, caracterizat de o textură ritmică stratificată, cu preponderență a duratelor mari în linia solistului, pe fundalul mișcării uniforme în trei straturi diferențiate ritmic, de la pedala doimilor până la șaisprezecimi, din partida acompaniamentului. Diversitatea în prezentarea materialului muzical se realizează, de asemenea, prin schimbul funcțional al partidelor de instrumente, deoarece melodia din secțiunea c_1 este transferată de la vioară la pian. În propoziția c_3 apare un duet discordant – o vioară liniștitoare într-o mișcare descendentă în registrul inferior și vocea superioară „excitată” a pianului, dublată în octavă, care se extinde în registrul superior. Episodul nominalizat contribuie nu doar la o schimbare de *tempo* și atmosferă, dar servește și ca punct culminant al piesei. În mod special, propoziția c_v se evidențiază prin expunerea liniei melodice în registrul acut al instrumentului *solo*, conferind o intensitate emoțională și o strălucire tehnică aparte. În ultima propoziție, c_3 , melodia se reîntoarce în registrele mediu și grav, liniștind atmosfera și apropiindu-se de o expresie elegiacă.

Prin intermediul unei devieri neașteptate în arhitectonica piesei, adică prin juxtapunere, se introduce *episodul următor*, întrucât „unele rondouri pot alătura două cuplete fără intercalarea refrenului” [3 p. 164]. Cu toate acestea, din punct de vedere tematic, secțiunea vizată revine la primul *episod B*, care suferă modificări de natură genuistică și de caracter, fiind legate nu doar prin continuitatea procesului de variere, ci și prin modificări texturale și tonal-armonice.

Compartimentul B₁ poate fi împărțit în două propoziții – b_3 (m. 143-151) și b_4 (m. 151-157). Materialul tematic al viorii din această secțiune este dominat de *triolet*, care devine figura ritmică de bază, inducând episodului un element de *scherzo*. Acompaniamentul pianului contribuie semnificativ la țesătura poliritmică a episodului, care reprezintă o îmbinare a două tipare metrice – binar și ternar. Aici, ca și mai devreme în *episodul C*, acompaniamentul pătrunde uneori în partida violonistică și, invers, melodia viorii este preluată de mâna dreaptă a pianului, astfel încât partidele instrumentale își schimbă de fapt locul.

Printr-un acord complex format din optimi, plasat în știmele ambelor instrumente muzicale și interpretat la nuanța dinamică *fortissimo* (*ff*), cu *accent*, se anunță secțiunea de *retranziție*, care reamintește de materialul sonor al *introducerii, varianta III* (m. 157-160). Acest fragment, interpretat la pian *solo*, este redus considerabil în comparație cu varianta precedentă, fiind comprimat de la 8 măsuri la 4 măsuri. Rolul acestuia este de a forma o punte către *refren*, facilitând apariția temei de bază.

Revenirea *refrenului* reamintește tema de bază, care, de această dată, este prezentată prin expunerea a două secțiuni distincte. Prima secțiune – A, desfășurată în cadrul celor două propoziții – a și a_1 – care sunt reluate conform semnului reprizei, reiterează materialul într-o formă identică, stabilind un punct de referință pentru ascultător. Cea de-a doua secțiune – A_{1v} – conține varieri ale materialului muzical al propozițiilor a_{2v} și a_{3v} , construite după tiparul canonului transpus, de data aceasta, cu o octavă mai sus.

În ultima *retranziție*, construită pe baza temei *introducerii, varianta IV* (m. 185-192), instrumentul solistic predomină, iar acompaniamentul pianului are un dublu rol: pe de o parte, susține linia melodică a viorii prin acorduri laconice, iar pe de altă parte, contrastează cu aceasta.

Coda – desemnată alfabetic prin litera D, poate fi secționată în două propoziții inegale. Prima propoziție, d (m. 193-208), reiterează textul muzical într-o formă identică, fără a fi condiționată de semnul reprizei, consolidează și accentuează astfel intensitatea emoțională a momentului final al compoziției. Cea de-a doua propoziție, d_1 (m. 209-223), aduce o nouă dezvoltare tematică. *Coda* mai poate fi numită și *dezvoltare codală* [3 p. 207], care servește drept concluzie sonoră și bine conturată a

piesei, subliniind virtuozitatea tehnică și expresivă a instrumentelor. Dialogul dintre vioară și pian în această secțiune finală contribuie decisiv la formarea atmosferei de triumf.

Integrarea principiilor de sonată în forma de rondo

Elementul definitoriu care conferă opusului originalitate este dualitatea arhitectonică, întrucât structura tipică a formei de *rondo* este combinată cu unele elemente ale *formeii desonată*. Astfel, forma arhitectonică a *Rondoului* pentru vioară și pian poate fi analizată și din perspectiva formei vizate.

Expoziția lucrării debutează cu trei secțiuni distincte (ale refrenului) – A , A_1 și A_v , fiecare având propriile propoziții muzicale, care expun *Tema principală*. Aceste diviziuni sunt interconectate printr-o *tranziție* scurtă, care facilitează trecerea către *Tema secundară*, notată B , construită din șase propoziții – b , b_v , b_1 , b_{1v} , b_2 , și b_3 , care se completează reciproc, contribuind la coeziunea părții. *Retranziția* ulterioară, dominată de partida pianului, funcționează ca o *introducere* variată și conduce către repetarea *Temei principale*.

Partea mediană sau *Episodul intermediar* al *Rondoului* (C) se desfășoară pe parcursul a cinci propoziții – c , c_1 , c_v , c_2 și c_3 , fiecare adăugând noi dimensiuni și variații.

În partea finală – *Repriza*, temele expoziției apar în oglindă. Astfel, în continuare, prin indicația *Tempo I*, compozitorul marchează revenirea primului *episod B* într-un format variat, care se referă la caracterul imaginilor plastice, prototipul genuistic și tonalitate. Fiind construit din două propoziții – b_3 și b_4 , ce extind procesul de variație tematică continuă, episodul B_1 îndeplinește funcția temei secundare, datorită transpunerii tonale în comparație cu înălțimea sonoră a episodului B . Astfel, prin reapariția temelor contrastante, precum refrenul în tonalitatea de bază *D-dur* și *episodul B₁* în tonalitatea nouă *Es-dur*, se manifestă două repere importante ale principiului de sonată – contrastul tematic și transpoziția tonală a temei secundare în *Repriză*. Partea se încheie cu o *retranziție*, bazată pe materialul sonor al *introducerii*.

Ultima trasare a *Refrenului*, reprezentând o continuare a *Reprizei*, cuprinde doar două secțiuni ale *Temei principale* – A și A_{1v} , care au suferit ușoare modificări în textul propozițiilor lor (a_{2v} și a_{3v}), menținând totodată construcția canonică din *Expoziție*. Urmează o *retranziție* bogată pe plan sonor, care apare ca *variantea a IV-a* a *introducerii*, având rolul unei punți către ultimul compartiment al *Rondoului*. *Coda* piesei (D), cu cele două propoziții aferente – d și d_v , asigură o concluzie energetică și expresivă.

Concluzii

În concluzie, sintetizând observațiile noastre, vom recurge la evaluarea lucrării în funcție de patru caracteristici principale ale *rondoului*: 1) numărul de părți; 2) forma refrenului și particularitățile repetării lui; 3) corelarea tematică a refrenului și a episoadelor; 4) prezența construcțiilor suplimentare. *Rondo* pentru vioară și pian al compozitorului A. Mular este format din șapte părți, conform schemei $A - B - A_1 - C - B_1 - A_2 - \text{codă (D)}$. Forma tripartită simplă monotematică din expunerea pozitivă a refrenului nu persistă prin repetarea variantelor sale, care, de obicei, se restrâng, în cazul celei de-a doua repetări, la dimensiunea unei singure perioade, ca în *rondourile* clasicilor venezi. Unitatea tonală a piesei este asigurată de revenirea refrenului de fiecare dată în tonalitatea principală *D-dur*. Contrastul dintre episoade se manifestă nu doar la nivel tematic și tonal, ci și la nivel artistic și de caracter, deoarece primul episod are un caracter de dans, cel de-al doilea este liric, iar cel de-al treilea se distinge prin caracter de *scherzo*. O dezvoltare continuă și o interacțiune mai strânsă a părților sunt facilitate de legăturile la episodul I și II, la trasările II și III ale refrenului care este omis înainte de revenirea *episodului B₁* reinterpretat. Independența tematică și structurală a secțiunilor din *Rondo* a făcut din *codă* un atribut necesar al formei.

Rondo pentru vioară și pian al compozitorului A. Mular reprezintă o operă muzicală notabilă, ce îmbină armonios tradiția și inovația, virtuozitatea tehnică și profunzimea expresivă. Opusul oferă o gamă variată de culori sonore ce îmbogățesc experiența interpretativă și emoțională a ascultătorilor.

lor. Dialogul muzical dintre vioară și pian reprezintă atât o demonstrație de măiestrie tehnică cât și o explorare a potențialului narativ al muzicii, transformând interpretarea într-o „odă” a colaborării artistice. În acest sens, *Rondoul* transcende simpla expunere a abilităților interpretative, devenind o manifestare a unei sinergii muzicale. Pe lângă valoarea sa artistică și tehnică, includerea acestei creații în programele de studiu oferă studenților și tinerilor interpreți oportunitatea de a explora și de a interpreta opusuri cu semnificație istorică și artistică, facilitând astfel o mai bună înțelegere a contextului cultural și muzical al perioadei respective.

Referințe bibliografice

1. *Личное дело Муляра Александра Борисовича*. СК МССР. 1952. АОСПРМ. F. 2941. Inv. 3 (33). 44 file.
2. МУЛЯР, А.Б. *Рондо: для скрипки и фортепиано*. Ред. Л. Фейгин. Москва: Советский композитор, 1962.
3. TEODORESCU-CIOCĂNEA, L. *Tratat de forme și analize muzicale*. București: Grafoart, 2014.
4. BUNEA, D. Bunea – o veche familie de lăutari din satul Baraboi, nordul Basarabiei. In: *Ghidul iubitorilor de folclor* [online]. 2017, nr. 7, pp. 122–133 [accesat 7 iul. 2024]. Disponibil: <https://centrulculturalbucovina.ro/wp-content/uploads/2017/05/Ghidul-nr-7.2017-cu-Cuprins.pdf>.

ВОКАЛЬНЫЙ ЦИКЛ М. РАВЕЛЯ ПЯТЬ ГРЕЧЕСКИХ НАРОДНЫХ МЕЛОДИЙ: ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ ТРАКТОВКИ АВТОРСКОГО ТЕКСТА

CICLUL VOCAL CINCI MELODII POPULARE GRECEȘTI DE M. RAVEL: POTENȚIALUL INTERPRETATIV AL TRATĂRII TEXTULUI AUTORULUI

THE VOCAL CYCLE FIVE GREEK FOLK SONGS BY M. RAVEL: THE INTERPRETATIVE POTENTIAL OF TREATING THE AUTHOR'S TEXT

ECATERINA CRASNOVA-SEVERIN¹,
doctorandă,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0009-0003-1776-5317>

CZU 784.3:781.68

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2024.2.09>

В статье рассматривается вокальный цикл М. Равеля «Пять греческих народных мелодий» с позиции выявления исполнительских возможностей в трактовке авторского текста. Анализируются три версии: французского баритона Жерара Сузе с известным американским концертмейстером Далтоном Болдуином; канадского оперного баритона Джеральда Финли с британским пианистом Джулиусом Дрейком; российской певицы Нины Дорлиак в ансамбле с пианистом Святославом Рихтером. Эти интерпретации в равной мере обоснованы, хотя авторский текст трактуется в них по-разному. В результате сравнения делается вывод, что для адекватного отражения композиторского замысла певец выбирает наиболее удобную для него тональность, темп, агогику и другие средства выразительности, а пианист стремится найти необходимое туше, зависящее от типа голоса вокалиста, для подчеркивания достоинств вокальной партии.

Ключевые слова: вокальный цикл, исполнительская трактовка, камерно-вокальный ансамбль, мелодия, Морис Равель, фортепианная партия

1 E-mail: krasnovaseverin@bk.ru

Articolul este axat pe studiul ciclului vocal Cinci melodii populare grecești de M. Ravel, din perspectiva identificării potențialului interpretativ în abordarea partiturii originale. Sunt analizate trei versiuni: cea a baritonului francez Gérard Souzay, alături de renumitul maestru de concert american Dalton Baldwin; a baritonului canadian de operă Gerald Finley, acompaniat de pianistul britanic Julius Drake; și cea a cântăreței ruse Nina Dorliak, în ansamblu cu pianistul Sviatoslav Richter. Aceste interpretări sunt în egală măsură justificate, deși abordarea textului original este diferită. În urma comparației, se concluzionează că, pentru a reflecta cât mai veridic concepția componistică a lucrării, cântărețul alege tonalitatea, tempoul, agogica și alte mijloace expresive adecvate potențialului său interpretativ, iar pianistul identifică tușeul potrivit, în funcție de tipul vocii, pentru a scoate în evidență calitățile melodiei vocale.

Cuvinte-cheie: ciclu vocal, interpretare artistică, ansamblu vocal-cameral, Maurice Ravel, partida pianului, melodie

This article examines Maurice Ravel's vocal cycle *Five Greek Folk Songs* from the perspective of identifying potential interpretative possibilities in approaching the original text. Three versions are analyzed: that of the French baritone Gérard Souzay with the renowned American concert master Dalton Baldwin; of the Canadian operatic baritone Gerald Finley accompanied by the British pianist Julius Drake; and of the Russian singer Nina Dorliak in a duet with the pianist Sviatoslav Richter. These interpretations are equally justified, although the original text is approached differently in each of them. As a result of the comparison, it is concluded that, in order to adequately reflect the compositional conception of the work, the singer chooses the tonality, tempo, agogics, and other expressive means appropriate to his interpretative potential, and the pianist identifies the appropriate touch, depending on the type of voice, to highlight the qualities of the vocal melody.

Keywords: vocal cycle, artistic interpretation, chamber vocal ensemble, Maurice Ravel, piano part, melody

Введение

Вокальный цикл М. Равеля *Cinq mûlo dies populaires grecques*, написанный по просьбе французского критика Жоржа Жана-Обри, представляет собой гармонизацию пяти греческих народных песен для иллюстрации публичной лекции этого музыкально-общественного деятеля. Представленные слушателю в 1906 г. Маргаритой Бабаян, они быстро завоевали общественное признание. Хотя мелодии и словесные тексты песен имеют греческое происхождение, исполняются они чаще всего по-французски в переводе франко-британского музыковеда (родом из Греции) М.Д. Кальвокоресси.

Создание *Cinq mûlo dies populaires grecques* связано с периодом 1904-1906 годов, когда М. Равель написал такие значительные сочинения как *Сонатина*, *Отражения*, *Рождество игрушек* и *Естественные истории*. На этом впечатляющем фоне названный вокальный цикл выделяется как оригинальный опус, открывающий собой группу камерно-вокальных сочинений на основе образцов народной музыки¹. По мнению российского исследователя И. Мартынова, в этих песнях «М. Равель создал для себя некий эталон, которому следовал и в других своих работах народных песен. Талант и интуиция помогли ему найти нужные приемы и достичь высокой степени художественной убедительности» [2 с. 57].

Мелодии четырех из пяти песен (исключая третью), М. Равель позаимствовал из опубликованного в 1903 г. Сборника *Mélodies populaires grecques de l'île de Chio recueillies au phonographe* (Популярные греческие мелодии острова Хиос, собранные с помощью фонографа) [3]. Они были записаны лингвистом П. Ле Флемом и расшифрованы композитором Ю. Перно. В основу третьей песни *Quel galant m'est comparable* (Какой кавалер сравнится со мной) М. Равель положил образец из сборника П. Маца *Album recueilde 80 Mélodies grecques* (80 греческих мелодий), изданного в Константинополе в 1883 г. и хранящегося в Национальной библиотеке Франции.

В настоящей статье вокальный цикл М. Равеля *Cinq melodies populaires grecques* анализируется с позиции выявления возможных вариантов его исполнительского потенциала. Для этого сравниваются три интерпретационные версии. Первая принадлежит французскому баритону Жерару Сузе и известному американскому концертмейстеру Далтону Болдуину; она размещена на видеохостинге *YouTube* и является студийной записью 1968 года [4]. С двумя другими

¹ Эту мысль подчеркивает российская исследовательница Е. Корниенко в статье Художественный мир камерно-вокальных произведений М. Равеля [1 с. 214].

интерпретациями можно познакомиться на сайте архива классической музыки *Classic-online.ru*. Это концертная запись канадского оперного баритона Джеральда Финли с британским пианистом Джулиусом Дрейком, сделанная 11-13 июня 2008 года в лондонской церкви Всех Святых, а также зафиксированная на аудио домашняя репетиция российской певицы Нины Дорлиак в ансамбле с пианистом Святославом Рихтером. Названные интерпретации избраны из огромного числа имеющихся саунтреков исходя из того соображения, что они принадлежат музыкантам с мировой славой, известных как выдающиеся интерпретаторы камерно-вокальной классики XIX-XX веков. Указанные исполнительские прочтения в равной мере обоснованы, хотя авторский текст трактуется в них по-разному.

Le Réveil de la Mariée

Содержание первой песни, *Le Réveil de la Mariée* (*Пробуждение невесты*), раскрывается от лица влюбленного юноши, который в обращении к девушке поэтично называет ее милой куropаткой, дарит золотую ленту для волос и делает предложение, напоминая, что теперь их семьи – союзники. Народную мелодию песни в партии голоса М. Равель сохранил практически в неизменном виде: для нее характерен небольшой диапазон (g^1-f^2), волнообразное строение, преимущественное движение восьмью длительностями в сочетании с пунктирными фигурами. Перечень средств выразительности можно дополнить упоминанием о тональности $g\text{-moll}$ со II пониженной ступенью при движении к каденции и об использовании в песне куплетной формы.

М. Равель обогащает мелодию ритмически ровным фортепианным аккомпанементом, основанным на чередовании триолей шестнадцатыми. Такое сочетание спокойной вокальной мелодии и подвижного инструментального сопровождения рождает чувство взволнованности и нетерпения. Если в первом предложении формы фортепианная фактура представляла собой реальное одноголосие, то во втором она обогащается аккордами на сильных и относительно сильных долях тактов. Во втором куплете песни идея усложнения созвучий в партии фортепиано продолжается и способствует достижению общей кульминации, которая выделена ритмически приемом замедления (*Rallentando poco a poco*) и акцентирования последних слов – *Dans nos deux familles, tous ont alliés!* (*В наших двух семьях все связаны*).

В оригинальной тональности песня обычно исполняется высокими голосами (сопрано и тенор); баритоны же, как правило, транспонируют ее на тон (или два) ниже оригинала. Ж. Сузе исполняет вокальную мелодию в $f\text{-moll}$ достаточно ритмично и собранно, приближаясь к типу народного пения, что особенно заметно в моменты возгласов¹. Исходя из этого Д. Болдуин мыслит фортепианный аккомпанемент как колористический гармонический фон, подчеркивающий и окрашивающий изгибы мелодии голоса. В этом случае важным является не каждый тон сопровождения в отдельности, а их аккордовая совокупность, при этом октавно-квинтовые одноголосные скачки по звукам $g^2-d^2-g^1$ четко прослушиваются.

Исполнение Дж. Финли, также в тональности $f\text{-moll}$, отличается от версии Ж. Сузе более мужественным характером, вокалист использует полный голос и академическую манеру. В конце романса Дж. Финли делает большое замедление, соответствующее авторскому указанию. Дж. Дрейк в крайних разделах песни аккомпанирует более сухо и ударно – *staccato*, а при усложнении гармоний щедро пользуется педалью, создавая гармоническую дымку, обволакивающую голос.

Темп исполнительской версии Н. Дорлиак и С. Рихтера более медленный, передающий атмосферу задумчивой созерцательности, что совпадает с указанием М. Равеля *très doux* (*очень*

1 О целесообразности приближения техники пения к народной пишет Р. Лисициан, который убежден, что «без изменения тембровой окраски голоса в сторону манеры народного пения, оперный певец никогда не сможет достичь стопроцентного результата» [4].

нежно). Рояльное сопровождение мягко окутывает звучание голоса. Повторяющиеся триоли шестнадцатых, звучащие не ударно, напоминают мерцание звездочек. Такая трактовка фортепианного туше хорошо сочетается с тембром высокого женского голоса.

La-bas, versl`eglise

Вторая песня цикла – *La-bas, versl`eglise* (Там, возле церкви) – в фольклорном варианте напоминает музыкальную эпитафию людям, погребенным близ двух греческих церквей. Трудно с уверенностью утверждать, идет ли речь о павших воинах или о святых, но обращение к Пресвятой Деве сообщает словам элементы молитвы. М. Равель усилил серьезный характер музыки. Он сохранил тональность *gis-moll*, вокальную мелодическую линию, медленный темп и переменный размер (2/4 и 3/4) без изменений, однако долю метра уменьшил вдвое (вместо половинной длительности – четвертная), в тт. 5 и 6 на сильных долях добавил акценты вместо *tenuto*. Композитор создал инструментальное обрамление – трехтактовые вступление и коду суказанием *Andante*. Ритмическое *ostinato* в фортепианной партии обострило впечатление своеобразного похоронного шествия. Арпеджированные аккорды сопровождения в партии правой руки напоминают звон колоколов, а постепенный спуск звуковысотного уровня из верхнего регистра в басовый усиливает состояние сосредоточенности и сдержанности.

Ж. Сузе и Д. Болдуин воспроизводят песню в *fis-moll* с большим драматическим чувством, полностью погружаясь в атмосферу скорби. Пение Ж. Сузе напоминает траурную молитву мирянина, адресованную святым. Фортепианные аккорды, широко разложенные во времени, создают впечатление арпеджированности не только верхней части аккорда, но и всего созвучия, охватывающего широкий диапазон. Они ассоциируются со звучанием погребального набата.

У Дж. Финли и Дж. Дрейка, исполняющих песню в *f-moll*, более строгое отношение к авторскому тексту. Дж. Финли поет отстраненно и менее драматично, напоминая бесстрастную молитву священника. Пианист применяет прием *arpeggiato* только к партии правой руки. Благодаря медленной смене педали между гармониями аккорды плавно перетекают друг в друга, не имитируя звучание колокола.

Музыкальная версия Н. Дорлиак и С. Рихтера в тональности оригинала (*gis-moll*) по темпу гораздо медленнее двух предыдущих. Тембрально голос сопрано ассоциируется с пением ангела, скорбящего о душах умерших. Исходя из этого, фортепианный аккомпанемент звучит воздушно, как небесная арфа или лира.

Quel galantm`est comparable

По содержанию третья песня цикла – *Quel galantm`est comparable* (Какой кавалер сравнится со мной) – представляет собой жанровую сценку: солдат обращается к даме Василике, похвально себя и признается в любви. Узкообъемная мелодия речитативного характера с опорой на устойчивые ступени тональности *G-dur* имеет плясовой характер, что создается быстрым темпом, четным метром и господством коротких длительностей. В песне два куплета, обрамленных громким квинтовым аккордом с полутоновым форшлагом. Оба раза аккорд выдерживается на фермате. Первый куплет звучит без сопровождения в манере, близкой народной. Далее следует фортепианная интерлюдия, напоминающая пасторальный наигрыш, который повторяется в конце песни на *pianissimo*. Он сопровождается синкопированными квинтовыми «возгласами». Второй куплет контрастирует первому наличием аккомпанемента, отличающегося фактурным разнообразием: первые две строки сопровождаются однострунным противосложением на *staccato*, затем появляются арпеджированные аккорды. Последняя строка – признание в любви – отделена от предыдущего паузой, проходит в медленном темпе (*Ralenti*) с авторским пожеланием *trüs tendre* (очень нежно). Фортепианные аккорды *tenuto*,

сопровождающие мелодию, проходят на фоне выдержанного доминантового звука, который разрешается в тонику в начале коды-отыгрыша.

Яркое исполнение песни в народном духе Ж. Сузе и Д. Болдуина, по нашему мнению, хорошо отражает замысел композитора. Благодаря использованию низких обертонов, окраска голоса баритона отличается мужественностью. Первая речитативная фраза характером напоминает народное пение, этому способствует «прямой» звук без вибрато. Д. Болдуин играет энергично, с напором, решительно выделяя перебросы квинты *G-d* из нижнего регистра в средний, что ассоциируется со звучанием волынки. Во втором куплете авторское указание *staccato* трактуется пианистом как массивное плотное *marcato*. На последнем созвучии пианист использует задержанную педаль, наслаивая его звуки на начало фортепианной постлюдии, которая воспринимается жизнеутверждающе (*forte*).

Дж. Финли и Дж. Дрейк воспроизводят песню на полтона ниже в *Ges-dur*. Баритон применяет академическую подачу голоса, не отступающую от канонов оперного пения. Интересен аккомпанемент в фортепианных интерлюдиях: Дж. Дрейк сухо педализирует квинты, вследствие чего не создается эффект звучания волынки. Метрически свободно проводится мелодия в партии правой руки в начале наигрыша, с небольшим «разгоном» вперед. Во втором куплете *staccato* по штриху легкое, пианист подчиняется агогическим нюансам певца. Фортепианная кода исполнена на *pianissimo*, как и указано в авторском тексте. В целом эта интерпретация более цельна по фразировке, в сравнении с предыдущей.

Н. Дорлиак и С. Рихтер трактуют песню целиком в едином темпе *allegro*, за исключением замедления в конце, предписанного автором¹. В фортепианных интерлюдиях используется легкое туше, подчеркивающее грациозность художественного образа.

Chanson de cueilleuses de lentisques

Четвертая из *Пяти греческих мелодий* представляет собой обработку песни *Chanson de cueilleuses de lentisques* (*Песня сборщиц масличного дерева*), в которой девушка сравнивает возлюбленного со светловолосым нежным ангелом и сожалеет, что их бедные сердца вздыхают. В песне два куплета, поэтический текст каждого состоит из шести неравных между собой строк, но мелодией они объединены в четыре фразы. Мелодическое зерно каждой фразы строится как волнообразное опевание тонической терции, захватывающей лидийскую или натуральную IV ступень. Интонационное разнообразие достигается ритмическим рисунком, в котором опорные тоны выделены более крупными длительностями, а проходящие звуки варьируют разные варианты коротких. Динамические нарастания и спады подчеркнуты мелодическими волнами.

М. Равель избрал для песни светлую тональность *A-dur*, заменил некоторые метрические значения ($3/4$ вместо $9/8$ и $2/4$ вместо $6/8$), предписал темп *Lent*, разницу между куплетами подчеркнул фактурным контрастом сопровождения. В первом куплете мелодия оттеняется октавными перемещениями чистых квинт *a-e*, во втором на тех же звуках использованы восходящие и нисходящие фигурации триолями. Кульминационная фраза рельефно выделяется после небольшого построения, идущего без сопровождения. В целом музыка напоминает античную оду, в которой мелодия голоса находится на первом плане.

Каждая из трех интерпретаций словно рисует какой-то свой пейзаж. Ж. Сузе и Д. Болдуин избирают тональность ниже оригинала на тон (*G-dur*). Благодаря поступательному безакцентному движению музыка свободно льется, создавая эффект времяизмерительной метрики (термин В. Холоповой). Медленный темп и спокойный характер создают атмосферу мягко-

¹ В соответствии с содержанием поэтического текста, эта песня должна быть поручена мужскому тембру; примеры, когда женский голос представляет персонажа-мужчину, встречаются не часто. В данном случае можно предположить, что девушка вспоминает, как с ней говорил солдат.

гопредзаката в теплых тонах. Шкала динамической нюансировки Ж. Сузе разнообразна – от *piano* до *forte*, особое внимание уделено мелизмам: они четко озвучены, но при этом не тяжелы. Пианист использует глубокую педаль и густые басы, поддерживающие голос баритона. Так же, как и у певца, имеются значительные динамические градации: низкий регистр более плотный, а в верхнем звучность угасает на *piano*. Только в последней фразе динамика вертикали подчеркивает общую кульминацию.

Дж. Финли и Дж. Дрейк исполняют песню более динамично, с поступательным движением, на два тона ниже оригинала (*F-dur*). Их трактовка рисует картину жаркого дня, наполненного светом. Дж. Финли поет в облегченной манере, особенно украшения-мелизмы. Исходя из этого пианист применяет тонкое рафинированное туше, использует меньше педали, в результате чего фактура партии рояля приобретает более графичные черты. Подход к кульминации трактуется ярче, чем сама кульминация на слове *Hülas!*

Н. Дорлиак и С. Рихтер представляют песню в оригинальном *A-dur* в медленном темпе, лишенном движения. Линия голоса развивается свободно благодаря агогическим отклонениям, остановкам на мелких длительностях. Н. Дорлиак предвосхищает сонорные согласные, такие как *m* и *n*, поэтому в пении присутствуют частые оттяжки, и пианист в этих случаях ждет певицу. Чистый тембр сопрано, лишенный вибрато, предполагает и соответствующую трактовку аккомпанемента: звучание фортепиано отличается хрустальной утонченностью. В триолях, где пианисты обычно выделяют начальную долю, С. Рихтер, напротив, будто в тумане, растворяет ее в общей гармонии. В данном исполнении кульминации нет, создается призрачная атмосфера с холодноватыми красками, как будто девушки собирают фишечки ранним утром.

Toutgai!

В основе пятой песни, под названием *Toutgai!* (*Веселей!*), лежит задорная мелодия танцевального характера в тональности *As-dur*, в поэтическом тексте которой преобладают междометия, употребляемые при танце и пении: *Ha, tra-la-la, la-ra-la*. Мелодическая линия строится как цепь нескольких волн небольшого амплитуды с быстрым подъемом к вершине и медленным спадом к первоначальному уровню. Четкая акцентная метрика в темпе *Allegro* с господством коротких длительностей примечательна неожиданными сменами размера ($2/3$ и $3/4$) и образованием репризной трехчастности в последовании фраз. М. Равель сопровождал мелодию ритмичным аккомпанементом, ассоциирующимся с игрой народного музыканта на танцах. Ячейка фортепианного сопровождения становится и фактурной основой вступления и коды. В репризном разделе возникают залихватские трехзвучные форшлагги в партии правой руки, усиливающие радостный характер мелодии. Приближение к концу формы подчеркнуто замедлением, после чего с особой яркостью звучит кода.

Ж. Сузе с Д. Болдуином записали песню в тональности *G-dur*. Вокалист поет в свободной, неакадемической манере с возгласами, придыханиями звука *t*, что вызывает ассоциации с англо-саксонским произношением. Пианист ясно артикулирует оба голоса фактуры, скупно используя педаль и подчеркивая акцентность ритма. Музыка воссоздает атмосферу праздника и ярко завершает цикл. Динамика стихает лишь в самом конце.

Интерпретация Дж. Финли и Дж. Дрейка (тоже в *G-dur*) более академична, она меньше ассоциируется с народным исполнительством. В версии этих музыкантов песня звучит более ударно и сухо, манерой напоминая токкату из фортепианного цикла М. Равеля *Гробница Куперена*. Баритон в некоторых восклицаниях укорачивает длительности, что придает музыке патетически окрыленный характер; в окончании песни он использует прием *portamento*. Дж. Дрейк продлевает кульминацию на *forte* до конца миниатюры с большим *rallentando*, завершая финал цикла своеобразным эмоциональным апофеозом.

Н. Дорлиак с С. Рихтером исполняют песню в *As-dur*. Сопрано трактует мелодию мягче и

лиричнее, чем вокалисты в представленных ранее вариантах; на первый план в ее интерпретации выходит не ударно-ритмическое, а линейно-мелодическое начало: музыканты мыслят более крупными блоками, когда единицами метра являются не такты, а вокальные фразы. У С. Рихтера рельефно показаны смены размеров, партия левой руки воспринимается прежде всего как гармоническая основа. В конце песни, как и в других исполнительских версиях, также присутствует большое *rallentando*. В целом, на наш взгляд, такая интерпретация особенно близка к сущности импрессионизма М. Равеля. Прибегнув к сравнению с языком современной М. Равелю живописи, можно сказать, что исполнения Ж. Сузе с Д. Болдуином и Дж. Финли с Дж. Дрейком сопоставимы с манерой художника-графика, иллюстратора и литографа Мориса Дени, чей стиль отличался простотой форм, мягкостью линий и бледностью красок; интерпретация же Н. Дорлиак с С. Рихтером напоминает почерк Клода Моне, с характерным для него отсутствием четких контуров и контрастов и формированием общей картины из отдельных пятен.

Выводы

Сравнительный анализ вышеперечисленных исполнительских версий *Cinq mélodies populaires grecques* демонстрирует богатство интерпретационных возможностей этого сочинения и позволяет глубже понять замысел композитора. Каждый вариант является уникальным художественным высказыванием, отражающим индивидуальность артистов и их понимание музыки М. Равеля. Для адекватного отражения композиторского замысла каждый из певцов выбирает наиболее удобную для него тональность, темп, агогику и другие средства выразительности, а пианист, в зависимости от типа голоса вокалиста, стремится найти необходимое инструментальное туше. Разные певческие тембры создают соответствующие эмоциональные оттенки, а неодинаковые темпы и динамические оттенки порождают несхожие настроения. Пианисты акцентируют многообразие фортепианной партии: одни подчеркивают ритмическую основу, другие – гармоническое богатство.

Библиографические ссылки

1. КОРНИЕНКО, Е. Художественный мир камерно-вокальных произведений М. Равеля. В: *Проблемы музыкальной науки=Music Scholarship*. 2007, № 1, с. 213–225. ISSN 1996-5326.
2. МАРТЫНОВ, И. *Морис Равель*. Москва: Музыка, 1979.
3. *Mémoires populaires grecques de l'île de Chios recueillies au phonographe* [online]. Paris: Imprimerie Nationale, Ernest Leroux, 1903 [accesat 25 sept. 2023]. Disponibil: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1280705b>
4. RAVEL, M. *Cinq mélodies populaires grecques*. Interp. Gérard Souzay [image video]. [accesat 21 oct. 2023]. Disponibil: https://www.youtube.com/watch?v=gW20EYvc9Ac&ab_channel=liederoperagreats
5. ЛИСИЦИАН, Р. Интерпретация цикла «Пять греческих народных мелодий» и песни «TRIPATOS» Мориса Равеля В: *Хайазг: Энциклопедия*. Окт. 2012 [accesat 29 feb. 2024].
6. ЛИСИЦИАН, Р. Равель Морис. Пять греческих народных мелодий. Песня «TRIPATOS». В: Р. ЛИСИЦИАН. *Этюды* [online]. Москва: Музыка, 2017, с. 55–58 [accesat 29 feb. 2024]. ISBN 978-5-7140-1319-5. Disponibil: <https://www.classicalmusicnews.ru/wp-content/uploads/2022/01/ruben-lisitsian-etudes.pdf>.

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

ORIGINI ȘI PREMISE ALE APARIȚIEI TEATRULUI DOCUMENTAR

ORIGINS AND PREMISES OF THE EMERGENCE OF THE DOCUMENTARY THEATRE

MARIANA STARCIUC¹,
doctor în arte, lector universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0003-1457-2184>

CZU 792.03

792:[32+316]

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2024.2.10>

În articol ne propunem să analizăm izvoarele, premisele apariției și dezvoltării teatrului și textului dramatic documentar, să descoperim mișcările teatrale reprezentative care au condiționat apariția teatrului documentar, să abordăm lucrările teoretice și creațiile practicienilor care au determinat și influențat direcțiile și formele evolutive ale dramei documentare de la sfârșitul sec. XX – începutul sec. XXI. Izvoarele teatrului documentar le găsim în dramele istorice. Naturalismul a fost precursorul spectacolului documentar. În forma sa modernă, teatrul documentar îi are ca precursori pe cunoscuții teoreticieni și practicieni teatrali germani – Bertolt Brecht și Erwin Piscator, care și-au focusat creația pe tensiunile dintre clasele sociale și structurile guvernamentale.

Cuvinte-cheie: teatru documentar, drama istorică, naturalismul în teatru, Erwin Piscator, Peter Weiss

In this article, we aim to analyze the sources, the premises of the emergence and development of the theater and the documentary dramatic text, to discover the representative theatrical movements that conditioned the emergence of the documentary theater, to approach the theoretical works and the creations of the practitioners who determined and influenced the evolutionary directions and forms of the documentary drama from the end of the 20th century – the beginning of the 21st century. We find the sources of the documentary theater in historical dramas. Naturalism was the forerunner of the documentary show. In its modern form, the documentary theater has as its precursors the well-known German theatrical theorists and practitioners - Bertolt Brecht and Erwin Piscator, who focused their creation on the tensions between the social classes and government structures.

Keywords: documentary theatre, historical drama, naturalism in theatre, Erwin Piscator, Peter Weiss

Introducere

Apărut la începutul secolului XX, cunoscând o dezvoltare și răspândire tot mai mare la sfârșitul secolului XX – primele două decenii ale secolului XXI, teatrul documentar, spre deosebire de cel clasic, care este o artă imaginară, imitativă, iluzorie, iese din tradiția teatrului tradițional, impunându-se prin următoarele caracteristici: este produs de sectorul teatral independent; adoptă principiul creației teatrale colective; este un teatru bazat pe realitate, considerat de cercetători un teatru al realului, teatrul martorilor, teatru de tribunal, teatru de investigație, teatru non-ficțional, teatrul faptelor; utilizează în calitate de suport textual documente și surse autentice: interviuri, materiale de presă, de arhivă, dosare juridice; are drept scop eficiența socio-politică și nu se conformează nor-

¹ E-mail: starciumariana@gmail.com

melor estetice etc. Elementele specifice teatrului documentar sunt: comunicarea directă, interactivă cu spectatorul și atribuirea rolului activ și decisiv publicului în crearea spectacolului; centrarea pe problemele grupurilor sociale oprimite, marginalizate; investigarea și abordarea temelor sociale actuale, provocatoare, interzise: discriminarea, opresiunea celor vulnerabili, încălcarea drepturilor fundamentale ale omului, violența în familie, traficul de ființe umane, fenomenul migrației, incluziunea socială ș.a.

Drama istorică – originea teatrului documentar

Unii cercetători ai teatrului sunt de părerea că fenomenul teatral documentar își are originea în dramele istorice. Attilio Favorini, profesor al artelor scenice la Universitatea din Pittsburgh, afirmă că teatrul documentar a existat ca gen de când a apărut teatrul. În antologia documentară *Voicings: Zece piese de teatru documentar* [1], A. Favorini adună cele mai importante exemple ale genului și demonstrează că teatrul documentar este relevant și cu o rezonanță sporită în epoca mass-mediei audiovizuale. Studiile efectuate de profesor denotă faptul că primul impuls dramatic documentar datează încă din anul 492 î.e.n., când dramaturgul antic grec Phrynichus a scris prima sa piesă de teatru – *Capturarea lui Miletus*, despre războiul persan. Favorini face o traiectorie a genului prin piese teatrale din Europa Medievală, Anglia Elisabetană și tragediile istorice ale lui W. Shakespeare, dramele patriotice revoluționare franceze, britanice și *Ziarele vii* americane din 1930 (termen utilizat pentru o formă de teatru care reprezintă informații și fapte legate de evenimentele recente, prezentându-le unui public larg) și piesele germane despre Holocaust. În forma sa modernă teatrul documentar îi are ca precursori pe cunoscuții teoreticieni și practicieni teatrali germani – Bertolt Brecht și Erwin Piscator, care și-au focusat creația pe tensiunile dintre clasele sociale și structurile guvernamentale.

Indiscutabil, evenimentele istorice au servit drept sursă de inspirație în dramaturgie încă de la apariția teatrului. Drama istorică, începând cu autorii antici, dramaturgii clasicismului francez, dramaturgia shakespeariană etc. elucidează evenimente și personalități care au marcat evoluția istoriei. Cu toate acestea, abordând aspectul istoric și apariția teatrului documentar, Gary Fisher Dawson, teoretician teatral, actor, dramaturg și regizor, fondatorul și directorul artistic al Teatrului *Buffalo Ensemble*, în urma unei analize comparate a dramelor istorice shakespeariene cu cele produse de Georg Buchner (*Moartea lui Danton*), pe care îl considera primul dramaturg al genului teatral documentar, afirma: „Ni-l imaginăm pe Shakespeare un Ptolemeu al dramei istorice, un creator neasemuit al dramei istorice, un plâsmuitor priceput al subiectelor cu tentă istorică, create din surse secundare – istoria auzită, studiată, cunoscută. Apoi, îl asemuim pe Georg Buchner cu un Copernicus al teatrului documentar, cu un Galileo teatral, care a utilizat surse primare în creația sa, cum ar fi discursurile și mărturiile revoluționarilor francezi în drama *Moartea lui Danton*. În prima formă, cea shakespeariană, faptele istorice se rotesc în jurul poveștii dramatice, a fabulei dramatice, în cel de-al doilea caz (drama lui Buchner) faptele istorice reprezintă fabula, povestea piesei de teatru” [2 p. 2]. Susținem deducțiile lui Gary Fisher Dawson cu privire la faptul că abia în secolul al XIX-lea elementul istoric a încetat să constituie doar un cadru probabil al fabulei, iar drama să dezvolte și să prezinte subiecte istorice, folosind documente autentice. Astfel, drama *Moartea lui Danton* marchează începutul teatrului documentar, în care faptul istoric servește drept subiect principal al operei teatrale, iar autenticitatea istorică, reconstituirea minuțioasă a evenimentelor și documentelor autentice, pe care le încorporează Buchner în lucrarea sa, constituie elementul principal al genului în cauză. Cu toate acestea, diferența dintre drama istorică și drama documentară constă în faptul că în prima formă există o interpretare a istoriei, iar în cea de a doua – o prezentare a materialelor istorice.

Naturalismul – precursorul spectacolului documentar

Unul dintre motivele apariției și dezvoltării formulelor documentare în creația artistică a fost debutul progresului tehnico-științific, care s-a produs în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Odată cu

dezvoltarea științelor naturale și a ideologiei materialiste, a apărut o nouă direcție în artă și literatură – naturalismul, al cărui obiect de cercetare și reprezentare a devenit realitatea vieții. Conform istoricului teatral Anne Ubersfeld, „teatrul naturalist implică: – o zugrăvire cât mai aproape posibil de concret (spațiu, obiecte, decor), aproape de realitatea materială mimetic înfățișată (Antoine figurează pe scenă sferturi adevărate de bou, proaspăt tăiate și sângerânde); – o prezentare exactă a mediilor sociale, ceea ce presupune o mulțime de obiecte, un spațiu relativ încărcat; zugrăvirea personajelor legate de mediul lor (costum, comportament, atitudine corporală); – o dicție cât mai „naturală” posibil, integrând copia accentelor, pronunție, vocabular, dacă este posibil și ticuri de limbaje ale cutărei clase sau cutărei grup social – ansamblul punerii în scenă privilegiind imitația și iluzia” [3 p. 54].

Profesorul universitar și istoric teatral Philippe Ivernel atribuie primele tatonări ale formelor teatrale documentare lui Emile Zola, care în lucrarea *Naturalismul în teatru* (1881) a susținut necesitatea de cercetare și analiză științifică în arte [4]. Anume exponenții naturalismului au introdus în literatură conceptul de cercetare a realității și ideea de apropiere dintre artă și viață, abordând aspectul social și „subiectele interzise” în creație. Preocupați de reflectarea critică, realistă a societății, refuzând ficțiunea și sentimentalismul, încercând să elibereze textul de orice structură dramatică, reprezentanții naturalismului au adus schimbări esențiale în domeniul formei dramatice prin utilizarea dialectului pe scenă și a „feliilor de viață” neprelucrate artistic, prin respingerea intrigii artificiale și a contrafechilor teatrale. Criticul teatral John Gassner confirmă faptul că naturaliștii refuză ficțiunea în favoarea autenticității formulelor teatrale: „Naturaliștii pretindeau actorului o deplină autenticitate în vorbire, în înfățișare și în mișcare (...). Ei pledau, de asemenea, pentru o deplină autenticitate în literatura dramatică, respingând, chiar mai mult decât Ibsen, artificiile de intrigă și favorizând utilizarea unui limbaj dialectal” [5 p. 83].

Scriitorul naturalist descoperă în creație adevărul, deficiențele sociale în defavoarea filosofiilor idealiste și domeniilor spirituale. Caracterul și personalitatea ființei umane, în viziunea naturaliștilor, este rezultatul a doi factori: factorul ereditar, care modelează omul cu o putere absolută, și presiunea mediului social. Stările fiziologice, factorii biologici, instinctele prevalează asupra sentimentului uman.

Limbajul personajelor în teatrul naturalist este unul uzual. Zola afirmă că „orice caracter își are limbajul său și dacă vrem să creăm ființe vii trebuie să le dăm publicului nu numai cu costumele lor exacte și în mediul ambiant care le determină, ci și cu maniera lor personală de a gândi și de a se exprima. Nu există o vorbire de teatru reglementată printr-un cod, în ceea ce privește croiala frazelor și sonoritatea lor; există numai un dialog din ce în ce mai exact, care urmează sau, mai bine zis, orientează progresul decorurilor și al costumelor pe linia naturalistă. Când piesele vor fi mai veridice, dicțiunea actorilor va câștiga implicit în simplitate și în naturalețe” [6 pp. 229-230].

În viziunea lui Zola, scriitorul trebuie să studieze minuțios natura și societatea, să-și ascundă emoțiile și să descrie evenimentele cunoscute sau experiențele trăite. Acest manifest poate fi considerat drept baza esteticii documentare în dramaturgia de la sfârșitul secolului XX – începutul secolului XXI, dezvoltându-se într-un mod direct relația personajului cu realitatea înconjurătoare. John Gassner este de părere că mișcarea naturalistă exprima „sub latura sa negativă, renunțarea la mijloacele facile și banale de a câștiga interesul publicului; iar sub latura pozitivă – proclamarea unuia dintre cele mai vechi idealuri artistice – și anume idealul horatian al artei care-și ascunde arta” [5 p. 84].

Prin metoda științifico-documentară de studiere a realității, naturalismul a devenit un fel de precursor al apariției unei direcții documentare în literatură și teatru. Se știe că teoria naturalismului a influențat decisiv apariția unor teatre europene care promovau idei radicale în lumea teatrală, asociate cu regizori precum André Antoine (*Teatrul Liber* din Paris – 1887), Otto Brahm (*Scena liberă*, Germania – 1889). Anume datorită apariției teatrelor independente și a creațiilor inovatoare teatrul faptelor sau teatrul realului ia amploare în secolul XX.

Astfel, activitatea *Teatrului Liber*, fondat și condus de A. Antoine, a pornit de la sarcina de a aduce realitatea, autenticul vieții pe scenă. Teatrul producea spectacole bazate pe o dramaturgie nouă, pe un joc actoricesc credibil, veridic, într-un cadru scenic naturalist. Antoine nu a promovat actori consacrați în teatrul său, ci a adus oameni obișnuiți pe scena *Teatrului Liber* – țărani, muncitori, elevi etc. Modelul de a lucra pe post de actori cu oamenii din comunitățile cărora le sunt adresate spectacolele – proletari, muncitori, clase sociale defavorizate – este preluat de creatorii teatrului documentar.

Sinceritatea și naturalețea excesivă a vieții de zi cu zi în producțiile lui Antoine, tendințele sale de a aborda un joc actoricesc firesc, prezentarea aspectelor odioase, sumbre, demascarea realităților sociale și a viciilor umane contrastează cu drama tradițională. Aspirațiile *Teatrului Liber* de a arăta întregul adevăr al vieții pe scenă, fără a înfrumuseța realitatea, precum și tendințele de a transforma teatrul într-un loc liber de tradițiile teatrale consacrate, a determinat dezvoltarea ulterioară a dramei documentare.

Concluzii

Izvoarele teatrului documentar le găsim în dramele istorice. Naturalismul a fost precursorul spectacolului documentar. Regizorul care a realizat primul demers documentar a fost Erwin Piscator (1893-1966) cu spectacolul *În ciuda tuturor piedicilor!*, care reprezintă o compilație de discursuri autentice, articole de presă, filme și fotografii de război, stenograme ale proceselor verbale ale Reichstagului. Dramaturgia genului a asigurat-o Peter Weiss (1916-1982), fiind considerată clasică genului documentar. Investigația și documentarea sunt principalele metode de elaborare a textelor lui Weiss, iar piesele sale dramatice, care reunesc mărturii și puncte de vedere ale anumitor exponenți, au dat naștere direcției *verbatim*, ca metodă de creație în teatrul documentar contemporan.

Referințebibliografice

1. FAVORINI, A. *Voicings: Ten Plays from the Documentary Theater*. S. l.: Ecco Press, 1995. ISBN 978-088-00139-7-0.
2. DAWSON, G.F. *Documentary Theatre in the United States: An Historical Survey and Analysis of Its Content, Form, and Stagecraft*. Westport Connecticut ; London: Greenwood Prees, 1999. ISBN 978-031-33045-9-1.
3. UBERSFILD, A. *Termenii cheie ai analizei teatrului*. Iași: Institutul European, 1999. ISBN 973-6110-4-4.
4. PHILLIPE, I. D'une époque à l'autre, l'usage du document au théâtre. Quelques stations, quelques questions. In: *Études théâtrales* [online]. 2011, nr. 1 (50), pp. 11–25 [accesat 06 aug. 2020]. ISSN 0778-8738. Disponibil: file:///mnt/721BEE67250A12E8/Downloads/ETTH_050_0011.pdf.
5. GASSNER, J. *Formă și idee în teatrul modern*. București: Meridiane, 1972.
6. TONITZA-IORDACHE, M., BANU, G. *Arta teatrului*. București: Ed. Enciclopedică. 1975.

EXPRESIVITATEA ACTORULUI ÎN SPAȚIUL ENERGETIC AL ACȚIUNII TEATRALE

ACTOR'S EXPRESSIVITY IN THE ENERGETIC SPACE OF THEATRE ACTION

IRINA CATEREVA¹,

doctor in studiul artelor și culturologie, lector universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0001-9734-4413>

CZU 792.028.3:159.923

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2024.2.11>

Urmând legile fizicii moderne, care susțin că totul este vibrație, practicienii teatrului analizează corpul actorului-om ca o călăuză a energiei de diferită calitate, iar corelația dintre actori și oamenii prezenți la acțiunea teatrală – ca pe o mișcare a energiei. Cu ajutorul expresivității transcendente actorul este capabil să creeze o mișcare cumulativă a energiei emoționale, intelectuale, fizice, spirituale, unind totul într-un singur spațiu energetic. El contribuie la crearea unui astfel de contact cu publicul, când acesta începe să simtă prezența reală a energiei care circulă invizibil. Mișcarea ei liberă permite formarea bazelor unice de percepție, indiferent de culoarea pielii, cultură, limba vorbită, religie.

Cuvinte-cheie: actorul-om, expresivitate transcendentală a actorului, centre energetice, acțiune teatrală, ritm, limbaj ritmic

Following the laws of modern physics, which claim that everything is vibration, theater practitioners analyze the human actor's body as a conduit of energy of different qualities, and the correlation between actors and the people present at the theatrical action as a movement of energy. With the help of transcendental expressiveness, the actor is able to create a cumulative movement of emotional, intellectual, physical, spiritual energy, uniting everything into a single energetic space. He contributes to creating such contact with the audience, when they begin to feel the real presence of the energy that circulates invisibly. Its free movement allows the formation of unique bases of perception, regardless of skin colour, culture, spoken language, or religion.

Keywords: the actor-human, the actor's transcendental expressiveness, energy centres, theatrical action, rhythm, rhythmic language

Introducere

Apariția mijloacelor transcendente de expresivitate actoricească este condiționată de demitologizarea artei teatrale, unde mitul, dirijând comportamentul colectiv și reacția oamenilor, chiar dacă aceștia nu conștientizează acest fapt, acționează ca un model universal colectiv, ca o schemă, ca un arhetip care trăiește în psihicul colectiv [1 p. 27]. Fără a imita antichitatea, practicile teatrale apelează la mitologiile tuturor timpurilor și popoarelor ca rezervor al adevărilor spirituale general-umane.

Expresivitatea transcendentală a actorilor ajunge la un nivel universal al omului prin esența arhetipică a mitului, devenind limbajul arhetipurilor care leagă lumea sa interioară și Cosmosul. Concepută pentru crearea imaginii arhetipice și fiind limbajul arhetipurilor, ea presupune generalizare, simbolism, lipsă de concretizare, în sens uzual, căci arhetipul se referă doar la lumea subtilă, unde există numai noțiuni și calități abstracte. Prin situații arhetipice și prin comportamentul personajelor arhetipice actorii dezvăluie problemele vieții moderne.

La fel și apariția expresivității transcendente a actorului este condiționată de baza rituală a acțiunii teatrale, care îi solicită acestuia simbolism comportamental. Practicienii teatrului au încercat să readucă expresivitatea actoricească la legăturile istorice cu sfera rituală a existenței umane, pentru a-i asigura ascendența până la nivelul ritualului sacru al sacerdoților și șamanilor. Păstrând funcția principală a ritualului – inițierea, ei se bazează pe esența sa metafizică, cu ajutorul căreia se creează atmosfera solemnă și se produce interpretarea a două lumi – materială și spirituală, ceea ce îi reîntoarce semnificația sacrală.

¹ E-mail: caterevi@mail.ru

Acțiunea rituală i-a permis actorului să existe simultan în două nivele – conștient și subconștient, devenind astfel o modalitate de evadare de la comportamentul obișnuit: mijloc de a descoperi în om Realitatea lui adevărată, camuflată de legile impuse de societate. Ritualizarea acțiunilor actorilor, existența lor meditativ-conștientă, pe de o parte, a ajutat la trezirea în ei a începutului inconștient, iar pe de altă parte, nu i-a permis să domine.

Actorul ca o călăuză a energiei

Fizica cuantică, care a pus la îndoială dubiile existenței Realității cu literă mare, a recunoscut că nu poate fi concepută izolat de toate problemele metafizice. Bazându-se pe principiul metafizicii, precum și pe faptul că orice formă a lumii terestre oglindește Realitatea Superioară, ea a demonstrat existența câmpului energetic al omului care străpunge toate materiile și sistemele. Materiile fine nu mai sunt percepute abstract, deoarece a devenit evident că mai există și lumea invizibilă – parte componentă a existenței omului.

Urmând legile fizicii moderne, care susțin că totul este vibrație – de la atom la galaxie – practicienii teatrului analizează corpul actorului-om ca o călăuză a energiei de diferită calitate, iar corelația dintre actori și oamenii prezenți la acțiunea teatrală – ca pe o mișcare a energiei. Numai energia circulară, energia internă, umplând treptat și unificând organismul, comunică sens oricărei alegeri și oricărei acțiuni. Energia, care circulă liber în interiorul unui actor, transmite calitatea prezenței, transformând-o într-un magnet atrăgător, adică este prezentă în personaj nu numai ca actor, dar și ca om.

Cu ajutorul expresivității transcendente actorul este capabil să creeze o mișcare cumulativă a energiei emoționale, intelectuale, fizice, spirituale, unind totul într-un singur câmp energetic. El contribuie la crearea unui astfel de contact cu publicul, când acesta începe să simtă prezența reală a energiei care circulă invizibil. Mișcarea ei liberă permite formarea bazelor unice de percepție, indiferent de culoarea pielii, cultură, limba vorbită, religie. Unite printr-un câmp energetic comun, ei încep să simtă, să gândească și să reacționeze simultan.

În corespundere cu aceasta, o importanță deosebită în jocul actorilor se acordă abilității de a folosi centrele energetice, unde se naște impulsul, care se poate deplasa dintr-o parte a corpului în alta, oferind expresivității corporale și vocale calitatea scontată. De fapt, centrul energetic este un loc de acumulare și de concentrare a energiei. Este un fel de cazan, în care se acumulează energia vitală Qi. În accepția doctrinei religioase zen, acest loc se numește *hara*, iar în kung-fu este cunoscut sub denumirea de dantian. De exemplu, centul energetic, care se află puțin mai jos de buric, este centrul de greutate în majoritatea pozițiilor, punctul de unde pornește mișcarea fizică. Sprijinul pe acest centru sporește concentrarea atenției, redă corpului stabilitate, contribuie la coordonarea mișcărilor. El permite actorului să fie mereu „în ascensiune”. De exemplu, rezonatoare pot fi nu numai planul craniului și al pieptului, dar și ceafa, abdomenul etc. Aceasta oferă posibilități nelimitate pentru cea mai vastă gamă a expresivității actoricești, deoarece de fiecare dată intră în mișcare alte centre de energie și rezonatoare.

Cu ajutorul expresivității transcendente actorul-om stabilește calitatea impersonală a interacțiunii senzoriale între întreaga sa ființă umană și analogul său – spectatorul-om. În consecință, în procesul interacțiunii spiritual-psihofiziologice între ei ia naștere o legătură directă, la toate nivelurile. Vibrațiile energiei actorului, care oferă conținut și forță interioară acțiunilor sale, impulsurile spirituale ale acestuia, care poartă emoții pure, străpung, practic, ființa umană a spectatorului, penetrând pielea, iar mai apoi, revărsându-se prin vene, completează golul din actul respirator. Aceste vibrații și impulsuri parcă îl „conectează” pe actor din interior, acționând nu numai asupra ritmului cardiac și temperaturii corpului, dar, în primul rând, asupra proceselor sale spirituale, atingând zonele adânci ale subconștientului, la fel cum în tradiția orientală spirituală guru ele îl îndrumă pe ucenic în activitatea de lucru asupra sinelui.

Cele mai subtile fire ale energiei invizibile unesc ambele părți ale rampei într-un tot și actorul, ca un maestru experimentat, ține aceste fire întinse, dirijând cu virtuozitate fluxul vertiginos al puternicei energii. Actorul, purtător al sufletului, care acționează inconștient, influențează asupra sufletului spectatorului, în care pătrunde tot ce vede, aude și simte acesta, influențând modul lui de gândire, sentimentele

lui și, într-un final, modul lui de viață. Astfel, acționând în mod conștient asupra auditoriului, actorul-om îl conectează la lucrul asupra sinelui, asupra perfecționării „eu”-lui său, impunându-l să se recreeze. La rândul său, spectatorul-om percepe sensul celor întâmplate la nivelul propriei dezvoltări spirituale.

Limbajul ritmic al acțiunii teatrale

Extinzând limitele convenționale, acțiunea teatrală acționează ca o modalitate de autoperfecționare și de cunoaștere a lumii, păstrându-și postura de teatru – un limbaj expresiv, ce dezvăluie viața în relația cauză-efect. Ne referim, în primul rând, la actorul-om, sensul creației căruia constă în a parcurge propria cale a evoluției spirituale. Prin el acțiunea teatrală devine o modalitate de cunoaștere și pentru spectator. Autoperfecționarea „apropie consistentul de subtil”, iar mai apoi „readuce subtilul la realitatea cotidiană”, unde acțiunea teatrală este orientată spre sfera transcendentală a omului, spre sfera subtilă a acestuia – sufletul [2 p. 261]. Posedând abilitatea de a simți, de a gândi metaforic-intuitiv și de a conștientiza, omul devine o sursă de cunoaștere, deoarece el este capabil să perceapă acele imagini, care se află dincolo de conștiință.

Apelând la straturile profunde ale percepției umane, acțiunea teatrală vorbește în limbajul lumii subtile, în limbajul arhetipurilor. În acest context, ea prezintă un fenomen multidimensional, care reflectă diferite aspecte ale Realității unitare în diferite planuri ale existenței umane, în contextul teoriei analizei tranzacționale a lui E. Bern. În plan orizontal, acțiunea teatrală dezvăluie viața zilnică aparentă, viața omului, condiționalitatea sa socială într-un anumit context socio-istoric. În plan vertical, evadând în lumea metafizicii, ezotericii, acțiunea teatrală dezvăluie dezvoltarea spirituală ascendentă și descendentă a personajului, evoluția și degradarea acestuia. Expunând aspectele spirituale ale vieții omului la diferite niveluri – social, moral, metafizic, acțiunea teatrală demonstrează nivelul multilateral al vieții spirituale, identificând astfel diferite aspecte ale acesteia.

Transcendența expresivității actoricești a luat naștere din procesele de distrugere a concepției obișnuite a scenei și a spațiului scenic. De exemplu, Jerzy Grotowski a regândit renumitul concept wagnerian, propunând concepția de *teatru sărac* în anul 1965. Percepând sărăcia ca pe o proprietate artistică, indicând că teatrul nu trebuie să se îmbogățească, dar trebuie să se dezvolte, Grotowski renunță la efecte speciale strălucitoare, machiaj, decorațiuni obișnuite și, totodată, la scenă și la sala pentru spectator, în concepția general acceptată. Astfel, el scoate în evidență actorul-om, ca cea mai importantă călăuză în acțiunea teatrală. Regizorul și actorul britanic Peter Brook ajunge la conceptul de *spațiu gol*, formulat de el definitiv în anul 1968. Din convingerea despre necesitatea unui cadru portal al scenei-cutie, care atrage atenția spectatorului, Brook își schimbă viziunile până la renunțarea la scenă, în perceperea ei general acceptată. Pe post de scenă el folosește cafeneaua, căminul muncitoresc, spitalul sau o piață mică sub cerul liber, unde spectatorul, din diferite puncte, vede ce se întâmplă în jurul său. Prezentarea scenică, obiectele diferite sunt folosite de regizor doar în măsura în care acestea îl ajută în lucrul său asupra imaginii, iar publicului îi servesc drept punct de referință în perceperea limbajului convențional al teatrului. Realizând faptul că orice spațiu gol este creat pentru a fi umplut, regizorul îl umple cu actori, care, fără niciun dispozitiv ce le-ar ascunde neîndemânarea, cu ajutorul expresivității vocale și corporale îi permite spectatorului să perceapă „emanarea aproape pură a spiritului” [3 p. 154].

În acțiunea teatrală existența scenică a actorilor este la fel de imposibilă fără conștientizarea ritmului, ca esența însăși a existenței lor umane. Fără a nega ideea, precum că purtătoare a ritmului poate fi mișcarea, că ritmul este chiar ritmul mișcării, practicienii teatrului din a doua jumătate a secolului XX îl privesc ca pe o totalitate de impulsuri interioare invizibile ale actorului-om. Impulsurile, posedând ciclicitate, periodicitate și legitate, se supun legilor ritmului. Succedându-se cu o oarecare consecutivitate, frecvență și forță, ele dau viață unui sau altui gest, unei sau altei priviri, mișcări sau nemișcări, unui sau altui strigăt, cuvânt rostit, unei sau altei tăceri.

Însă, având în vedere nu numai natura motrică, dar și cea emoțională a ritmului, trebuie să subliniem că cel mai important lucru este legătura trainică a ritmului cu impulsurile invizibile spirituale

ale actorului-om. Ele – impulsurile invizibile spirituale ale actorului-om – alcătuiesc acel ritm interior care unește într-un tot întreg acțiunile lui exterioare și interioare. Anume ciclicitatea și periodicitatea acestor acțiuni constituie începutul ritmului, ascuns în fluxul sunetelor, gesturilor, mișcărilor individuale. Căutând să se manifeste în afară, acțiunile exterioare și interioare obțin forme vizibile în care se manifestă consecutivitatea mișcărilor sau a cuvintelor și pauzelor dintre ele, deoarece acțiunea spirituală se poate desfășura și în momentul când corpul se află în poziție statică. Prin inițierea fiecărui sunet sau mișcare impulsurile spirituale comunică acțiunilor calitatea și sensul necesar, deoarece natura sentimentelor umane ale personajului este condiționată de unghiul de degajare a energiei de intensitate. Astfel, ritmul este reprezentat prin limbajul cu care comunică sufletul. În acest context, ritmul poate fi perceput ca o totalitate a impulsurilor emoționale (oscilații) ale actorului-om în spațiul scenic sau într-o unitate de timp. În final, intercalarea lor dă naștere unei forme noi – chipul creat.

De exemplu, canavaua ritmică a interpretării actricești în spectacolul *Regele Oedip* de regizorul Ninagava Yukio (Teatrul *Setagaya*, Japonia, 2004) este legată indisolubil de vibrațiile locului unde se desfășoară acțiunea. Tragedia clasică a lui Sofocle a fost pusă în scenă de către regizorul japonez în unul din cele mai sacre locuri ale artei teatrale universale, pe scena teatrului antic grecesc, la zidurile Acropolei din Atena. Energia locului sacru a înzestrat acțiunea teatrală cu o forță incredibilă de influență, precum misterele de pe vremurile lui Eleusis. Influența vibrațiilor a atins un asemenea nivel, încât părea că s-a deschis portalul înspre timpurile lui Aristofan, Euripide, Sofocles, care unește concomitent trecutul cu viitorul în momentul prezent, în care se resimte prezența nevăzută și susținerea autorului. Spectacolul-mister, dezvăluind legile generale ale Universului, a devenit o inițiere a spectatorului în taina lui Oedip.

Sunetele stringente și prelungi ale muzicii, venind parcă din ceruri, păreau să coboare peste spectatori cupola uriașă de un albastru închis a cortului ceresc, pe care se aprindeau stele desenate. Vibrațiile sonore, trimise de pe arena amfiteatrului către Luna care răsărea, legau spectatorii ca niște fire invizibile, la propriu și la figurat, cu cerul, stelele și Universul.

Peste amfiteatru s-a lăsat seara.

Ritmul acțiunii actorilor, care umpleau spațiul scenic încet și solemn, era dictat de această muzică. Precum duhovnicii antici, ei se rugau la spirite înainte de a începe ceremonia, ca să obțină sprijinul lor. Fețele acoperite cu măști și hainele negre lungi, care alunecau pe podea, intensificau senzația tainei și a misterului. Dar iată că măștile sunt aruncate și rotațiile dinamice ale actorilor, asemănătoare cu rotațiile lui Gurdjieff, ca un puls ce a explodat, schimbă ritmul a ceea ce se întâmplă. Din această clipă nervii spectacolului, întinși strună, vor fi tot mai tensionați, iar canavaua ritmică se va răsuci ca un vârtej.

Cu pas iute iese Oedip (Nomura Mansay) către supușii săi. Discursul actorilor, care demonstrează foarte clar pulsația ritmului, este pronunțat cu o viteză incredibilă, care, odată cu dezvoltarea acțiunii, va crește până la maximumul de care este capabilă o persoană.

Structura ritmică a spectacolului este indisolubilă de baza sa rituală. Aici sunt multe mișcări în cerc, simbolice, semnificative, dar care de fiecare dată aduc un sens nou, chiar dacă, în aparență, se aseamănă. De exemplu, imaginea ritmică a mișcării rituale în cerc cu cel mai mare duhovnic în mijloc, în scena adresării corului către zei, este participarea la marele ritm al Universului. Simbolizând armonia cosmică, constanța și ciclicitatea, veșnicia și infinitul, ea dezvăluie legea cosmică universală despre aceea că suntem cu toții particule ale Absolutului și tot ce se petrece undeva în timp și spațiu, prin analogie, găsește o reflecție indispensabilă în sufletul fiecăruia din noi, aici și acum. Mișcările lente și line sunt înlocuite cu rugăciunea frenetică, privirile și inimile lor sunt îndreptate către ceruri. În genunchi ei se roagă lui Zeus, vlădicăi Phoebus și fecioarei Artemis pentru ajutor și pare că suferințele lor nu mai au sfârșit. Dar, ca un vârtej se avântă Oedip, care, prin perseverența sa, lasă o dâră de speranță abia vizibilă prin întuneric și nori. Cu totul altă canava ritmică a mișcărilor în cerc va apărea în scena în care Oedip se ceartă cu Creon (Eusida Kotaro), unde se întrezărește conturul unui duel și unde cuvântul înlocuiește arma, iar gloanțele sunt înlocuite cu energia sunetului. Mișcându-se în cerc, focurile verbale sună ca rafalele de mitralieră. Apropiindu-se, într-un final, ei se aruncă unul asupra celuilalt ca doi dușmani înrăiți, fiind gata să lupte

pe viață și pe moarte, încleștându-se ca omul cu fiara. Însă intervine poporul, care îi sfâșie și îi desparte. Dinamismul acuzațiilor reciproce continue umple cu energia sa pulsatoare tot spațiul.

Arhetipurile acțiunilor, care se întâlnesc la mai multe popoare, vor fi folosite de nenumărate ori de către actori pe parcursul întregului spectacol. Drept exemplu poate servi îngenuncherea, care este un semn de supunere, smerenie, resemnare, rugă. Stând în genunchi și întinzând mâinile către Oedip, poporul cere să li se salveze orașul de nenorocirile care s-au abătut asupra lui. Într-o altă scenă de rugăciune, către Apollo, stând în genunchi, oamenii întind mâinile către ceruri. Același lucru se petrece în scena în care corul se adresează către zei. Mai târziu, stând într-un genunchi în fața lui Teresis (Dzie Hiruhiko), Oedip și escorta sa îl roagă pe acesta să divulge taina morții lui Laios. Tot așa, într-un genunchi, cu mâinile ridicate la cer, Iocasta (Asami Rei), care nu crede în vina lui Oedip, se adresează către Apollo, rugându-l să-i dea forțe și liniște soțului său. Asemenea gest, folosit de mai multe popoare, are o anumită semnificație. De exemplu, a îngenunchea în fața cuiva poate însemna un gest de smerenie, o rugămintă de a amâna sau a întoarce o datorie etc. Dar oare nu despre Datorie, în sensul ei sacral, nu despre smerenie în fața Destinului este povestea lui Oedip?

Acțiunile-arhetip au dat expresivității actoricești o profunzime și o însemnătate deosebită, mai ales în scena în care Oedip, infuriat de adevărul pe care l-a auzit, îl aruncă pe Teresis la podea. Tânărul Oedip se înalță ca un munte deasupra bătrânului nenorocit, însă profetul orb se ridică în picioare. El este plin de forță lăuntrică, care emană din tot corpul său, din fiecare celulă a sa. Această forță îl face tot mai mare și mai mare în fața lui Oedip, iar fiecare cuvânt din prorocirea sa îl face pe Oedip tot mai mic și mai mic, deși acesta stă drept. Un alt arhetip al acțiunii fizice determină semnificația scenei în care Iocasta, îmbrățișându-l pe Oedip, îl calmează, povestindu-i despre soarta fiului său. Expresivitatea actoricească, care a devenit o fuziune inseparabilă a acțiunilor fizice simple, a mișcărilor dansului *Kabuki* și arhetipurilor acțiunilor, a dus symbolismul său adânc în sufletele spectatorului, afectându-l la nivelul subconștientului.

În canavaua ritmică a spectacolului, creat de către toți actorii, se evidențiază clar fiecare fir individual. Apariția lui Teresis aduce linia sa ritmică în pânza comună. Calmul său părea că iradiază liniștea Absolutului însuși. Bătrânul orb și venerabil emană o forță interioară uriașă. Valurile de indignare din sufletul lui Oedip se sparg de calmul invincibil al profetului. Și într-o clipă, după ce a auzit răspunsul adevărat, el, ca un tsunami, își varsă mânia peste prezicător. Mozaicul ritmic al coliziunii, energia atacului verbal dezvăluie în mare măsură dualismul situației lui Oedip: văzător, dar nu vede; deștept, dar nu știe; rege măreț, dar neputincios. Calitatea opusă o poartă desenul ritmic din scena în care Oedip jură să îl găsească pe asasinul regelui Laios. Impulsurile interne ale actorului determină ritmul vorbirii și acțiunii lui. Fiecare mișcare, gest sau cuvânt este un nerv dezgolit care pulsează. Este ferm și hotărât. De acum înainte bătăile accelerate ale inimii, dorința de a găsi mai degrabă criminalul îl apropie tot mai mult de linia fatală. Jurământul lui solemn de a pedepsi asasinul este apoteoza acestei scene, care a devenit ritual de inițiere ce dezvăluie adevărul. Poporul îngenuncheat îi ascultă discursul, de parcă acesta ar fi însuși Zeus.

Figura ritmică se schimbă din nou. Adevărul, pogorât peste Oedip ca o lavă vulcanică, a îngropat rămășițele speranței fragile ale acestuia. Acest adevăr este insuportabil. Energia zvâcnindă a acestei scene este ca o strună ruptă. Fața și hainele însângerate ale lui Oedip, sfâșiat de suferință și disperare, sunt expresia materializată a sufletului său zdrobit și însângerat. El își exprimă ultima dorință față de Creon: în genunchi, imploră să i se permită să-și ia rămas bun de la copii. Mișcările și vorbirea lui sunt asemenea pulsului care bate tot mai încet și mai încet. Dar iată-l pe Oedip în brațele fiicelor. Ca o ultimă suflare este ruga lui pentru soarta lor. Încet, în cerc, se deplasează corul. Ultimul cerc. Ciclul s-a încheiat. Noaptea a pogorât peste amfiteatru.

Concluzii

Astfel, ritmul este componenta principală și integrală a naturii expresivității actoricești. El reprezintă manifestarea vibrațiilor câmpului energetic individual al actorului-om – parte integră a fluxului energetic al spectacolului.

Ritmul, armonizând și unificând nu numai expresivitatea verbală și nonverbală a actorului, dar și relația lui cu spectatorul la nivelul componentelor general-umane, depășind barierele lingvistice și culturale între ei, obține calitatea limbajului universal al expresivității actricești.

Referințe bibliografice

1. CATEREVA, I. *Mijloace transcendente de expresivitate actricească (Teatrul european în a doua jumătate a secolului XX)*. Chișinău: Primex-Com, 2019. ISBN 978-9975-3319-9-9.
2. ГРОТОВСКИЙ, Е. *От бедного театра к искусству проводнику*. Москва: Артист. Режиссер. Театр, 2003. ISBN 5-87334-073-0.
3. ДОДИН, Л. В пространстве Брука. В: *Театр Путьера Брука*. Москва: ГИТИС, 2000. ISBN 5-7196-0284-4.

METAFORA SCENICĂ: ABORDARE COGNITIVĂ

STAGE METAPHOR: COGNITIVE APPROACH

VICTORIA ALESENKOVA¹,

doctor habilitat în studiul artelor, cercetător științific superior,
Conservatorul de Stat L. V. Sobinov din Saratov, Federația Rusă

<https://orcid.org/0000-0002-3768-7024>

CZU 792.02:81'373.612.2

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2024.2.12>

În articol este analizat procesul de creare a metaforei în contextul artei teatrale. Metafora scenică este considerată un mecanism de organizare a sensului în spectacol, unde acțiunea non-verbală are un rol important. Materialul cercetării se bazează pe imaginile scenice și formele lingvistice din spectacolele unor regizori cunoscuți, cum ar fi E. Nekrošius, T. Kantor, P. Vutcărau, I. Șaț și alții, precum și pe mecanismul percepției acestor imagini și forme de către spectatori. Aplicând metoda modelării cognitive, autorul dezvăluie potențialul și procedura formării metaforelor și conceptelor metaforice pe baza discursului teatral.

Cuvinte-cheie: metafora scenică, mecanismul metaforizării, spațiul mental, teatrologie cognitivă

The paper analyzes the process of metaphor creation in the context of theatrical art. Stage metaphor is considered as a mechanism for organizing meaning in a performance, in which an important role is given to non-verbal action. The material of the study is based on the visual stage images and the linguistic forms from the productions of well-known directors such as E. Nekrošius, T. Kantor, P. Vutkareu, I. Schats and others, as well as on the mechanism of perception of these images and forms by the audience. Applying the method of cognitive modeling, the author reveals the potential and procedure of metaphor and metaphorical concepts formation on the basis of theatrical discourse.

Keywords: stage metaphor, metaphORIZATION mechanism, mental space, cognitive theatre studies

Introducere

Poeticitatea limbajului scenic depinde în totalitate de prezența legăturilor și proiecțiilor metaforice, totuși, fenomenul metaforei în contextul teatrului rămâne încă insuficient studiat. Difuzia granițelor dintre semn, metaforă și simbol a condus la faptul că în teatru „orice mod indirect și imagistic de exprimare a sensului” [1 p. 7] este numit metaforă. În același timp, teatrul contemporan explorează activ limbajul non-verbal de comunicare cu spectatorul, construind un spațiu mental complex al spectacolului. Metafora, care în acest spațiu este considerată un mecanism de gândire și un element sistemic al organizării sensului, merită o atenție deosebită. Deoarece știința cognitivă se ocupă de „gândire și de

¹ E-mail: alesenic@gmail.com

acele procese și stări mentale (de gândire) care sunt asociate cu aceasta” [2 p. 58], metoda actuală și solicitată de analiză a imaginilor mentale pe baza imaginilor scenice este modelarea cognitivă.

Procesul de organizare a sensului în contextul teatral

Metafora, ca „instrument al gândirii” (termenul lui E. Cassirer) sau „armă necesară gândirii” (termenul lui J. Ortega y Gasset), leagă două niveluri ale percepției (spațiul formal și mental) și se dezvoltă în spectacol într-o perspectivă inversă. Evenimentele vizuale, realizate artistic de regizor, în imaginația spectatorului sunt transpuse în imagini lingvistice.

Vom aborda exemple din spectacole. Într-o scenă din *Regele Lear*¹, regizat de I. Șaț în 2003, Edmond își aprinde hainele –în el se aprinde „focul pasiunii”. După întâlnirea cu fantoma, în *Hamlet*², regizat de E. Nekrošius în 1997, Hamlet calcă desculț pe un cub de gheață –sufletul său „îngheață de frică”. În *Edip*, regizat de V. Gassman în 1998, Edip³ bea dintr-un pahar și este torturat – a băut „paharul suferinței”. Caligula, atingând alternativ pământul și tâmpile sale, „pune gândurile în contact cu realitatea” (*Caligula*⁴, regizat de E. Nekrošius în 2011); firul pe care zâna Pata Sola îl desface și îl înfășoară într-un țesut poate fi citit ca „firul poveștii”, „firul destinului” sau „firul vieții”, înfășurat în „țesătura istoriei” (*Elisabeta F*⁵, regizat de P. Vutcărău în 2004).

Astfel, în percepția spectatorului, spațiul formal reflectă acțiunea non-verbală/vizuală realizată de actori, în timp ce spațiul mental ocupă forma sa verbală de înțelegere. Metaforicul în acest context se manifestă prin recunoașterea metaforelor existente în limbajul uzual, bazate pe semne teatrale. Menționăm că metafora utilizează structura semnelor la nivel formal, dar nu trebuie identificată cu acestea. Orice obiect de pe scenă care, prin interpretare, capătă un înțeles neobișnuit pentru el în viața reală, este un semn (indexat, iconic sau simbolic, în termenii lui C. Peirce), nu o „metaforă imagistică”. Plăcile, interpretate drept baie, copacii sau cărarea prin mlaștină (*Și-au rămas zorii tăcuți*, regizat de Yu. Lyubimov în 1971); pernele, interpretate drept tron sau morminte (*Tragedia lui Hamlet*, regizat de P. Brook în 2001); umbrela, interpretată ca aripi (*Hamlet*, regizat de P. Vutcărău în 2004); solariul, folosit ca sicriu (*Frații Karamazov*, regizat de K. Bogomolov în 2013) – acestea sunt semne teatrale care doar imită metafora.

Semnele teatrale, în termenii lui R. Jakobson, reprezintă un limbaj-obiect, iar metaforele recunoscute de către spectator pe baza acestor semne se transformă într-un meta-limbaj. În altă ordine de idei, procesul materializării propriului meta-text al regizorului, unde „semnul verbal este suprimat de semnul imagistic” [3 p. 118], poate fi numit „materializare plastică a cuvântului”, prezent și în practica actoricească. Experiența transformării expresiilor verbale, în principal, a metaforelor verbale, în acțiuni fizice (vizibile) este încorporată în tehnica „gestului psihologic” (în teoria lui M. Chekhov) [4 p. 189]. Acest lucru ajută la extinderea semnificativă a posibilităților de comunicare ale teatrului. În acest caz, spectatorul adoptă o poziție creativă și are „un rol activ în înțelegerea ideii și alegerea mijloacelor lingvistice de exprimare” [5 p. 33], devenind co-creator al spectacolului.

Mecanismul metaforizării

În urma unui sondaj anonim realizat printre spectatori după vizionarea înregistrării spectacolului *Othello* de William Shakespeare, regizat de Eimuntas Nekrošius la Teatrul „Meno Fortas” din Lituania în anul 2001, s-a constatat că transferul sensului de la nivelul formal la nivelul mental al percepției implică în mod predominant gândirea metaforică. Mișcările distincte ale mâinilor lui Iago în momentul planificării actului malefic au fost interpretate în diverse moduri: „calculează mișcările”, „joacă la nervi”, „face un complot”, „se agață de o idee”, „țese o pânză de intrigi”. Faimoasa scenă plastică

1 Teatrul Dramatic Rus de Stat A P. Cehov, Chișinău, Republica Moldova.

2 Teatrul *Meno Fortas*, Vilnius, Lituania.

3 Teatrul *Classico e moderno*, Milano, Italia.

4 Teatrul de Stat al Națiunilor, Moscova, Federația Rusă.

5 Teatrul Național *Eugene Ionesco*, Chișinău, Republica Moldova.

a Desdemonei cu ușa, atribuindu-i rolul unui obiect, a fost înțeleasă ca o serie de metafore, pe baza cărora se modelează conceptul artistic. În acest context, meta-textul capătă caracter discursiv: Desdemona „își asumă greutatea deciziei”, „urcă pe Golgota iubirii” (ușa – o povară, o cruce); „închide ușa trecutului”, „deschide ușa interzisă”, „trece la viața adultă” (ușa – o trecere); „și-a îngropat trecutul”, „a murit pentru tată” (ușa – o placă funerară); „sufletul Desdemonei – o ușă închisă”, „sufletul este deschis soțului și închis tatălui” (ușa – suflet). Mecanismul metaforei funcționează ca o dublă etapă – semnul imagistic este tradus într-o metaforă verbală, care apoi este proiectată într-un concept.

Consecutivitatea și logica formării semnificațiilor sunt interesante de urmărit în exemplul din piesa *Clasa moartă* de Tadeusz Kantor, jucată la Teatrul „Cricot-2” din Polonia în 1975. Într-o scenă, care inițiază procesul de metaforizare, personajul Femeia de serviciu manevrează mătura ca pe o seceră, determinând elevii să cadă ca morți. Referindu-se la metafora cunoscută în multe limbi europene ca „moartea cosește”, spectatorul transferă semnificația morții asupra femeii de serviciu. Prin aceasta se stabilește o bază conceptuală pentru percepția imaginilor scenice: metafora „moarte – femeie de serviciu” creează un nou context semantic în care oamenii (în perioada războaielor mondiale) sunt identificați cu gunoiul, iar experiența culturală și cunoștințele devin gunoaie inutile, subliniind sensul vieții umane.

Solidarizându-ne cu teoriile lui George Lakoff și Mark Johnson, care afirmă că procesele de gândire sunt metaforice, trebuie să recunoaștem că principiul metaforei conceptuale, dezvoltat de cercetători, funcționează cu succes în domeniul artei scenice. Dacă în limbaj metafora este definită drept „în primul rând, o modalitate de a înțelege un lucru în termenii altuia” [6 p. 62], atunci în discursul teatral metafora conceptuală se dezvoltă prin înțelegerea semnificațiilor atribuite obiectului scenic prin intermediul acțiunilor semnificative săvârșite asupra sa (sau de către el însuși, dacă este un personaj).

Mecanismul de traducere a sensului din spațiul vizual în cel mental a fost studiat în procesul analizei conceptelor de „stat” și „putere” pe baza mai multor spectacole regizate de diverși regizori. Așa cum s-a descoperit, complexul de informații acumulat într-o serie de metafore verbale poate fi structurat într-un concept metaforic generalizat. Legăturile metaforice identificate, cum ar fi „statul este o construcție”, „puterea este autoafirmare”, „puterea este slujire” [7], conform teoriei lui Lakoff și Johnson, sunt metafore conceptuale. La nivelul formei vizuale (ca expresii semnificative) sunt implicate diverse obiecte scenice și acțiuni non-verbale unite printr-o singură intenție. La nivel de meta-lingvistică metaforele verbale și frazeologismele constituie baza necesară pentru formarea conceptului.

În teatrul contemporan metafora nu doar „servește drept mijloc de înțelegere a conceptului datorită naturii sale empirice” [6 p. 42], dar și proiectează sensul de la semn la simbol conceptual, contribuind la înțelegerea proceselor metafizice. De exemplu, imaginea mentală a sufletului, ca simbol conceptual, cuprinde conceptele metaforice ale discursului teatral („oscilație”, „legătură”, „element”) și le proiectează în concepte mitice (sau simbolice) („echilibru”, „ciclicitate”, „ambivalență”). Astfel, pentru spectator, actul de recunoaștere a obiectului se transformă în cunoaștere, iar gândirea metaforică evoluează către cea simbolică (sau mitică). Este cunoscut faptul că „cu cât gândirea este mai mitică, cu atât pare a fi o sursă de cunoaștere” [8 p. 240].

Concluzii

În concluzie putem afirma că metafora, ca mecanism al gândirii, îndeplinește o dublă funcție de transfer a sensului între nivelurile formal și mental în percepția spectatorului. În contextul artei teatrale, folosind structura semnelor, metafora se dezvoltă ca un metalimbaj – o suprastructură semantică secundară asupra limbajului non-verbal în acțiunea scenică. Procesul de metaforizare se desfășoară în două etape:

1. Formarea metaforelor verbale bazate pe imagini vizuale.
2. Modelarea conceptelor metaforice pe baza acestor metafore verbale.

Modelarea conceptelor metaforice pe un material extins al discursului teatral deschide perspectivele analizei cognitive a artei scenice și a sferei conceptuale pe care o dezvoltă.

Referințe bibliografice

1. АРУТЮНОВА, Н.Д. Метафора и дискурс. В: *Теория метафоры: сборник*. Москва: Прогресс, 1990, с. 3–33.
2. *Краткий словарь когнитивных терминов*. Под общ. ред. Е.С. Кубряковой. Москва: Филолог. ф-т. МГУ им. М.В. Ломоносова, 1997. ISBN 5-89042-018-6.
3. ЯКОБСОН, Р. Два аспекта языка и два типа афатических нарушений. В: *Теория метафоры: сборник*. Москва: Прогресс, 1990, с. 110–132.
4. ЧЕХОВ, М. *Литературное наследие*. В 2 т. Т. 2. Об искусстве актера. Москва: Искусство, 1995. ISBN 5-210-00183-0.
5. БОЛДЫРЕВ, Н.Н. *Когнитивная семантика. Введение в когнитивную лингвистику: курс лекций*. Изд. 4-е, испр. и доп. Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г.Р. Державина, 2014. ISBN 978-5-89016-938-9.
6. ЛАКОФФ, Дж., ДЖОНСОН, М. *Метафоры, которыми мы живем*. Москва: Едиториал УРСС, 2004. ISBN 5-354-00222-2.
7. ALESENKOVA, V. Analiza cognitivă a imaginilor scenice în baza conceptelor „stat” și „putere”. In: *Învățământul artistic – dimensiuni culturale: conf. șt. internațională*, 15 apr. 2022. Chișinău: Notograf Prim, 2023, pp. 119–122. ISBN 978-9975-84-176-4.
8. ПОТЕБНЯ, А. *Слово и миф*. Москва: Правда, 1989.

CULTURA ORGANIZAȚIONALĂ: UN INSTRUMENT IMPORTANT PENTRU UN MANAGEMENT EFICIENT ÎN STUDIOURILE DE FILM**ORGANIZATIONAL CULTURE: AN IMPORTANT TOOL FOR EFFICIENT MANAGEMENT IN MOVIE STUDIOS****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, master în artă, lector universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice<https://orcid.org/0000-0001-8671-1919>

CZU 791:005.7

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2024.2.13>

În articol este abordat rolul esențial al culturii organizaționale în realizarea unui management eficient în studiourile de film. Se analizează modul în care o cultură organizațională bine definită și pozitivă poate îmbunătăți colaborarea, creativitatea și productivitatea angajaților, conducând la realizarea cu succes a proiectelor cinematografice. Studiul evidențiază elementele-cheie ale culturii organizaționale, inclusiv valorile, normele și practicile comune, și examinează impactul acestora asupra performanței generale a studiourilor de film. Prin analizarea studiilor de caz și a exemplelor din industrie se demonstrează importanța promovării unei culturi organizaționale puternice, care poate aborda provocările comune din industria cinematografică, cum ar fi rata ridicată de fluctuație a personalului și barierele de comunicare. Concluziile sugerează că studiourile de film care sunt prioritare și cultivă o cultură organizațională robustă sunt mai bine poziționate pentru a obține succes durabil și pentru a menține un avantaj competitiv în peisajul dinamic al divertismentului cultural.

Cuvinte-cheie: cultură organizațională, caracteristici ale culturii organizaționale Disney, Netflix, manager, lider

1 E-mail: ludmila_tima@yahoo.com

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

The article addresses the essential role of organizational culture in achieving effective management in film studios. It analyzes how a well-defined and positive organizational culture can improve employee collaboration, creativity, and productivity, leading to the successful realization of film projects. The study highlights the key elements of organizational culture, including shared values, norms, and practices, and examines their impact on the overall performance of film studios. By analyzing case studies and industry examples, it demonstrates the importance of fostering a strong organizational culture, which can address common challenges in the film industry, such as high staff turnover rates and communication barriers. The findings suggest that the film studios that prioritize and cultivate a robust organizational culture are better positioned to achieve sustainable success and maintain a competitive advantage in the dynamic cultural entertainment landscape.

Keywords: organizational culture, characteristics of the Disney organizational culture, Netflix, manager, leader

Introducere

A lucra într-o lume modernă înseamnă a te adapta la moduri și sisteme moderne de lucru care vor oferi rezultate mai bune unei companii aflate în goana după succes pe piețele din industrie. În societatea muncii, așa cum am ajuns să știm, există un instrument atât de important ce ajută echipele și, în consecință, companiile să obțină rezultate mai mari și mai bune, aceasta fiind cultura organizațională.

Sociologii și experții din diverse domenii au încercat să dea o definiție a ceea ce înseamnă cultura organizațională, creând până acum o imagine mai detaliată, ce explică faptul că cultura organizațională cuprinde valorile generale, ipotezele și toate elementele conștiente și inconștiente care sunt văzute ca o regulă sau o normalitate în interiorul unei companii. Cultura unei organizații poate fi determinată prin utilizarea a trei niveluri cognitive ale culturii organizaționale: artefacte observabile, valori și ipoteze de bază. Artefactele sunt acele lucruri care pot fi observate de un străin; facilitățile, birourile, mobilierul, premiile și recunoașterea, modul în care membrii se îmbracă, modul în care membrii interacționează între ei și cu persoane din afară, sloganurile companiei, declarațiile de misiune și altele. Comportamentele sunt, de asemenea, incluse în categoria artefacte și ar include ritualuri, mituri, povești și istoria unei organizații. Valorile includ credințe și presupuneri elementare și sunt adesea profund fixate în cultura organizației. Ipotezele sunt elemente nevăzute și uneori chiar prea tabu pentru a fi discutate în interiorul organizației, dar ele sunt, totuși, o parte importantă a unei organizații [1].

Cultura organizațională este un concept larg și poate fi experimentată diferit de anumite grupuri din cadrul unei organizații. Cercetările au descoperit că companiile cu culturi sănătoase au șanse de 1,5 ori mai mari să înregistreze o creștere a veniturilor de 15% sau mai mult în trei ani și de 2,5 ori mai multe șanse de a experimenta o creștere semnificativă a stocurilor în aceeași perioadă. În pofida acestui fapt, doar 31% dintre liderii de resurse umane cred că organizațiile lor au cultura de care au nevoie pentru a conduce afacerile viitoare și să ajungă acolo nu este ușor, deoarece 85% dintre organizații nu își transformă culturile [2].

Cultura unei organizații se referă la experiența angajatului și viziunea internă. Este vorba despre ceea ce cred angajații, cum este să lucrezi acolo sau cum poate conducerea să-i mențină pe angajați implicați, loiali și devotați muncii lor. Înțelegând componentele și componența culturii organizaționale, atât liderii cât și adepții vor fi mai bine pregătiți să creeze și să se bucure de cea mai pozitivă și productivă cultură posibilă. Or, o cultură puternică poate ajuta organizațiile să dezvolte un mediu mai colaborativ, care poate duce la decizii mai bune și la creșterea încrederii. De asemenea, îi poate ajuta pe angajați să se simtă apreciați și înțeleși. Cultura organizațională se manifestă și prin comportamente de conducere, stiluri de comunicare, mesaje interne și sărbători corporative. Unii dintre termenii pe care i-ați putea auzi atunci când vorbiți despre cultura organizațională includ orientarea spre clientul inovator, etic, distractiv, bazat pe principiul cercetării și susținerii progresului tehnic al companiei, respectării ierarhiei și asumării riscurilor.

Pe măsură ce procesul de lucru se schimbă în mod continuu, înțelegerea principiilor organizaționale și a managementului se dezvoltă în același ritm, creând până acum o conștientizare a acestor teorii și practicabilitatea lor în procesul de lucru. Valorile comune ale unei organizații sunt adesea formate în mod intenționat sau organic de către liderii pe care îi are o echipă/companie. Ei pot avea o cultu-

ră inovatoare, o cultură creativă sau chiar o cultură toxică, iar aceasta vine de la comportamentul și acțiunile demonstrate de liderii organizației. Cu alte cuvinte, cultura organizațională este foarte mult influențată de lideri – managerii unei organizații.

Marcus Buckingham și Curt Coffman au investigat ce au în comun marii manageri prin studiile organizației Gallup. Această cercetare prezintă constatările remarcabile ale studiului lor masiv în profunzime asupra marilor manageri într-o varietate de situații. Studiul s-a concentrat, în special, pe ceea ce ce au nevoie angajații la locul lor de muncă, iar peste un milion de angajați din medii diferite au fost rugați să-și împărtășească experiențele și să ofere perspective asupra a ceea ce ar putea fi considerate cele mai urgente nevoi ale majorității indivizilor. Rezultatele acestui sondaj au oferit câteva perspective foarte interesante. Cea mai frapantă constatare a studiului a fost faptul că angajații cu cel mai mare talent erau cei care aveau nevoie de cei mai mari manageri. Managerii care au devenit centrul cercetării Gallup au fost cei care au excelat în a transforma talentul fiecărui angajat în performanță. Marii manageri au fost descriși ca fiind cei care nu încearcă să modeleze indivizii prin formare, ci încearcă să plaseze indivizii în roluri care corespund cel mai bine punctelor forte și slabe demonstrate [3].

Rezultatele oricărei companii sunt influențate direct de modul în care merg lucrurile pe plan intern: care sunt valorile, normele și atitudinile pe care le urmează angajații și care sunt reacțiile lor în anumite situații. Este de netăgăduit faptul că cultura organizațională este acel element precis din zona de management a unei companii sau, în cazul acestei lucrări, anume o companie de film, care poate schimba radical procesul de lucru, efortul pe care o echipă îl depune în munca sa și, în sfârșit, rezultatul unei întregi entități.

Industria filmului

Cultura organizațională este un proces care evoluează constant și se modifică în funcție de nevoile industriei și, desigur, ale întregii piețe. În industria cinematografiei cultura organizațională joacă același rol ca și în orice altă industrie – creează un mediu mai potrivit pentru ca o echipă să performeze la maximum. De fapt, industria cinematografică este una dintre puținele în care putem vedea și înțelege foarte bine cum s-a schimbat cultura muncii de la început până astăzi.

Invenția Kinetoscopului de Edison Company în 1891 și prima prezentare a unui film în mișcare către un public plătit de frații Lumiere în 1895 au pus bazele industriei filmului. Chiar și crearea și prezentarea primelor imagini în mișcare au însemnat o delimitare clară a rolurilor. Acesta a fost începutul unei echipe creative și inovatoare. Câțiva ani mai târziu, filmele au început să fie nu numai simple reproduceri ale vieții de zi cu zi, ci și povești adevărate. Din acest punct partea comercială a început să crească rapid, ceea ce a însemnat angajarea de echipe mai mari și deschiderea studiourilor de film în jurul anilor 1910 [4]. Echipele de filmare au devenit ulterior forme distincte, fiind împărțite în management și muncă. Structura echipajului nu s-a schimbat prea mult de atunci. Ierarhia, setul de protocoale și vocabularul sunt aproape aceleași chiar și până în ziua de azi. Cu toate acestea, deși nu s-au schimbat multe în ceea ce privește oamenii și procedurile, s-a schimbat mult modul în care acești oameni lucrează și respectă setul de reguli. D.W. Griffith, un regizor de film american de la începutul anilor 1900, ar putea păși astăzi pe platoul de filmare și ar putea ști exact ce se întâmplă, dar nu ar fi în stare să regizeze o echipă de filmare de astăzi cu aceleași rezultate pe care le-ar obține un regizor modern, motivul fiind diferențele dintre abordările lor.

Realizarea filmului are trei etape: pre-producție, producție și post-producție, fiecare dintre aceste etape fiind bine planificată și executată de o anumită echipă, care uneori poate fi implicată în mai multe etape. Dintre acestea trei, etapa care necesită cea mai mare organizare și planificare este etapa de producție, deoarece, de obicei, implică cei mai mulți oameni. În producție echipa execută ceea ce a fost planificat în pre-producție și lucrurile trebuie să meargă cât mai bine pentru a căpăta cele mai bune rezultate. Este adevărat că este mai ușor să stabilești o cultură organizațională într-un echipaj

mic decât într-unul mai mare, deoarece echipele mai mari tind să aibă subculturi care trebuie luate în considerare, dar rezultatele pe care le aduce o bună cultură organizațională sunt mult mai importante decât eforturile de a o constitui. De obicei, în procesul de realizare a unui film un producător de film angajează o echipă de lucrători independenți pentru a executa producția, care sunt selectați pentru fiecare proiect pe baza unor criterii diferite, cum ar fi nivelul de calificare, intervalul salarial, disponibilitatea, conexiunile cu alți membri ai echipei. Prioritatea acestor criterii se schimbă de la film la film. De obicei, într-o producție cu finanțare mai bună prioritatea constă în a obține cei mai buni membri ai echipei disponibili, în timp ce pentru o producție cu buget mai mic cea mai accesibilă echipă ar fi prioritatea de a selecta o echipă cu un potențial folosit la maxim, care să dea rezultate bune. O echipă de producție de film este înființată doar pentru acel proiect, deoarece standardul industriei pentru echipele de filmare trebuie să fie alcătuit din colegi noi pentru fiecare film. Se poate afirma că o echipă de filmare este, practic, o combinație de talent și nu are avantajele de a fi lucrat împreună la mai multe proiecte și de a avea cunoștințele despre cum se comportă, de obicei, membrii echipei.

Fie că este vorba de o echipă de filmare mică sau de una enormă, așa cum putem vedea adesea în filmele cu bugete mari, este necesar să se stabilească o cultură internă organizațională pentru ca lucrurile să meargă înainte cu cea mai mare viteză și rezultate și să aibă în consecință un produs bun. Cultura organizațională definește, de asemenea, modul în care este organizat managementul în interiorul unei echipe de filmare. O cultură și o practică bine definite vor permite un management mai eficient pentru structura internă în ansamblu și va aduce rezultatele așteptate, ceea ce în industria cinematografică înseamnă executarea bugetului fără multe întârzieri și abateri de la program. Orice zi de filmare, care este irosită sau pierdută din cauza managementului ineficient al echipajului, poate costa studioul sume uriașe de bani, deoarece totul a fost planificat și calculat anterior, astfel încât bugetul să fie executat în cel mai corespunzător mod.

Ținând cont de acest lucru, vom analiza în continuare culturile organizaționale stabilite în unele dintre cele mai mari studiouri din lume și vom găsi ceea ce funcționează cel mai bine pentru industria filmului din întreaga lume. În acest context, primul sistem de cultură organizațională pe care îl vom analiza în această lucrare este cultura Studiourilor Disney.

Disney Company

Nu este un secret pentru nimeni că The Walt Disney Company este una dintre cele mai de succes companii din lume. Pe site-ul lor, The Walt Disney Company afirmă că „The Studios Content Group cuprinde o colecție de studiouri de divertisment de clasă mondială care produc povestiri cinematografice de înaltă calitate, atât pentru lansare în cinema cât și în streaming” [5]. În 2014 compania a fost clasată alături de Google pe primul loc al celor mai repute companii din lume, în lista anuală alcătuită de firma privată de consultanță Reputation Institute. Această realizare creează un mediu favorabil și este rezultatul unui amalgam de bună strategie de management și aliniere strategică între cultura organizațională și trăsăturile culturale ale pieței-țintă.

Succesul lor este, de asemenea, rezultatul unei culturi organizaționale care dă putere angajaților să-și maximizeze performanța și avantajul companiei. La Institutul Disney, componenta de dezvoltare profesională și formare externă a Companiei Walt Disney, se crede că un lider excelent necesită „găsirea a cât mai multor modalități practice posibile de a demonstra în mod regulat adevărata grijă pentru oameni. Aceasta nu înseamnă neapărat că, pentru a realiza acest lucru, trebuie să cheltuiți mulți bani pe cadouri elaborate sau gesturi mărețe, dar să înțelegeți că angajații chiar vor să știe că sunt apreciați ca indivizi. Este de remarcat faptul că aceste practici de îngrijire autentică trebuie integrate direct în cultura companiei ca fundație și nu ca un beneficiu suplimentar” [6].

Compania Walt Disney a dezvoltat de-a lungul anilor un sistem de cultură organizațională care îi permite să aibă succes în industria filmului și a divertismentului în general. Astfel, cultura

organizațională promovează importanța capitalului uman în realizarea unui branding excepțional la nivel global și sprijină managementul strategic pentru creșterea performanței afacerii prin factori comportamentali. Unele dintre principalele caracteristici ale culturii acestei companii implică: inovație, optimism, comunitate, decență și calitate.

1. *Inovație*. Cultura organizațională de la Disney Studios este una ce încurajează inovația și utilizarea în deplină măsură a imaginației creative a resurselor umane. Scopul lor principal în promovarea acestui tip de strategie este să obțină produse care nu doar se potrivesc pieței, ci aduc și cele mai bune performanțe de afaceri. O cultură axată pe inovație stimulează, de asemenea, utilizarea celei mai noi tehnologii și găsierea celor mai bune soluții la noile provocări care pot apărea, astfel încât produsele Disney Studios să fie mereu la zi la nevoile și preferințele în evoluție pe care le au clienții. Pe termen lung, acest tip de cultură este una care contribuie la evoluția concurenței pe piață și, în consecință, înseamnă creștere și succes.

2. *Optimism*. Încurajarea gândirii pozitive în rândul angajaților înseamnă rezultate mai bune. S-a demonstrat că oamenii optimiști au performanțe mai bune și arată mai multă fericire și împlinire în viața lor. Acei angajați care sunt optimiști tind să muncească mai mult și să aducă mai mult spirit inovator în munca lor. De asemenea, atunci când lucrezi pentru o companie orientată spre client, cum ar fi cea de film, o cultură axată pe optimism înseamnă clienți mai mulțumiți, care cred mai mult în valoarea a ceea ce vinzi.

3. *Comunitate*. În cultura organizațională a Studiourilor Disney o trăsătură importantă este comunitatea. O astfel de trăsătură contribuie la susținerea moralului angajaților în munca lor și, prin urmare, influențează calitatea produsului și satisfacția clienților. Atunci când o organizație este îndreptată către o mentalitate prietenoasă cu comunitatea, poate conduce angajații către munca de înaltă calitate și îndeplinirea obiectivelor lor. Disney Studios are programe pentru a-i motiva pe lucrători să se vadă ca membri ai unei comunități de divertisment care lucrează pentru performanțe excelente. Acesta este un instrument care ajută companiei Disney să abordeze mai ușor problemele și să-și îndeplinească obiectivele de afaceri și, prin urmare, să fie tratată ca o organizație competentă pe piața internațională.

4. *Decență*. Compania Walt Disney este o afacere axată pe familie și, din aceste considerente, mențin decența în cultura lor organizațională. Acest lucru este legat de segmentul de costume pe care se concentrează Disney, care sunt clienți de toate vârstele. Deoarece este un segment foarte complicat, promovarea unei culturi centrate pe decență ajută organizația să-și mențină imaginea și să-și construiască o reputație pozitivă în rândul clienților și altor companii și investitori, fapt ce reprezintă un avantaj competitiv puternic. Din acest motiv, Disney investește resurse în training-uri, programe și strategii de management.

5. *Calitate*. Această trăsătură specială este una care trebuie implementată cu atenție, deoarece există moduri diferite de a promova o cultură bazată pe calitate. Compania Walt Disney încurajează lucrătorii să-și dezvolte continuu comportamentele pentru excelență în serviciile oferite clienților lor. De obicei, atunci când o companie abordează dezvoltarea unei culturi a calității, prin strategiile care îi motivează pe angajații să aibă performanțe mai bune în loc de strategiile concentrate pe creșterea vânzărilor, compania în cauză poate înregistra mai puține greșeli și, în consecință, poate cheltui mai puține resurse pentru corectarea acestora.

În acest sens, putem spune cu siguranță că The Walt Disney Company este una care este total motivată să dezvolte și să promoveze o cultură organizațională potrivită pentru piața internațională actuală. Ei au depus mult efort în dezvoltarea acestei culturi, prin urmare, obțin rezultate cu adevărat excelente.

Având în vedere acest fapt, vom analiza în continuare aspectele organizaționale ale unei alte companii de producție de film, care este Netflix.

Netflix

Când este vorba de cultura organizațională, Netflix este un fenomen la nivel mondial. Abordarea sa unică a culturii interne este un exemplu despre cum să faci lucrurile diferit și să obții cele mai bune rezultate. De obicei, companiilor le este frică să implementeze o cultură organizațională extremă, deoarece ar putea avea potențial opusul rezultatelor așteptate anterior. Cu siguranță, Netflix nu este una dintre acele companii. Când a început să producă propriile filme și seriale originale, compania a pus deja cea mai mare parte a bazei culturii sale organizaționale de astăzi. Până acum și-a câștigat o reputație pentru cultura organizațională, care a motivat 70% dintre angajați să lase recenzii Glassdoor, spunând că ar recomanda să lucreze la Netflix (Glassdoor este un site de locuri de muncă și de recrutare care ajută utilizatorii să găsească locul de muncă și compania care le plac și le permite angajaților și foștilor angajați să analizeze în mod anonim companiile și managementul acestora) [7].

În realitate, multe companii visează să obțină aceleași rezultate pe care le are Netflix, dar nu pot face asta, deoarece nu au aceeași cultură pe plan intern. Motivul pentru care Netflix are succesul pe care îl are este că a reușit să creeze un loc de muncă excelent în care potențialul uman al angajaților săi este folosit la maximum și are cele mai bune rezultate. Într-o industrie creativă angajarea celor mai talentați oameni este crucială pentru rata de succes a unei companii, iar angajarea oamenilor talentați înseamnă găsirea celei mai bune modalități de a gestiona acest potențial enorm. În manifestul lor corporativ publicat în 2009 compania și-a descris cultura organizațională și a devenit unul dintre cele mai influente documente de resurse umane realizate vreodată. Nu s-au schimbat prea multe de atunci și întreaga companie urmează aproape aceleași caracteristici principale în cultura organizațională, cum ar fi judecata, comunicarea, curiozitatea, curajul, pasiunea, abnegația, inovația, incluziunea, onestitatea și impactul [8].

1. *Hotărâre*. Netflix depune mult efort în modul în care sunt luate deciziile în cadrul organizației. Angajații sunt încurajați să ia decizii înțelepte chiar și în cele mai ambigue situații și să gândească strategic în fiecare situație și să articuleze foarte specific ce este un angajat cu adevărat și ce nu este. Netflix promovează, de asemenea, o cultură în care în procesul de rezolvare a problemelor se află cauza principală în loc de simptome.

2. *Comunicare*. Acesta este un element foarte important în cultura lor, iar Netflix promovează comunicarea eficientă între colegi pentru o productivitate mai mare și o performanță mai bună. Oamenii sunt încurajați să-și exprime gândurile într-un mod eficient, iar echipa ar trebui să încerce să înțeleagă ceea ce spun oamenii și să reacționeze calm în situații stresante. Această trăsătură specială ajută organizația să evite conflictele interne între membrii echipei care pot fi cauzate fie de gânduri neexprimate, fie de reacții exagerate în situații stresante.

3. *Curiozitate*. Angajații de la Netflix trebuie să învețe rapid și cu entuziasm. Ei trebuie să învețe continuu despre specialitatea lor, dar și să contribuie eficient în afara specialității lor. Oamenii ar trebui să facă conexiuni unice și să-și înțeleagă colegii. De asemenea, ar trebui să caute perspective alternative atunci când este nevoie și să încerce noi moduri de a trata lucrurile.

4. *Curaj*. Aceasta este o altă trăsătură pe care Netflix o promovează pentru cultura lor organizațională. Ei încurajează principiul de a spune adevăruri incomode atunci când este în interesul companiei. Acest lucru permite companiei să evite irosirea resurselor în situații stresante, deși promovează asumarea inteligentă a riscurilor. De asemenea, oamenii nu ar trebui să se abțină să pună sub semnul întrebării acțiunile altor colegi atunci când simt că acele acțiuni sunt împotriva culturii companiei. Acest lucru asigură un control al posibilelor puncte slabe din interiorul sistemului.

5. *Pasiune*. Angajații ar trebui să aibă o sete de excelență și să pună pasiune în munca lor, iar această pasiune trebuie să fie absolut autentică și puternică, astfel încât să-i inspire pe alții. Este de luat în considerare faptul că această pasiune nu trebuie să se aplice numai succesului personal al cuiva, ci mai ales succesului întregii echipe și organizației. Un aspect unic al acestei trăsături a culturii lor

organizaționale este că sunt încurajați să sărbătorească micile lor victorii. Acest aspect particular este unul care menține echipa motivată și dornică să treacă la următoarele obiective.

6. *Altruism*. Această trăsătură se referă la orientarea atenției unei echipe, ceea ce înseamnă că la Netflix oamenii ar trebui să fie mai atenți la succesul companiei decât la propriul succes și ar trebui să caute ceea ce este mai bun pentru întreaga echipă. Abnegația include, de asemenea, capacitatea de a fi deschis și de a împărtăși idei cu ceilalți membri ai echipei și de a nu ține lucrurile doar pentru sine.

7. *Inovație*. Aceasta este o trăsătură foarte importantă pe care cred că orice organizație ar trebui să o implementeze în propria cultură. La Netflix inovația este un element-cheie pentru cultura organizațională, deoarece întreaga companie este construită în jurul inovației. Pentru a-și menține poziția de top pe piața mondială a filmului, trebuie să fie la curent cu cele mai recente inovații în materie de tehnologii și proceduri și să vină cu noi moduri de a face lucrurile. Inovația înseamnă și simplificarea oricărei proceduri posibile, astfel încât capitalul uman să fie concentrat pe alte lucruri care necesită atenția lor.

8. *Includere*. Acest lucru nu a fost niciodată atât de important ca acum pentru industria filmului. Filmele pot pierde sume imense de bani și clasamente dacă nu angajează oameni din medii și culturi diferite, deoarece incluziunea înseamnă a avea perspective mai diverse asupra situațiilor și problemelor care pot apărea în procesul de lucru. Din aceste motive, Netflix a ales cu mult timp în urmă să nu-i marginalizeze pe alții și să depășească orice prejudecăți.

9. *Onestitate*. Necinstea afectează performanța și productivitatea unei echipe. A fi sincer înseamnă a-ți recunoaște greșelile în mod liber și deschis, a nu vorbi pe la spatele cuiva și a spune lucrurile așa cum sunt. Aceasta este o trăsătură care ajută lucrurile să meargă lin și fără întreruperi într-o echipă. Când oamenii sunt obișnuiți să fie sinceri, se așteaptă la fel de la ceilalți și, prin urmare, nu se simt atât de jigniți atunci când primesc critici pentru munca lor.

10. *Impact*. Oamenii de la Netflix sunt încurajați să fie pregătiți să aibă un impact. Ei trebuie să fie pregătiți să realizeze mai mult decât în mod normal și să fie peste așteptări în ceea ce privește performanța. Ar trebui să se concentreze mult mai mult pe rezultate decât pe proces. Această ultimă trăsătură este influentă, deoarece este vorba despre direcția către care se îndreaptă o echipă în ansamblu și pentru procesul de lucru poate avea rezultate substanțiale și eficiente.

În general, Netflix este considerat a fi unul dintre cele mai bune exemple pentru o bună cultură organizațională nu numai în industria filmului, dar poate fi și un exemplu pentru alte industrii. Netflix și-a început călătoria ca un serviciu de abonament online în care oamenii închiriau filme pe baza unui abonament lunar. La mai puțin de 15 ani de la lansare, ei și-au produs propriul program original și astăzi sunt cele mai mari și mai populare servicii de streaming la nivel internațional, cu multe seriale și filme originale produse în fiecare an în întreaga lume. Creșterea lor este foarte influențată de oamenii care au lucrat acolo de la început și de cultura pe care au reușit să o creeze. Cultura lor organizațională demonstrează că calificativul „a fi diferit” poate avea rezultate foarte pozitive.

Prin exemplele The Walt Disney Company și Netflix putem menționa că nu există nicio îndoială că cultura organizațională este un aspect extrem de important al strategiei de management a unei companii, deoarece influențează direct și fără îndoială rezultatul muncii angajaților săi. O cultură bine aleasă aduce beneficii performanței, modului de a face lucrurile, modului de a face față problemelor și cooperării în interiorul unei companii. O cultură organizațională poate afecta, de asemenea, modul în care sunt gestionate resursele și poate controla zona pe care se concentrează angajații. De asemenea, poate muta accentul de la rezolvarea unei probleme care a apărut din cauza managementului prost la încorporarea celor mai recente inovații și la venirea cu idei noi despre cum să faci lucrurile mai bine.

Concluzii și recomandări

Se estimează că industria filmului valorează în prezent miliarde de dolari. În 2020 piața globală de film și video a atins o valoare de aproape 234,9 miliarde de dolari [9]. Chiar dacă este o industrie de divertisment, o multitudine de oameni depind de industria filmului. Sunt angajați diferite tipuri de oameni pentru a lucra în echipe de filmare, cum ar fi producători, regizori, cameramani, actori, editori manageri, designeri de costume, recuzită, make-up artiști, designeri de sunet și mulți alții. Prin urmare, există o mulțime de oameni și familii care depind de această industrie ca sursă de venit. Și mai mult, nu numai oamenii depind de această industrie, ci și de guvernul unei țări, deoarece studiourile de film plătesc taxe masive statului, care sunt esențiale pentru susținerea multor economii.

În zilele noastre, odată cu schimbările rapide care au loc în industrie din cauza amenințărilor cu care se confruntă industria (cum ar fi pandemia), studiourile sunt impuse să se adapteze la aceste noi condiții și să își schimbe abordările. Pentru a avea succes, companiile trebuie să ia în considerare tendințele globale ca un răspuns eficient la o bază de consumatori din ce în ce mai solicitantă și la concurența globală sporită. Acesta este disponibil atât pentru companiile de producție mici cât și pentru marile companii. În acest sens, jucătorii din industria privată au un impact decisiv asupra viitorului filmului.

În ceea ce privește Republica Moldova, este foarte necesară o restructurare la nivelurile de bază ale companiilor, fapt ce ar însemna schimbarea culturilor lor organizaționale prin formare de programe și politici, astfel încât acestea să se potrivească noilor nevoi ale pieței. Chiar dacă companiile de producție din Moldova sunt departe de companii mari precum Disney și Netflix, ele pot învăța multe din exemplul lor de mare succes pe piața internațională. Considerăm că studiourile de film din Moldova trebuie să ia în considerare și să implementeze, în măsura posibilităților, trăsăturile culturilor organizaționale de succes din industria cinematografică menționate anterior: judecata, comunicarea, optimismul, comunitatea, decența, calitatea, curiozitatea, curajul, pasiunea, abnegația, inovația, incluziunea, onestitatea și impactul. Este responsabilitatea studiourilor să cerceteze și să valorifice modul în care marile studiouri de film gestionează activitățile lor în acest context.

Referințe bibliografice

1. SCHEIN, E.H. *Organizational Culture and Leadership* [online]. New Jersey, 2017. ISBN 9781111 92122058 [accesat 29 noiem. 2024]. Disponibil: https://books.google.md/books?id=l2jpCgAAQBAJ&pg=PP3&hl=ro&source=gbs_selected_pages&cad=1#v=onepage&q&f=false
2. Dewar, K. Organizational culture: Definition, importance, and development [online]. In: *Achievers*: [blog]. [accesat 29 noiem. 2024]. Disponibil: <https://www.achievers.com/blog/organizational-culture-definition/>
3. BUCKINGHAM, M., COFFMAN, C. *First, Break All the Rules: What the World's Greatest Managers Do Differently* [online]. 1999 [accesat 29 noiemb. 2024]. Disponibil: https://www.academia.edu/30469440/FIRST_BREAK_ALL_THE_RULES_What_the_Worlds_Greatest_Managers_Do_Differently
4. Auguste și Louis Lumière. In: *Wikipedia: Enciclopedia liberă*. 18 mar. 2023 [accesat 03 dec. 2024]. Disponibil: https://ro.wikipedia.org/wiki/Auguste_%C8%99i_Louis_Lumi%C3%A8re
5. *Disney - Leadership, History, Corporate Social Responsibility* [online]. [accesat 03 dec. 2024]. Disponibil: <https://thewalt-disneycompany.com/about/>
6. *How Disney Creates a Culture of Collaboration and Constructive Conflict* [online]. [accesat 03 dec. 2024]. Disponibil: <https://www.disneyinstitute.com/blog/a-disney-leaders-perspective-creating-a-culture-of-care/>
7. *What is Behind The Magic of Netflix Company Culture?* [online]. [accesat 03 dec. 2024]. Disponibil: <https://libertymind.co.uk/what-is-behind-the-magic-of-netflix-company-culture/>
8. *How Netflix Reinvented HR* [online]. [accesat 03 dec. 2024]. Disponibil: <https://hbr.org/2014/01/how-netflix-reinvented-hr>
9. *Film and Video Global Market Report 2021: Production, distribution, post-production services, theatres – COVID-19. Impact and Recovery to 2030* [online]. In: *Businesswire*: [site] 9 sept. 2021 [accesat 10 dec. 2024]. Disponibil: <https://www.businesswire.com/news/home/20210909006024/en/Film-and-Video-Global-Markets-Report-2021-Production-Distribution-Post-Production-Services-Theatres---COVID-19-Impact-and-Recovery-to-2030---ResearchAndMarkets.com>

КЛАССИЧЕСКАЯ ДРАМАТУРГИЯ КАК ОСНОВА ТЕАТРАЛЬНОГО ДИСКУРСА

DRAMATURGIA CLASICĂ – BAZĂ A DISCURSULUI TEATRAL

CLASSICAL DRAMATURGY AS THE BASIS OF THEATRICAL DISCOURSE

ВЕРА МАРЬЯНЧИК-КОБЗАК¹,

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0009-0000-7632-1431>

CZU 82-2.09

792.02:82-2

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2024.2.14>

В статье рассматривается вопрос о классической драматургии и ее роли в развитии искусства драматургии, исполнительского искусства, а также эволюции теоретических концепций, касающихся искусства построения драматического произведения. Методология исследования основана на культурно-историческом методе исследования, акцентирующем внимание на значениях понятия „классика”, роли классицизма в развитии теории создания драматического произведения, актуальных исследованиях, рассматривающих соотношение классики и современности. Мы приходим к выводу, что теория и искусство построения классического драматического текста, сюжетно-образная концепция такого художественного произведения способствуют раскрытию теоретической поэтики драмы, соответственно, и анализу современного театрального дискурса на основе классической драмы.

Ключевые слова: классика, классическая драма, неклассическая („новая”) драма

În articol este abordată problema dramaturgiei clasice și rolul ei în dezvoltarea artei dramaturgice, a artelor spectacolului, precum și evoluția conceptelor teoretice ce vizează arta construirii textului dramaturgic. Metodologia investigației se bazează pe metoda cultural-istorică de cercetare, fiind evidențiate semnificațiile conceptului de „clasic”, rolul clasicismului în dezvoltarea teoriei textului dramaturgic, cercetări actuale ce abordează relația clasic-contemporan. Concluzionăm că teoria și arta construirii textului dramatic clasic, concepția la nivel de subiect și de imagine a unui asemenea demers artistic contribuie la relevarea poezicii teoretice a dramei, respectiv – și la analiza discursului teatral contemporan, bazat pe dramaturgia clasică.

Cuvinte-cheie: clasic, drama clasică, drama neclasică („nouă”)

This article addresses the issue of classical dramaturgy and its significance in the development of dramaturgical art, performing arts, and the evolution of the theoretical concepts related to constructing the dramatic work. The research methodology is based on the cultural-historical research method, highlighting the meaning of the concept of „classic”, the role of classicism in the development of the theory of creating dramatic works, contemporary studies that examine the interplay between classical traditions and modernity. We come to the conclusion that the theory and art of constructing a classical dramaturgic text, the conception at the level of plot structures and image of such a work of art contribute to the revealing of the theoretical poetics of the drama and, respectively to the analysis of the contemporary theatrical discourse, based on classical dramaturgy.

Keywords: classic, classical drama, non-classical („new”) drama

Введение

Художественные тексты как память культуры являются «генераторами идей», как отмечал семиолог и культуролог Ю. М. Лотман, так как «Смыслы в памяти культуры не «хранятся», а растут. Тексты, образующие «общую память» культурного коллектива, не только служат средством дешифровки текстов, циркулирующих в современно-синхронном срезе культуры, но и

¹ E-mail: actress_vm@mail.ru

генерируют новые» [1 с. 200-201]. Классические тексты являются таковыми – они предоставляют наибольшие возможности для интерпретаций, поскольку, с одной стороны, признаны культурными универсалиями, а с другой – остаются открытыми для переосмысления. С этой точки зрения классическая драматургия занимает особое место в работе режиссера, благодаря её многослойности и универсальности.

В современном театре классический текст может быть адаптирован к любым условиям и творческим задачам, становясь основой для различных интерпретационных подходов, позволяя режиссерам обращаться к вопросам современности через призму текстов, проверенных временем.

В статье рассматриваются концепции классика, классическая драма, классическая драматургия в историко-эстетическом, теоретическом аспектах, выявляя специфику классического текста, его художественную форму в построении театрального спектакля.

Классика – концепт и значение

Термин «классика» имеет несколько смыслов: а) первоклассный (лат. *classicus*), образцовый, относящийся к первому разряду, «классу», высшей из пяти цензовых категорий, на которые были разделены граждане Древнего Рима.

В истории искусств классика – это эпоха наивысшего развития античного искусства, связанная с художественным развитием древнегреческих полисов (главным образом Афин) в V – первые три четверти IV в. до н.э. «В этом периоде скульпторы все больше прорабатывают детали и показывают движение тела, совершенствуя художественный образ» [2]. Другое значение слово «классика» это античный, относящийся к древней греко-римской культуре. В этом контексте, применительно к искусству, термин обозначает «отвечающий античным правилам пропорции и симметрии, напоминающий античные статуи о чертах лица, формах тела и т.п. Относящийся к античной литературе, которая характеризуется уравновешенностью, сдержанностью и гармонией содержанием с формой» [3].

Литературный критик Шарль Огюстен де Сент-Бёв, в своем эссе Что такое классик? (1850), подчеркивает что первоначально единственными классиками были древние греки для римлян которые подражали греческое искусство. После расцвета римской литературы, после Цицерона и Вергилия, римляне «тоже обрели своих классиков и (...) почти исключительно стали классиками для последующих столетий (...). Понятие «классик» включает в себе нечто такое, что бывает длительным и устойчивым, что создает целостность и преемственность, что постепенно складывается, передается и пребывает в веках» [4 с. 311-312], отмечает Сент-Бёв.

Известно, что в искусстве и литературе XVII-XVIII веков сформировалось художественное направление, метод и стиль, названный классицизмом, ключевой чертой которой являлось стремление к подражанию античным образцам, а также следование художественным нормам, изложенным античными теоретиками. Одна из основополагающих идей классицизма – правило трёх единств, заимствованное из положений трактата Аристотеля Поэтика (переведенного с греческого оригинала в 1498 году). По мнению классицистов, эстетический идеал вечен и одинаков для всех времён, но наибольшей полноты он достиг в античности. Поэтому они стремились подражать античному искусству, изучать его законы, интерпретировать поэтику античной трагедии в своих драматических произведениях (единство место, времени и действия; сужение фабулы, деление на акты). Таким образом, понятия «классик», «классицист» представляют собой «тип организации произведений с точки зрения стиля в истории культуры» [5 с. 9].

Указывая на роль сознательного образца античных произведений для драматургии XVI-первой половины XVIII вв., особенно жанровую систему классической драмы, современные ученые называют период Возрождения, классицизма, барокко как переходный от классиче-

ской драмы к неклассической. Так, научный исследователь Н. Тамарченко выделяет «глубокие и принципиально важные различия в структуре драматических произведений, созданных до и после второй половины XVIII в.» [6 с. 305] и что к классической драме «в одинаковой мере относится драматургия Шекспира и Кальдерона, с одной стороны; Мольера и Корнеля или Расина, с другой» [7 с. 206], произведения которые, как подчеркивает и Ж. Форестье, «подчиняются правилам, основанным на примате вкуса и стремящимся к человеческой универсальности» [8 с. 15].

В XIX веке термин «классик», «классицист» постепенно приобрел смысл выдающийся, образцовый, утрачивая стилистическую связь с античными писателями [5 с. 5]. Истинный классик, писал в середине XIX века Шарль де Сент Бёв, «это тот писатель, который обогатил дух человеческий, который и в самом деле внес нечто ценное в его сокровищницу, заставил его шагнуть вперед, открыл какую-нибудь несомненную нравственную истину (...), кто передал свою мысль, наблюдение или вымысел в форме (...) свободной и величественной, изящной и осмысленной (...); тот, кто говорил со всеми в своем собственном стиле, оказавшемся вместе с тем и всеобщим (...), что легко становится современником всех эпох» [4 с. 313-514].

Самое главное, по нашему мнению, французский критик и эссеист указал на более широкие значения этой концепции, а именно «сохранять идею классика и традиционное преклонение перед ним, в то же время расширив это понятие» [4 с. 320]. В этом контексте, современные теоретики предлагают научно обоснованные аргументы, особенно, что касается терминов «классическая драма», «неклассическая или новая драма», ссылаясь на историко-эстетические аспекты проблемы.

Классическая и неклассическая («новая») драма

В истории и теории драмы, термин классическая драма, как было сказано выше, означает драма получившая развитие в странах Европы в эпоху Барокко и основанная на своеобразно интерпретируемой поэтике античной трагедии. В переходные этапы между классической и новой драмой, в XVIII веке, «происходило формирование неклассического жанра драмы и, более того, новой «родовой основы» разных жанров» [9]. Так, классическая драма, по мнению современных исследователей (Н. Тамарченко, Н. Кириленко и др.), это не исключительно античная драма или драма классицизма, и даже «не драматические произведения разных периодов, считающиеся к данному моменту классикой, а классическая [т.е. «образцовая» – В. М.] в противоположность новой [9]. В данном случае имеется в виду еще и „сознательная ориентация на образцы, которые созданы в предшествующей истории искусства» [6 с. 305]. Основными признаками классической драмы считаются «неизменности героя и единства действия в их органической взаимосвязи», что разнится со спецификой и особенностями неклассической драмы последующих периодов, а именно: меняющийся, самоопределяющийся герой; внутреннее действие; мировоззренческий характер диалогов; иризация и др.

Исследователь Н. Тамарченко доказывает необходимость разграничения классической и неклассической драмы для более объективной, адекватной интерпретации художественного произведения, имея в виду специфику жанра: «(...) исторические различия между классической и неклассической или „новой” драмой (разделяющий их рубеж – XVIII век) важны в не меньшей степени, чем разница между эпопеей и романом. Неучет этих различий, попытки увидеть в драматургии XIX-XX вв. ту же художественную логику, на которой строилась драма древности, Средневековья и эпохи классицизма, ведут к неадекватным трактовкам» [6 с. 305]. Методологический аспект этих идей, рассуждений ученого имеют большое значение для новых парадигм в исследовании роли классической драматургии в современном театральном искусстве.

Что касается спектакля как театрального дискурса, термин классический редко используется, но спектакль, занимающий место в афише театра много лет, в котором сыграли несколь-

ко поколений актеров, является классическим. Один из примеров классического спектакля это Арлекин – слуга двух господ Карло Гольдони, поставлен итальянским режиссером Джорджо Стрелером в Пикколо Театро в Милане, в 1947 году. По убеждению Стрелера, спектакль, как «живой организм», должен развиваться, меняться, пересматриваться и режиссер создал 11 версий театрального дискурса, роль Арлекина за 50 лет исполняли два актера, Марчелло Моретти и Ферруччо Солери. Все это подтверждает уникальность спектакля, который по праву считают классическим, а также и «гипертекстом итальянской культуры» [10].

В современном театре, классика выполняет функции не только художественного выражения, но и культурного посредника, соединяющего эпохи. Ее неисчерпаемость и универсальность делают ее неотъемлемой частью театрального процесса, позволяя актуализировать сложные философские и социальные вопросы, сохранять связь с традицией и открывать новые горизонты для режиссуры.

Спектакли по классической драматургии в современном театре приобретают новую актуальность в контексте зрелого режиссерского театра. Сегодня классические произведения рассматриваются не только как культурное наследие, но и как неизменная ценность, сохраняющая свою значимость вне зависимости от времени и места. Этот феномен требует глубокого осмысления, поскольку он связывает традиции прошлого с актуальными художественными поисками.

Выводы

Понятие «классика» означает образец греко-римской античной культуры, совершенство. В более узком смысле, слово подразумевает долговечность с течением времени. Проблема классической драматургии выявляет необходимость исследования отношений литературного текста и его сценического воплощения в театральном дискурсе, а также роль режиссерского видения в реализации спектакля. Таким образом, выбор в пользу классики характерен не только для зрителей, которые видят в ней своеобразный мост между прошлым и настоящим, но и для актеров и режиссеров, ищущих универсальные способы выражения сложных и многослойных идей.

Библиографические ссылки

1. ЛОТМАН, Ю. *Избранные статьи. В 3 т. Т. 1. Статьи по семиотике и типологии культуры*. Таллинн: Александра, 1992. ISBN 5-450-01551-8.
2. ОЖЕГОВ, С., ШВЕДОВА, Н. *Толковый словарь русского языка* [online]. [accesat 20 oct. 2024]. Disponibil: <https://gufo.me/dict/ozhegov/%D0%BA%D0%BB%D0%B0%D1%81%D1%81%D0%B8%D0%BA%D0%B0>
3. *Dicționar explicativ al limbii române* [online]. [accesat 20 oct. 2024]. Disponibil: <https://dexonline.ro/definitie/clasic>
4. СЕНТ-БЁВ, Ш. *Литературные портреты: Критические очерки*. Москва: Художественная литература, 1970.
5. ВОБОС, А. *Clasic și modern în perspectiva filosofiei culturii* [online]. [accesat 22 oct. 2024]. Disponibil: https://cogito.ucdc.ro/nr_3/2%20CLASIC%20SI%20MODERN%20IN%20PERSPECTIVA%20FILOSOFIEI%20CULTURII%20r.pdf
6. *Теория литературы*. В 2 т. Т. 1. Под ред. Н.Д. Тамарченко. Москва: Академия, 2004. ISBN 5-7695-1413-2 (1).
7. ТАМАРЧЕНКО, Н., *Теория литературных жанров: учеб. пособие*. Москва: Академия, 2012. ISBN 978-5-7695-9282-9.
8. FORESTIER, G. *Introduction à l'analyse des textes classiques*. Paris: Armand Colin, 2017. ISBN 9782200616106.
9. КИРИЛЕНКО, Н. В поисках канона классической драмы (о концепции Н. Д. Тамарченко). В: *Новый филологический вестник* [online]. 2018, № 3 (46), с. 16–25 [accesat 23 oct. 2024]. Disponibil: <https://cyberleninka.ru/article/n/v-poiskah-kanona-klassicheskoy-dramy-o-kontseptsii-n-d-tamarchenko/viewer>
10. ВОРОТЫНЦЕВ, П. «Арлекин – слуга двух господ» как гипертекст итальянской культуры: связь музыки и театра в спектакле Джорджо Стрелера. В: *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики* [online]. 2011, № 8 (14), ч. 1. с. 45–48 [accesat 26 oct. 2024]. Disponibil: [file:///C:/Users/Biblioteca1/Desktop/hss20112110%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Biblioteca1/Desktop/hss20112110%20(1).pdf)

PECULIARITIES OF PERFORMING TECHNIQUES OF THE 20TH CENTURY FEMALE CLASSICAL DANCE

PARTICULARITĂȚI TEHNICE DE INTERPRETARE A DANSULUI CLASIC FEMININ DIN SECOLUL XX

TATYANA KASYAN¹

PhD Student, Assistant Lecturer,
Academy of Music, Theater and Fine Arts

<https://orcid.org/0009-0001-2087-3082>

CZU 792.82-055.2.02

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2024.2.15>

This article is devoted to the problem of performing techniques of the 20th century female classical dance using examples of outstanding dancers such as A. Pavlova, M. Fonteyn, M. Plisetskaya, N. Pavlova, S. Guillem. The emphasis was placed on identifying and describing the specific performance technique of each dancer in general and the creation of an artistic image in particular. At the same time, an attempt was made to identify the main, dominant features of the performance technique of each of the named dancers. The second part of the article is devoted to a comparative analysis of the performing technique of female classical dance of famous dancers and, on this basis, to determine what changes occurred in the performing technique over a certain historical period. In this context, special attention is paid to various choreographic schools, which differ in many ways, including in relation to the performance technique of classical dance. In conclusion, it is stated that the development of female performance technique of classical dance continues in the 21st century.

Keywords: ballet, classical dance, performance technique, ballerina, dancers

Acest articol examinează particularitățile tehnicii de interpretare a dansului clasic feminin din secolul XX în baza activității artistice a celor mai remarcabile dansatoare-balerine de talie mondială – A. Pavlova, M. Plisețkaia, M. Fonteyn, S. Guillem și N. Pavlova. În prima parte a articolului s-a pus un accent distinct pe identificarea și descrierea tehnicilor proprii de interpretare a dansatoarelor, în general, precum și pe crearea unei imagini artistice specifice, în special. Totodată, s-a întreprins o încercare de a identifica trăsăturile dominante ale tehnicii de interpretare a fiecăreia dintre dansatoarele de balet menționate. În partea a doua a articolului se face o analiză comparată a tehnicii de interpretare a dansului clasic feminin de către dansatoare în scopul determinării modificărilor care au survenit în tehnica interpretării într-o anumită perioadă istorică. În acest context, o atenție deosebită se acordă școlilor coregrafice eterogene, care se deosebeau în foarte multe privințe, inclusiv în ceea ce privește tehnica de interpretare a dansului clasic feminin. La sfârșit se concluzionează că tehnica de interpretare a dansului clasic feminin se află într-o continuă dezvoltare și în secolul XXI.

Cuvinte-cheie: balet, dans clasic, tehnică de interpretare, balerină, dansatoare

Introduction

In order to understand the evolution and features of the performance technique of female classical dance of the 20th century, we will analyze the technique of performing classical ballet variations of famous ballerinas: Anna Pavlova, Margot Fonteyn, Maya Plisetskaya, Nadezhda Pavlova and Sylvie Guillem. This analysis will allow us to better understand the evolution and diversity of ballet performance in different historical periods and stylistic directions. All these dancers left a significant mark on the history of ballet, each of them brought their own unique style and technique to the performance. Let's look at their technique in more details.

Peculiarities of Famous Dancers' Performing Techniques

Anna Pavlova (1881-1931) was very fragile, thin, almost ethereal... At the beginning of the 20th century, the European stage was dominated by Italians with strong, compact legs and bodies, far from

¹ E-mail: tati2711@mail.ru

being airy, what contributed to the performance of virtuosic and physically difficult tricks. Anna Pavlova really did not succeed in many technical elements during her studies. She herself was well aware of this and worked very hard on her techniques. But later she became a living legend not thanks to her techniques [1].

Anna Pavlova's art changed the aesthetics of classical ballet, returned to it the airiness of the Romantic era, Talion's elongated lines and something that cannot be explained in words, but makes you listen with your whole being to what is happening on stage. It is no coincidence that some of Anna Pavlova's first striking roles in the theater were Nikiya in „La Bayadère” and Giselle in the ballet with the same name. These images are characterized by the duality inherent in the Romantic era - earthly life with forbidden impossible love and unreal, otherworldly, where there is love beyond the framework, class inequalities and prejudices.

Variation „The Dying Swan” by M. Fokine to the music of C. Saint-Saëns is her calling card and demonstrates a unique combination of emotional depth and expressiveness of movements. The movements, despite their technical complexity, are focused on conveying the emotional state of the character. There was strength, magic, sorcery in her dance [2].

Most researchers of Pavlova's work pointed out that she was distinguished by extraordinary grace and plasticity. Her movements were smooth and graceful, which allowed her to create the impression of lightness and airiness. Her physical flexibility allowed her to perform complex movements and keep them dynamic, while maintaining slender lines and elegance. In her performance, the jumps were less technically focused than some of her contemporaries. They were soft, with an emphasis on smoothness and continuity of movement.

Pavlova performed turns with great ease and stability. It was important that they did not look mechanical, but organically fit into the overall context of the choreographic number.

Her dance on pointes was excellent. Pavlova knew how to convey stability and lightness, which was especially noticeable in her solo numbers. She often used a technique that combined elements of classical and modern ballet. This allowed her to be more expressive and versatile in her interpretations.

Anna Pavlova was a master of conveying emotions through dance. Her performances were always rich in dramatic content, which allowed the audience to perceive her characters more deeply. She knew how to perfectly combine dance with acting, which allowed her to create memorable images and characters. Her performances were multi-layered and multifaceted.

She had an outstanding stage presence. Her presence on stage was so captivating that the audience could not take their eyes off her performance. Adapting roles to her physical and emotional characteristics, she created unique interpretations that matched her personal style. Her approaches and performances had a significant impact on the development of ballet, especially in the context of combining technique and emotional expressiveness. Anna Pavlova was distinguished by her elegance and grace, which made her performance especially touching and memorable [2].

Margot Fonteyn (1919-1991). Her career is closely associated with the name of Ninette de Valois. It was under her leadership that she made the main steps in her career, starting in the Vic-Wells Ballet Company, which in 1946 became the Royal Ballet of the Covent Garden Theatre. 1939 was a turning point in her career: gradually she outgrew the small comic roles with which she began her path in ballet, and began to dance leading classical parts [3]. It was after her premiere in *Swan Lake* that her great ballet fame began: critics saw that the British ballerina could also dance superbly the leading parts in Russian classical ballets: before that, it was believed that Russian classics were only available for Russians to perform.

Let's consider her performance techniques in more details. Scholars of Fonteyn's work believed that she possessed exceptional strength and flexibility, which allowed her to perform the most complex elements of ballet techniques with ease and grace. Her ability to combine strength and fluidity of movement was one of her distinctive features.

Her ability to immerse herself in the character and convey emotions through movement was outstanding. Fonteyn could turn every movement into an expressive statement, which made her interpretations especially memorable. Another of her distinctive features was the arabesque technique, where she could maintain perfect balance and elegance in this position, while maintaining her airiness and grace.

Fonteyn was known for her magnificent jumps, which combined both lightness and precision. Her jumping ability and ability to control her flight made her performances especially spectacular. Her movements were filled with plasticity and dynamics, what gave her performance a special expressiveness. She knew how to move from rapid and energetic movements to smooth and soft transitions. Fonteyn had incredible control over her body and technique, what allowed her to perform even the most complex steps with great precision and without visible strain. And yet the most phenomenal thing about her dance was the impression she made on the audience, the emotions she evoked in them. Her dance was unforgettable. It was amazingly harmonious: Fonteyn managed to combine a fairly high technical preparation and phenomenal flexibility with acting, the ability to convey the emotional state of the character, and simply unquenchable charm, she was the true „soul of the dance”. In addition, her dance was distinguished by the swiftness of rotations and tilts, and sometimes turns of the head, soft, almost speaking hands and amazing completeness of each pose. This, apparently, is the secret of universal love and veneration of her as a ballerina. And it is a pity that the recordings give us only a distant idea of the effect she made on the audience [4].

Maya Plisetskaya (1925-1998). From her first steps on stage, the individuality of her performing manner as a ballerina was evident - extraordinary expressiveness, passion, dynamics of dance. Plisetskaya's repertoire was unusually wide, but she found special colors for each role, be it a large or small role or a concert number - a choreographic miniature.

Nature awarded Plisetskaya with unique data: a long stride, a high jump, magnificent rotation, a powerful artistic temperament and an extraordinary sensitivity to music. Plisetskaya's performing manner is marked by a strong acting presentation, dynamics of movements, virtuosity, and a unique plastic expressiveness of the hands. In the part of classical heritage, the ballerina made changes in accordance with her own taste: for example, in the part of Odette, drooping hands, lowered elbows, sharp fixation of poses, and a thrown back head appeared. In Fokine's miniature „The Dying Swan”, Plisetskaya began to appear on stage with her back to the audience, with her arms writhing like snakes. Many of the innovations she discovered took root and became established on the ballet stage.

The brilliantly performed role of Kitri became a discovery in the performing arts. The classical dancer amazingly subtly combined classical dance with character dance, academic rigor with the inexhaustible energy and expressiveness of Spanish dances. Plisetskaya created her own style of performing this role, and since then it has become a generally accepted canon. This can be traced by the examples of performance of this part by other, famous ballerinas of subsequent generations [5].

Let's try to analyze her technique in more details. The first thing I would like to draw attention to is the jumps. Plisetskaya was known for her powerful and technically perfect jumps. She had exceptional strength and control, which allowed her to perform jumps with great height and dynamism. Her jumps demonstrated not only height, but also majestic lightness.

In her performance, the acrobatic elements were synchronized with classical techniques, which ensured both technical perfection and expressiveness. Plisetskaya had an outstanding ability to perform complex turns with perfect control and stability. She performed fouettés, demonstrating perfect coordination and endurance.

The ability to maintain balance in complex poses and transitions was one of her strengths. Plisetskaya demonstrated stability and confidence, what gave her performance a special elegance.

Plisetskaya paid great attention to footwork, paying attention to both precision and expressiveness of movements. Her footwork was distinguished by high purity and precision. Plisetskaya's pointe

techniques were not only technically perfect, but also refined. Her feet were often used to create softness and lightness in movement. Plisetskaya had outstanding flexibility, which allowed her to perform complex and beautiful lines, while maintaining aesthetics and technical precision. Flexibility was an important part of her performance, especially in elements such as partner and solo variations, which required a high degree of stretching.

Many authors note that Maya Plisetskaya was a master of conveying deep emotions through dance. [5] Her performance always had a significant dramatic component, which made her performances rich and multi-layered. Her ability to adapt roles to her own feelings and experiences made her performance especially lively and individual. She had outstanding stage charisma, what allowed her to be the center of attention on stage. Her powerful stage presence enhanced her expressiveness and emotional power. All this made her one of the most outstanding figures in the history of modern ballet. Her works continue to inspire and influence the development of ballet art for a long time [6].

Nadezhda Pavlova (1956) at the age of 15 became laureate of the first prize of the All-Union Competition of Ballet Masters and Ballet Dancers, and a year later won her legendary Grand Prix. Pavlova's famous *grand battement*, this luxurious step of extraordinary lightness and beauty, literally shocked the audience and the jury of the ballet competition in 1973. It can be said that the technique of the young ballerina became a step into a new dimension of classical dance. It was from that time that classical ballet strived for a greater scope in the step and big jumps. Her participation in the Bolshoi Theater tour on the American continent in 1973 forced ballet critics to recognize her as „the first representative of a new, as yet unformed and in no way qualified style, which would later be called „the style of the Bolshoi Theater of the 70s.” [7] Pavlova's „trademark” is her huge, light, seemingly unreal step. Breaking with academic traditions and at the same time declaring a new style, it resembled a fairy-tale-magic wave, like a wave of a sleeve or a blow to the palms. Pavlova's appearance becomes not only a ballet but also a social phenomenon, attracting the attention of people far from ballet.

Pavlova has outstanding flexibility, what allows her to perform complex and aesthetic lines. Her flexibility is especially noticeable in arabesques and other positions, where she achieves an impressive range of motion. Stretching is a key element of her performance. It allows Pavlova to achieve visually captivating positions and maintain them with grace and ease.

In her work, Rita Kirilova writes that Nadezhda demonstrates a high technique of jumps, which are characterized by both power and lightness. She performs jumps with excellent control and style, which gives her movement an airiness and airiness. Pavlova shows high skill in performing turns, such as fouettés and pirouettes. She has excellent control and stability, which allows her to perform complex sequences of turns with ease and precision. The aplomb in her performance is always stable and confident. She is able to maintain balance in complex positions, what emphasizes her technical maturity and confidence [8].

She pays great attention to the footwork technique. Her movements are always clear and harmonious, what makes her performance expressive and aesthetic. Pavlova's pointe work is distinguished by both technical perfection and aesthetic appeal. Her feet are used to create softness and lightness, which emphasize her mastery.

Her performance captivated with sincerity and was technically perfect at the same time. Elongated lines, a large, light step, free amplitude of movements - everything that the young ballerina possessed has become a standard for dancers of the 21st century today. Today, it is almost impossible to imagine the scale of this recognition and the audience's participation in her fate.

It should be noted that by this time, artists worthy of attention also appeared on the Moldovan ballet stage. Let's dwell on **Valentina Shchepachova**, Honored Artist of the Moldavian SSR. The ballerina, endowed with beautiful body lines, a large, light step, jump and natural rotation, led the entire repertoire of the Moldavian Ballet Theater, which was already not small at that time.

Sylvie Guillem (1965) became the youngest prima ballerina in the Paris Opera Ballet. She was the first to do the „six o'clock”, that is, to lift the leg 180 degrees, which brought a gymnastic element to ballet. It seems that her arabesques are stopped not by the obvious physical limits of the human body, but by the need to make the movement in time to the music. It often happens that the stretched ballerinas jump poorly, since the overstretched muscles do not allow them to push off the floor properly. But this is not the case with Sylvie: her jumps in „Don Quixote”, for example, are recorded on film, and these are outstanding jumps. Turning is also very easy for Guillem. She did not treat all her 32 fouettés as something especially important. And in addition to her impeccable technique, there are also her fantastic lines - no matter what pose she takes, it will be a work of art, notes the publication „No Fixed Points” [9].

Guillem has outstanding flexibility, which allows her to perform complex and impressive lines. This flexibility is especially evident in her wide and graceful positions, such as arabesques and turns. The stretching in her performance allows her to achieve not only physical heights, but also aesthetic perfection, creating harmonious and elegant lines.

She is known for her light but powerful jumps, which demonstrate both high techniques and expressiveness. She has the ability to perform jumps with grace and airiness, what gives her performance a special lightness. Acrobatic elements in her performance are often integrated with classical techniques, which make her dance visually exciting and innovative.

Guillem demonstrates exceptional mastery in performing turns. She has outstanding control and stability, which allows her to perform complex series of fouettés and other turns with great precision. Her balance is always stable and confident. She is able to maintain balance in difficult positions and transitions, which makes her performance especially elegant.

Much attention is paid to the footwork technique, which makes her movements especially expressive and precise. Her lines and foot positions are always clear and harmonious. Her work on pointe is distinguished by both technical perfection and aesthetic appeal. Guillem demonstrates softness and ease in movement, what emphasizes her ability to control even the most difficult positions.

She has outstanding stage charisma, which attracts the attention of the audience. Her presence on stage is always bright and memorable, what enhances her expressiveness. She skillfully combines technique with acting, creating multi-layered images. This is especially evident in her performance of dramatic roles.

Having set new standards for physical fitness, she, oddly enough, still remained unattainable for many decades. Everything came together here: her appearance, her physical attributes, and, most importantly, her gymnastic beginnings in her dance career, which forever changed the world's understanding of preparation for ballet training. Sylvie Guillem is a ballerina who changed the aesthetic perception of a ballerina as such. She became the standard for a classical dancer in the 21st century, both in appearance and in the quality of her performance [10]. She continues to exert a significant influence on the art of ballet, inspiring a new generation of performers with her unique style and high level of skill.

Certain Comparative Characteristics of Performing Techniques of Female Classical Dance

Having examined in detail the female techniques of five outstanding ballerinas of the 20th century, one can notice that at first glance the technical abilities and capabilities were quite high for all the artists. But each was magnificent in her time. And if we compare their performing art, without diminishing their merits and achievements, we can note the work of hands in the dance of Anna Pavlova and Maya Plisetskaya, more unrestricted, free, not very precisely fixing positions. Through their hands, the ballerinas conveyed their emotions in dance, their understanding of the image, due to their personal ballerina character. Fonteyn, judging by the few video recordings that can be found, is more restrained in her hands, more precise poetry in her dance, more verified positions. Well, Nadezhda Pavlova and

Sylvie Guillem, who set new trends in the ballet of the 21st century, worked extremely clearly, paying attention to the accuracy of executing the positions of hands, body and head. Speaking about the body, we would like to note the degree of tension in the back, shoulder blades, which is clearly visible and differs in the dance of each of the five ballerinas we are describing. In the first half of the 20th century, the ballerina's body was freer, during simple movements on the stage or in some intermediate poses, the back was given a barely noticeable rest. Perhaps due to this, the dance as a whole looked more natural and alive. Further changes in the aesthetics of perceiving the performance arts made their own adjustments to the work of the ballerina's body and not only. By the end of the 20th century, the back is kept as tense as possible, not loosening even when bending the body forward, which was previously allowed and not much importance was attached to it. Throughout the performance and being on stage, performing even simple steps or static poses, the ballerina must keep the back muscles as taut as possibly, otherwise this is already considered a mistake or a shortcoming of the dancer. And for this, they can reproach her for unprofessionalism and technical unpreparedness. It is this control over the body that makes it possible to perform even more complex dance elements, for example, to increase the number of turns in rotations, to complicate supports in duet and other dances. The execution of jumps looks more airy and unearthly, etc. In other words, this allows improving the performing technique of a ballet dancer.

Similar changes can be noted in the work of the ballerina's legs throughout the 20th century. The concept of turnout of the legs and feet evolved along with turnout itself. If at the beginning of the century, the turnout of legs in the groin depended on the natural data of the ballerina and on subsequent work on it, then at the turn of the 20th and 21st centuries, thanks to special gymnastic training and the development of the turnout before the start of classical ballet training, openness and abduction of the knee to shoulder level became the norm. This affected not only the aesthetic appearance of the performed elements such as arabesques, attitudes, pirouettes, but also the execution of jumps began to look different.

It is also possible to separately analyze the feet work of a 20th century ballerina. A ballet foot has always been considered something special. Put into a beautiful ballet shoe, it had to fascinate the viewer, especially when standing on the toes. After all, it was at this moment that magic happened and the ballerina seemed to fly above the stage and the viewer was always worried about the question: How is this possible? The school of classical dance paid and continues to do so quite a lot of attention to the correct work of the feet. Its correct tension, a special bend, called the „bird”, characteristic only of classical dance, timely weakening and, of course, its special location in positions - all this required a lot of work all the time that classical dance has existed. As the ballet vocabulary expanded, toes technique developed quite rapidly. Unfortunately, those videos of the early 20th century that are now available to us do not paint a complete picture of the level of mastery of toe technique of those years ballerinas. It can be assumed that rotations, for example, were performed mainly on two legs, long and steadily on the toes, and elements on one leg were not performed. But literally ten years later, the dance on the toes looked completely different almost the same as we see it now in the 21st century. If we talk about maintaining the purity of positions, then of course by the end of the 20th century much more attention was paid to this. At the beginning of the century, and a little later, a certain conventionality is read in the positions of the legs. Though, this could depend on each ballerina separately. With the arrival of Sylvie Guillem in ballet, with her gymnastic past and luxurious natural data, high insteps became fashionable. Insteps in ballet have always been valued, but there was an opinion that such feet with huge insteps are not suitable or problematic for working on the toes. And yet, the development of instep, its development was firmly entrenched in the pre-educational preparation of the feet by the end of the 20th century.

The most obvious change in the ballerina's performing art during the 20th century can be considered the height of leg lift above 90°, that is, the presence of a step. Here, even the most ignorant specta-

tor in the art of ballet will notice the difference. For a very long time, it was considered indecent to lift the legs too high. The main thing in the art of classical dance has always been grace, in women's dance - femininity and lightness. It was important to lift the leg gracefully, in accordance with the rules of performance. That is why we do not see legs higher than 120° in Anna Pavlova, Maya Plisetskaya and Margot Fonteyn. But gradually, the natural data of ballerinas evolved, and teachers did not restrain the potential of their students, and the appearance of Nadezhda Pavlova on stage with a luxurious natural step caused admiration among the audience. Well, the appearance of Guillem with her famous "six o'clock", i.e., a leg raised to 180°, made such a leg height the norm by the end of the 20th century.

Conclusion

Thus, having considered all the main aspects of female classical dance, their evolution throughout the 20th century, we can come to the conclusion that classical ballet has gained a lot, but also lost something. Looking through the eyes of the 21st century, where ballerinas look impeccable, perform technical difficulties at the highest professional level, according to the standards of the 21st century, because evolution continues. The ease, artistry - all this is present, but something elusive, indescribable, truly touching the soul has disappeared.

Bibliographical references

1. КРАСОВСКАЯ, В. *Анна Павлова: Страницы жизни русской танцовщицы*. Санкт-Петербург: Лань ; Планета музыки, 2009, ISBN 978-5-8114-0902-0.
2. Анна Павлова [online]. В: *КУЛЬТУРА РФ*: [site]. [accesat 20 sept. 2024]. Disponibil: <https://www.culture.ru/persons/9016/anna-pavlova>
3. Dame Margot Fonteyn. In: *Britannica* [online]. [accesat 20 sept. 2024]. Disponibil: <https://www.britannica.com/topic/Royal-Ballet-British-ballet-company>
4. Марго Фонтейн: секреты танца легенды [online]. В: Дзен [site]. [accesat 27 sept. 2024]. Disponibil: https://dzen.ru/a/XsakmR91XRL_pwDI
5. Яркая артистическая индивидуальность Майи Плисецкой [online]. В: *Балет – искусство танца*: [site]. 20 сент. 2010 [accesat 15 sept. 2024]. Disponibil: <https://oballet.ru/page/jarkaja-artisticheskaja-individualnost/>
6. ШЛЯХОВ, А., БАГАНОВА, М. *Майя Плисецкая: Адская искра*. Москва: АСТ, 2015. ISBN 978-5-17-091921-5.
7. МЕССЕРЕР, А. *Танец. Мысль. Время*. Москва: Искусство, 1990.
8. КИРИЛЛОВА, Р. Волшебный шаг Надежды Павловой [online]. В: *Советская Чувашия*: [site]. [accesat 15 sept. 2024]. Disponibil: <http://sovch.chuvashia.com/?p=161947>
9. ХЛОПОВА, В. Последняя балерина асолюта [online]. In: *NO FIXED POINTS*: [site]. [accesat 28 sept. 2024]. Disponibil: <https://nofixedpoints.com/sylvie>
10. Sylvie Guillem: French dancer. In: *Britannica* [online]. [accesat 20 sept. 2024]. Disponibil: <https://www.britannica.com/biography/Sylvie-Guillem>.

ARTE PLASTICE, DECORATIVE ȘI DESIGN

FINE, DECORATIVE ARTS AND DESIGN

NATURA STATICĂ CA MIJLOC DE REDESCOPERIRE A INTERIORULUI TRADIȚIONAL ÎN PICTURA MOLDOVENEASCĂ DIN ANII 1970

STILL LIFE AS A MEANS OF REDISCOVERING THE TRADITIONAL INTERIOR IN MOLDOVAN PAINTING OF THE 1970S

VICTORIA ROCACIUC¹,

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

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

CZU CZU 75.049.6:39(478)

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2024.2.16>

Articolul explorează modul în care artiștii moldoveni din perioada anilor 1970 au folosit natura statică pentru a reflecta și redescoperi elementele tradiționale ale interiorului rural. În contextul unei societăți aflate în plin proces de schimbare, natura statică devine un mijloc prin care tradițiile și valorile culturale sunt păstrate și transmise. Pictorii din anii 1970 au inclus în lucrările lor obiecte specifice vieții cotidiene, precum vase, fructe și flori, care reflectau nu doar frumusețea și simplitatea interiorului tradițional, dar simbolizau și legătura profundă dintre om și natură. Prin compozițiile lor aceștia au reinterpretat interiorul tradițional, punând în valoare atât estetica cotidianului cât și semnificațiile simbolice ale obiectelor de uz comun. Astfel, natura statică devine o formă de conservare a patrimoniului cultural, dar și un mod de a conecta trecutul cu prezentul într-o perioadă marcată de transformări sociale și politice.

Cuvinte-cheie: interior, natură statică, pictură, tradiție, compoziție, simbol, cultură

The article explores how Moldovan artists in the 1970s used still life to reflect and rediscover the traditional elements of rural interiors. In the context of a society undergoing significant changes, still life becomes a means through which traditions and cultural values are preserved and transmitted. Painters of the 1970s included objects specific to everyday life in their works, such as vases, fruits, and flowers, which not only reflected the beauty and simplicity of the traditional interior but also symbolized the deep connection between man and nature. Through their compositions, they reinterpreted the traditional interior, highlighting both the aesthetics of the everyday and the symbolic meanings of household objects. Thus, still life becomes a form of preserving cultural heritage, as well as a way of connecting the past to the present during a time marked by social and political transformations.

Keywords: interior, still life, painting, tradition, composition, symbol, culture

Introducere

În pictura moldovenească a anilor 1970 natura statică depășea statutul unui simplu gen artistic, devenind o expresie a moștenirii culturale și a legăturii profunde cu tradițiile rurale. Artiști de renume, precum Mihail Grecu, Valentina Rusu-Ciobanu, Eleonora Romanescu, Igor Vieru, Ana Baranovici, Ada Zevin, Elena Bontea și alții, au transformat acest gen într-o veritabilă expresie a identității naționale, adâncind valoarea tradițională și artistică a obiectelor cotidiene. Diverse aspecte ale reprezentării naturilor statice în creația artiștilor plastici moldoveni au fost abordate de cercetătorii Ludmi-

¹ E-mail: victoriarocaciucamtap@gmail.com

la Toma [1], Rodica Ursachi [2], Iraidă Ciobanu [3, 4, 5, 6, 7, 8] și alții.

Astfel, avem oportunitatea de a compara principiile stilistice și compoziționale utilizate în reprezentarea naturilor statice de către artiștii moldoveni din perioada anterioară anilor 1970, într-un context profund ancorat în specificul local.

În lucrarea *Natură moartă cu covrigi* (1956, pânză, ulei) pictorița Vilhelmina Zazerskaia surprinde un colț de interior, unde, pe o masă, se află o diversitate de produse de panificație – covrigi, un colac și pâine. Compoziția se completează cu o ceașcă roșie cu buline albe, felii de pâine și un cuțit, iar în partea opusă, un vas negru cu flori de mac, oferind o atmosferă caldă și familială. Pe perete, o altă legătură de covrigi sugerează legătura cu tradițiile cotidianului.

Un alt exemplu de natură statică din aceleași decenii se referă la opera semnată de Glebus Sainciuc (**Figura 1**). În *Natură statică cu pește* (pânză, ulei) pictorul plasează în prim-plan o față de masă de tonuri deschise sau ocru-bej, pe care se află o farfurie cu doi pești, o butelie, un ulcior și o cană, alături de un borcănaș și un bostan. În fundal, printre umbre, sunt vizibile detalii mai subtile, precum o căldare pe un perete în nuanțe de negru-verde. Atmosfera generată din această lucrare este una de simplitate rustică, accentuată de utilizarea clarobscurului, care subliniază contrastul între lumină și umbră.

Figura 1. Glebus Sainciuc. *Natură statică cu pește* (anii 1950, pânză, ulei)



Sursa: Colecțiile și fototeca Muzeului Național de Artă al Moldovei

Figura 2. Elena Bontea. *Natură statică în bar* (1975, pânză, ulei, tempera, colaj)



Sursa: Colecțiile și fototeca Muzeului Național de Artă al Moldovei

Atmosfera de simplitate și căldură este redată printr-o cromatică subtilă, accentuată de caracterul narativ și realist-academic al abordărilor stilistice utilizate de artiști. Trăsături similare pot fi observate și în naturile statice ale acelei perioade, semnate, de exemplu, de Valentina Rusu-Ciobanu și alții.

În decursul anilor 1970 artiștii vor adopta noi mijloace de expresie artistică, diversificând metodele stilistice și explorând principii decorative variate, printre care colajul, alături de principiile sale compoziționale specifice.

În lucrarea *Natură statică în bar* (1975, pânză, ulei, tempera, colaj) (**Figura 2**) Elena Bontea construiește o compoziție în care, pe un fundal preponderent negru, se evidențiază o suprafață albă lucioasă, pe care sunt așezate trei sticle și un vas cu flori albe. Principiul colajului și caracterul decorativ al lucrării marchează o nouă tendință în arta națională a acelei perioade. Lucrarea explorează mijloace artistice inovative, distincte față de cele din anii 1950, și semnaleză o transformare semnificativă a limbajului plastic al artistei, reflectând, de asemenea, o tendință generală în lucrările artiștilor din anii 1970.

Pentru o analiză mai detaliată propunem câteva forme de clasificare a naturilor statice realizate de autorii autohtoni.

Figura 3. Mihail Lepădatu. *Natură moartă* (1979, carton presat, ulei)



Sursa: Colecțiile și fototeca Muzeului Național de Artă al Moldovei

Figura 4. Mihai Grecu. *Uscatele flori de câmp* (1972, pânză, tehnică mixtă)



Sursa: Colecțiile și fototeca Muzeului Național de Artă al Moldovei

Clasificarea naturilor statice

– Naturile statice cu obiecte de uz cotidian

Obiectele de uz zilnic, precum farfuriile, ulcioarele sau vasele cu motive florale sau geometrice, sunt prezente în multe lucrări. Acestea evocă simplitatea și funcționalitatea, fiind un simbol al meșteșugurilor tradiționale. De exemplu, în *Dimineața* sau în *Micul dejun* (1975), Valentina Rusu-Ciobanu plasează vasele pe o față de masă albă, creând o atmosferă familială și plină de armonie. Mihail Lepădatu, în *Natură moartă* (1979, carton presat, ulei, **Figura 3**), folosește un decor de veselă țărănească, cu un ulcior decorat cu motive florale, căței de usturoi, o cană și o oală neagră, toate așezate pe o masă de lemn deschis. Această compoziție este completată de un fundal cu o draperie gri-verzuie și verdeață pusă la uscat, iar tehnica clarobscurului adâncește atmosfera intimă și autentică.

– Naturile statice cu produse alimentare

În lucrările unor pictori din acea perioadă fructele și legumele sunt reprezentate cu o atenție deosebită la detaliu, aducând un sentiment de belșug și armonie. De exemplu, Alexandr Foinițki, în *Natură statică cu pepene galben* (1972), folosește un platou cu pepene galben și verde, struguri și covrigi, creând o atmosferă de echilibru vizual. La fel, în *Natură statică cu cană galbenă* (1978), Aurelia Roman combină o cană galbenă cu linguriță pe o farfurie roșie, alături de un cuțit și fructe galben-portocalii, punând accent pe simplitatea și frumusețea cotidianului. Igor Vieru, în tabloul *Rădăcini* (1973, pânză, ulei, **Figura 6**), redă două rădăcini de sfeclă și trei căpățâni de ceapă, într-o compoziție simplă, dar plină de autenticitate. Simbolismul și dispunerea abstractă a legumelor sunt subliniate de rigurozitatea grafică a unui cuțit plasat în partea inferioară a compoziției, evidențiind suprafața mesei.

– Naturile statice cu elemente florale și vegetale

Aceste lucrări sugerează efemeritatea și vitalitatea naturii, prin intermediul florilor, frunzelor și ramurilor. Aurelia Roman, în tabloul *Trandafiri* (1976, **Figura 5**), utilizează un fond alb-gri pentru a crea un contrast subtil cu culorile delicate ale florilor, conferind lucrării o atmosferă de liniște și rafinament. Compozițiile *Flori* (1970) de Eleonora Romanescu și *Natură statică cu gutui* (1971) de Ana Baranovici impresionează prin simplitate, scoțând în evidență eleganța formelor naturale, claritatea culorilor și jocurile rafinate de luminozitate. Stanislav Babiuc, în tabloul *Natură statică. Stânjenei* (1977, carton, ulei), a pictat un buchet de stânjenei pe un fond alb-gri, plasat într-un vas josuț cu toartă. Compoziția simplă și elegantă pune în valoare frumusețea florilor, contrastând delicat cu fundalul luminos și creând o atmosferă de liniște și rafinament.

Figura 5. Aurelia Roman. *Trandafiri*
(1976, carton, ulei, tempera)



Sursa: Colecțiile și fototeca Muzeului Național de Artă al Moldovei

Figura 6. Igor Vieru. *Rădăcini*
(1973, pânză, ulei)



Sursa: Colecțiile și fototeca Muzeului Național de Artă al Moldovei

– Naturile statice cu simbolistică specifică

Anumite lucrări includ obiecte cu semnificații profunde, precum ceasuri, lumânări sau cărți, care transmit mesaje filosofice sau religioase. Aceste simboluri sunt adesea folosite pentru a sublinia trecerea timpului și fragilitatea existenței umane.

Un exemplu relevant în acest sens este lucrarea *Natură statică* (lucrare nedată, pânză, ulei) de Lev Cezza (1914-1980). Pe o masă drapată sunt așezate mere galbene, o carte deschisă cu ilustrații, un vas cilindric cu pensule și o sticlă de vin. În colțul stâng al mesei se află trei cărți suprapuse, iar deasupra lor un chipiu soldătesc. Pe speteaza scaunului, care are forma scaunelor vieneze de Thonet [9], se află o tunică militară cu epoleți. Obiectele alese de artist, cum ar fi cărțile și uniforma militară, pot fi interpretate ca simboluri ale cunoașterii, puterii și efemerității, conferind lucrării o dimensiune filosofică profundă.

– Naturile statice decorative

Aceste lucrări pun accent pe armonia estetică, utilizând principii decorative pentru a crea un echilibru între formă și culoare. În *Trandafiri* (1979) Mihai Grecu utilizează un ulcior cu trandafiri și pere pentru a crea o atmosferă elegantă și decorativă, în timp ce în *Uscatele flori de câmp* (1972) aplică fragmente croșetate pe inflorescențe, adăugând o notă texturală lucrării (**Figura 4**).

Principiile stilistice decorative pot fi sesizate și în creația altor artiști, precum Elena Bontea. În *Natură statică cu fructe* (1980, pânză, ulei) artista aduce o abordare unică, în care elementele decorative sunt integrate într-o compoziție ce subliniază armonia și echilibrul vizual. Fructele, reprezentate cu atenție la forma generală și nuanța de culoare, sunt plasate într-un context care evidențiază nu doar aspectul lor fizic, ci și o atmosferă de serenitate, caracteristică lucrărilor de natură statică. Această lucrare reflectă o viziune care îmbină detaliul decorativ cu subtilitățile unui mesaj estetic profund, conferind lucrării o eleganță specifică perioadei respective.

Simbolismul în naturile statice

Pe lângă rolul decorativ, naturile statice adesea transmit mesaje simbolice profunde:

– Vasele crăpate sau fructele uscate evocă trecerea timpului și fragilitatea vieții: Mihail Lepădatu. *Natură moartă* (1979, carton presat, ulei) etc.

– Lumina difuză subliniază căldura și liniștea căminului: Aurelia Roman. *Natură statică cu cană galbenă* (1978, carton, ulei) etc.

– Aranjamentele simple, dar echilibrate subliniază frumusețea cotidianului: Gheorghe Șoitu. *Natură moartă cu pești* (1979, pânză, ulei) etc.

În tabloul *Omagiu lui Bach* (1973, pânză, ulei) Ada Zevin creează o compoziție simbolică, în care fiecare element vizual contribuie la omagierea marelui compozitor. În prim-plan, în partea dreaptăse află un vas de cristal cu capac și o cană cu flori uscate, evocând fragilitatea și efemeritatea sau caracterul sonor al vibrațiilor redade vizual. În plan secund, în stânga, se observă un ambalaj de disc pe care este înscris „IS BACH”, un detaliu care ancorează lucrarea în contextul muzical. Pe marginea din stânga se remarcă aplicații din bandă îngustă de tifon, adăugând o textură inedită și accentuând caracterul reliefat al picturii. Tehnica utilizată de artistă se caracterizează prin pensulație pastoasă, care conferă lucrării profunzime și un dinamism subtil. Prin această abordare Ada Zevin reușește să îmbine simbolismul muzical cu elemente tactile și vizuale, creând o atmosferă contemplativă ce invită privitorul să exploreze legătura dintre arta plastică și muzică. Obiectele alese, împreună cu detaliile texturale și paleta cromatică, sugerează atât reverența față de moștenirea culturală a lui Bach cât și o interpretare personală a impactului muzicii asupra percepției vizuale.

Astfel, *Omagiu lui Bach* devine nu doar o simplă reprezentare simbolică, ci și o meditație artistică asupra dialogului dintre temporalitate și eternitate, sensibilitate și structură, elemente esențiale atât în muzică cât și în pictură.

În tabloul *Natură moartă cu pere* (1974-1976, pânză, ulei) Stanislav Babiuc utilizează un principiu compozițional inedit. Pe o suprafață de culoare roșu-aprins sunt dispuse douăsprezece pere, alături de o geantă de piele neagră, larg deschisă. Fundalul cafeniu închis contrastează subtil cu elementele principale, accentuând atmosfera caldă a lucrării.

Artistul folosește o gamă cromatică vibrantă și o pensulație amplă pentru a reda textura și dinamica obiectelor. Geanta feminină, plasată printre fructe, introduce un simbolism surprinzător, transformând compoziția într-o poveste vizuală ce îmbină elemente ale cotidianului cu subtilități artistice și interpretări neașteptate.

Prin alăturarea elementelor aparent contrastante – perele și geanta de piele, simbol al contemporaneității – Stanislav Babiuc depășește limitele naturii statice tradiționale. Lucrarea devine astfel un exemplu de experiment compozițional, în care obiectele banale dobândesc semnificații noi prin contextul artistic. Această abordare evidențiază talentul artistului de a transforma simplitatea aparentă într-un discurs complex despre contraste, relația dintre obiecte și capacitatea artei de a surprinde subtilitățile vieții cotidiene.

Naturile statice sunt adesea incluse în cadrul interioarelor, dar ele fac parte și din portret, diverse compoziții de gen, inclusiv cele care înfățișează peisaje exterioare, ceea ce conferă acestei teme o dimensiune simbolică suplimentară, ieșind astfel din limitele acestor clasificări convenționale: Dimitrie Peicev. *Zi de naștere* (1977, pânză, ulei); Ludmila Țonceva. *Tineri învățători* (1978, pânză, ulei); Filimon Hămuraru. În *Valea Morilor* (1973, pânză, ulei) etc.

O observație suplimentară în acest sens este prezența frecventă a fețelor de masă de culoare albă în reprezentarea naturilor statice realizate de mai mulți autori, ceea ce poate sugera multiple semnificații simbolice. Albului i se atribuie adesea conotații precum puritatea, claritatea și simplitatea. În contextul naturilor statice, o față de masă albă poate simboliza, de asemenea, un spațiu de liniște și ordine, oferind un cadru propice pentru evidențierea obiectelor și detaliilor din jurul lor. De asemenea, albul poate reprezenta începuturi noi, o pagină curată sau o stare de introspecție și reflecție asupra cotidianului.

În unele cazuri, albul feței de masă ar putea sugera și fragilitatea sau efemeritatea lucrurilor, având în vedere contrastul cu obiectele mai colorate sau mai robuste, subliniind astfel diferența dintre permanența unor elemente și trecerea timpului. Aceasta poate adăuga o dimensiune filosofică sau religioasă lucrării, sugerând ideea de viață, moarte și continuitate.

Concluzii

Noutățile stilistice și ale mijloacelor artistice specifice artei naționale din perioada anilor 1970 reflectă caracterul unic al viziunilor plastice ale fiecărui artist. Prin inovații tehnice, abordări inedite și

interpretări personale, artiștii plastici ai anilor 1970 reușeau să își exprime individualitatea, transformând fiecare lucrare într-o manifestare originală a sensibilității lor creative.

Această perioadă se remarcă prin diversitatea fascinantă a abordărilor, în care trăsăturile distinctive ale fiecărei lucrări contribuiau la conturarea unui peisaj artistic bogat și variat. Prin intermediul experimentării și al reinterpretării tradițiilor artiștii au adus un suflu nou în artă, evidențiind complexitatea și profunzimea demersurilor lor plastice.

Pe lângă funcția decorativă și diversitatea abordărilor stilistice, naturile statice se remarcă adesea prin capacitatea lor de a transmite mesaje simbolice profunde. Prin alegerea și aranjarea atentă a obiectelor artiștii reușesc să exprime idei despre efemeritate, vanitate, fragilitatea existenței sau conexiunea dintre om și mediul său. Acest gen pictural devine astfel mai mult decât o simplă redare a realității; el capătă valențe filosofice și emoționale, provocând privitorul să descifreze semnificațiile ascunse din spatele fiecărui detaliu.

Aceste clasificări ale naturilor statice ne permit să înțelegem mai profund diversitatea și semnificațiile operei artiștilor moldoveni din anii 1970. Natura statică din pictura moldovenească devine astfel o punte între trecut și prezent, o celebrare a tradițiilor și o expresie artistică a valorilor culturale. Prin această temă pictorii au reușit să aducă în prim-plan frumusețea detaliilor vieții cotidiene, oferind o viziune artistică profundă care reflectă legătura între om și natură, exterior și interior. Scaunele, mesele, obiectele de uz casnic, florile, covoarele, fețele de masă și altele sunt elemente esențiale ale patrimoniului etnografic, redescoperite de artiștii plastici autohtoni, care completează decorul și conturează atmosfera interiorului tradițional moldovenesc.

Referințe bibliografice

1. TOMA, L. *Procesul artistic în Republica Moldova (1940-2000)*: Pictură. Sculptură. Grafică. Chișinău: Muzeul Național de Artă al Moldovei, 2018. ISBN 978-9975-129-50-3.
2. URSACHI, R. Natura statică în calitate de reflecție a cotidianului uman. In: *Revistă de științe socioumane*. 2019, nr. 2 (42), pp. 44–55. ISSN 1857-0119.
3. CIOBANU, I. Natura statică: dileme de gen. In: *Arta*, 2011. Ser. Arte vizuale. 2011, nr. 1, pp. 138–143. ISSN 2345-1181.
4. CIOBANU, I. Natura statică cu pești – o amprentă a timpurilor. In: *Arta*, 2015. Ser. Arte vizuale. 2015, nr. 1, pp. 146–149. ISSN 2345-1181.
5. CIOBANU, I. Natura statică în arta postbelică (1945–1975). In: *Arta*, 2013. Ser. Arte vizuale. 2013, nr. 1, pp. 102–110. ISSN 2345-1181.
6. CIOBANU, I. Odă florilor – motivul predominant în creația Elenei Bontea. In: *Creativitate, tehnologie, marketing*: al 3-lea Simpozion Internațional, 31 oct.–01 noiem. 2014 [online]. Chișinău: Bons Offices, 2014, pp. 53–56. [accesat 15 noiem. 2024]. Disponibil: http://www.repository.utm.md/bitstream/handle/5014/7130/Conf_CTM_2014_pg.53-56.pdf?sequence=1&isAllowed=y
7. CIOBANU, I. Natura statică în creația lui Dimitrie Peicev. In: *Probleme ale științelor socioumanistice și modernizării învățământului*: materialele conf. șt. anuale a profesorilor și cercetătorilor UPS „Ion Creangă”, 21–22 mar. 2019. Chișinău: CEP UPS „I. Creangă”, 2019, ser. 21, vol. 4, pp. 118–122. ISBN 978-9975-3370-5-2.
8. CIOBANU, I. Experimental period of in easel painting for the 1970s–80s. In: *Science and education: new approaches and perspectives*. Selective collection of abstracts, 24–25 mar. 2023. Chișinău: CEP UPSC, 2023, ser. 25, pp. 38–39. ISBN 978-9975-46-788-9.
9. MADAN, E. Mobilierul vienez din Moldova sfârșitul sec. al XIX-lea–mijlocul sec. al XX-lea. In: *Creativitate. Tehnologie. Marketing*, 31 mar. 2023. Chișinău: Tehnica-UTM, 2023, pp. 154–161. ISBN 978-9975-45-987-7.

PERSONALITĂȚI FEMININE ÎN ISTORIA ARTEI

FEMALE PERSONALITIES IN THE HISTORY OF ART

MARINELA RUSU¹,
doctor, cercetător științific,
Academia Română, Filiala Iași, ICES Gh. Zane

<https://orcid.org/0000-0001-6647-3351>

CZU 75.071.1-055.2

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2024.2.17>

De multe ori istoria a fost nedreaptă față de geniul creator al femeilor în domeniul artelor. În pictură au existat, cu siguranță, nume celebre care au fost pe nedrept uitate.

În lucrarea de față urmărim să aducem în prim-plan personalitățile remarcabile ale unor femei-pictori care s-au afirmat în istorie. Fiecare dintre ele a învins, într-un mod sau altul, barierele sociale, patriarhale și au influențat prin operele create curentul pictural contemporan lor. Femeile-artiste au existat dintotdeauna. Istoria scrisă de bărbați și mai ales istoria artei neglijează de multe ori contribuția acestor femei înzestrate cu geniu creativ și talent vizionar.

Povestea femeilor-artiste în istorie este o poveste despre faimă și genialitate, dar, în același timp, este și o poveste tristă despre nenumăratele adversități pe care le-au întâmpinat femeile în lupta lor pentru a se educa și pentru a se afirma în societate. Din fericire, această situație s-a schimbat radical în ultimul secol și jumătate și femeile din majoritatea zonelor lumii pot acum să-și împlinească visul de educație superioară în artă, de afirmare pe scena artistică și de recunoaștere deplină a succesului personal.

Cuvinte-cheie: femei, personalitate, pictură, patriarhalism, istoria artei

History has often been unfair to the creative genius of women in the arts. There have certainly been famous names in painting that have been unjustly forgotten.

In the present work, we aim to bring to the fore the remarkable personalities of some women painters who have asserted themselves in history. Each of them, in one way or another, overcame social, patriarchal barriers and influenced their contemporary pictorial current through their creations. Women artists have always existed. History written by men, and especially art history, often neglects the contribution of these women gifted with creative genius and visionary talent.

The story of women artists in history is a story of fame and genius but it is, at the same time, a sad story about the countless adversities that women encountered in their struggle to educate themselves and assert themselves in society. Fortunately, this situation has changed radically in the last century and a half, and women in most areas of the world can now fulfill their dreams of higher education in art, affirmation on the artistic scene and full recognition of personal success.

Keywords: women, personality, painting, patriarchalism, art history

Introducere

În toate creațiile străvechi femeile apar descrise într-o formă sublimă, admirabilă, ca subiecte fie în pictură (vezi: *Femeile în albastru* – pictura murală de la Cnossos), fie în sculptură (vezi: *Cariatidele* din Loggia Parthenonului, *Statuia hriselefantină a Atenei*, aparținând lui Phidias). Madonă, prințesă sau faraon – femeile au fost subiecte predominante ale artei picturale de-a lungul timpului. Femeile, însă, au fost de multe ori ele însele dotate cu talent creator, cu geniu pictural pe care au dorit să și-l pună în practică. Din nefericire, dominația structurii patriarhale – modelul arhaic – a făcut ca hegemonia bărbaților să pună frâne serioase afirmării femeilor pe tărâmul picturii. Dacă ele mai aveau acces la arte – printr-o educație sumară și de care beneficiau doar copiii din familiile aristocrate – acestea erau doar poezia și dansul adăugându-li-se educația în domeniul moralei. Astfel, deși au existat multe femei-artiste, care au reușit să se impună în epoca lor prin eleganța și calitatea operelor create, ele au fost marginalizate și neglijate, fără a fi menționate în istoria artei.

¹ E-mail: marinela1808@yahoo.com

În eseu *Why Have There Been No Great Women Artists? (De ce nu au existat artiste femei importante?)* Linda Nochlin realizează un studiu care încearcă să răspundă la întrebarea formulată chiar în titlu. Este o întrebare justificată: de ce mereu, în știință și în artă, personalitățile reprezentative au fost doar bărbații [1]. Oare chiar nu au existat în istoria artei la fel de multe nume mari de femei-artiste câte au fost de bărbați artiști? Abilitățile și talentul artistic înnăscut au rămas pe planul al doilea, în fața lipsei de acces la educație și a activării pe plan social. Autoarea Linda Nochlin ne dă un exemplu elocvent în acest sens: în secolele XVIII-XIX pictura cu tematică istorică presupunea abilitatea de a desena și picta un corp masculin nud. În fapt, la școlile de artă din acele timpuri puținele femei care erau admise nu erau lăsate să participe la cursurile de anatomie și de desen după model viu pentru că unei femei nu i se permitea să vadă un corp gol de bărbat, altul decât al soțului, nici măcar în scopuri educaționale. În lipsa acestei etape de studiu, femeile care voiau să fie artiste aveau puține șanse de a crea opere majore. Un exemplu elocvent este cazul pictoriței Angelica Kauffmann, căreia nu i s-a permis să asiste la nici o lecție de anatomie și care în realizarea corpului bărbătesc folosea reperatele pe care le cunoștea despre propriul său corp de femeie sau din studiul statuilor care reprezentau corpuri masculine [2 p. 58].

Cu toate acestea, în diferitele epoci ale istoriei artei au existat câteva artiste care au reușit să persevereze în pofida acestui gen de piedici. Unele dintre ele au avut șansa de a se naște într-o familie unde un membru al familiei era pictor și doar așa au putut primi o educație artistică completă. Însă multe dintre artiste s-au refugiat în ceea ce se numea atunci „artele minore”: design interior, design vestimentar sau lucrul cu materialele textile, realizarea unor obiecte decorative din materiale ieftine și la îndemână în spațiul domestic.

Dacă ar fi să nominalizăm doar câteva dintre femeile-pictori celebre ale epocilor trecute, am aminti de artiste precum: Properzia de' Rossi, Sofonisba Anguissola, Lavinia Fontana, Artemisia Gentileschi, Anne Seymour Damer, Angelica Kauffman, Joanna Koerten, Lady Butler, Berthe Morisot, Gertrude Jekyll, Karin Larsson, Madeleine Vionnet și multe altele. Faptul că nu sunt cunoscute publicului larg nu se datorează ignoranței, ci pentru că viețile și lucrările lor au început să fie revalorificate abia recent [3].

Interdicțiile pentru femei în lumea artei

Rolul femeii în societatea europeană dintre secolele XV-XVIII era de a fi dependentă de tatăl sau de soțul ei. În ceea ce privește drepturile sociale ale femeilor, acestea erau aproape inexistente: de exemplu, femeile nu au avut voie să practice medicina până în a doua jumătate a secolului XIX și nu au avut drept de vot până în secolul XX. Conceptul de a lucra în afara casei nu exista, astfel că nu aveau cum să învețe să picteze [4 p. 49].

Pentru a deveni pictor, drumul era destul de clar stabilit. La vârsta de 12 ani trebuia să te muți în casa unui maestru unde rămâneai ca ucenic până la 15-16 ani. Ucenicul era asistentul care îl ajuta pe maestrul-pictor în orice avea nevoie, din punct de vedere practic. În schimb, primea educația de baza în istoria artei și instructaj profesional. Pentru fete drumul acesta nu era acceptabil.

Un alt impediment în educația pentru pictură era problema nudității. Încă din perioada Renașterii orice tânăr care aspira să devină artist trebuia să învețe cum să deseneze corpul uman, în special, cel masculin. Existau trei posibilități: fie erau folosite statuile antice, fie era abordat studiul cadavrelor sau abordarea modelelor care pozau nud. Varianta din urmă era cea mai răspândită, însă femeilor le era interzis să stea în prezența unui bărbat dezbrăcat.

Cu timpul, însă, au apărut două categorii exceptate de la aceste reguli: femeile care proveneau din familii nobile și care beneficiau de o libertate mai mare decât restul populației și fiicele pictorilor care învățau acasă.

Libertățile depline privind educația în domeniul artei au apărut abia la începutul secolului XX, când mișcarea feministă, atât cea europeană cât și cea americană, au făcut un pas hotărât în dobândirea drepturilor femeii. Aceasta a însemnat nu doar accesul la educația superioară, care accepta doar bărbați, dar și libertatea de a profesa anumite îndeletniciri care le fuseseră interzise de decenii: de a fi medic, avocat și

profesor. Rezultatele acestei lupte sociale nu au fost obținute cu ușurință. Bărbații aflați la conducerea tuturor organismelor sociale și de drept au opus o rezistență fermă față de cererile de libertate ale femeilor de pretutindeni. În timpul mișcării Sufragetelor, multe femei au fost închise în închisori, au fost torturate și chiar ucise. În acest sens, este răsunător cazul sinuciderii publice a lui Emily Wilding Davison, devenită profesoară și guvernatoare, membră a WSPU (Uniunea Socială și Politică a Femeilor), al cărei scop a fost obținerea drepturilor politice pentru femei. Emily a fost arestată de nouă ori, a făcut greva foamei de șapte ori și a fost hrănită cu forța de 49 de ori. A murit după ce a fost lovită de calul regelui George al V-lea al Regatului Unit la derby-ul din 1913, când a intrat pe pistă în timpul cursei.

În pofida dificultăților, femeile au continuat lupta și au obținut o mare parte a drepturilor care li se cuveneau. Noile valuri ale feminismului aduc în discuție teme noi, cum ar fi: îndepărtarea de mentalitatea patriarhalistă existentă încă în lumea contemporană, libertatea femeilor față de propriul corp, eliminarea violențelor domestice și a hărțuirii sexuale la locul de muncă, dar și a fenomenelor sociale extreme, violul și traficul de femei.

În încheierea acestui capitol, putem spune că femeile-artiste au reușit să facă, de multe ori, intervenții mai bune decât bărbații în domeniul artei, au dat dovadă de ambiție și curaj și au contribuit la dezvoltarea unor curente artistice interesante prin operele lor deosebite. În cele ce urmează vom analiza câteva exemple de astfel de personalități feminine și modul în care au reușit să își asocieze numele cu arta pentru totdeauna.

Femei-pictori celebre

Sofonisba Anguissola. Cea mai importantă pictoriță din perioada Renașterii a fost Sofonisba Anguissola. Deși numele ei a rămas în afara cărților de istoria artei pentru 350 de ani, pe parcursul vieții ea a lucrat la Curtea Regală a Spaniei și i-a impresionat pe Michelangelo și Van Dyck. Sofonisba Anguissola s-a născut în 1550, în Cremona, în nordul Italiei, într-o familie de nobili care își pierduseră averea. Era cea mai în vârstă dintre cele 6 fete ale familiei Anguissola și, pentru că nu aveau zestre de oferit la căsătorie, tatăl le-a ajutat să se realizeze pe cont propriu și le-a susținut să învețe câte o meserie. În încercarea de a-l impresiona pe Michelangelo pentru a-i oferi un post de ucenic fiicei sale, acesta i-a trimis una dintre schițele create de Sofonisba cu un copil care zâmbeste. Maestrul i-a răspuns și i-a cerut o schiță cu un copil care plânge – o provocare mult mai mare de transpus în cărbune. Talentul ei în redarea emoțiilor umane a transformat-o într-un pionier al genului de portret intim numit „*conversation piece*”, portrete mai relaxate, în care emoțiile sunt exprimate într-un mod mai direct, mai clar, cu căldură, cum se poate observa în picturile *Sofonisba Anguissola (Imaginea 1)*, în prima ei schiță (*Imaginea 2*), în portretul Reginei Spaniei (*Imaginea 3*) sau în *Surorile jucând șah (Imaginea 4)*.

Imaginea 1. Sofonisba Anguissola



Imaginea 2. Prima ei schiță, cerută de Michelangelo



Sursa: National Museum of Women in the Arts

Imaginea 3. Isabel de Valois, Regina Spaniei**Imaginea 4.** Surorile jucând șah

Sursa: National Museum of Women in the Arts

Stilul ei a devenit popular printre pictorii europeni, iar la vârsta de 27 de ani a primit o invitație de a se alătura nunții Regale dintre Regele Filip al II-lea și Isabela de Valois, Prințesa Franței. Regulile de protocol ale Curții Spaniole interziceau unei femei rolul de pictor oficial, așa ca Sofonisba a devenit domnișoara de onoare. Astfel, artista a fost nevoită să-și schimbe stilul de portret intim și să se adapteze tendințelor portretelor regale. Tablourile cu prinți, prințese, regi și regine nu erau apreciate ca simple piese de artă, ci erau considerate adevărate declarații diplomatice, menite să impună respect și să întărească statutul unui conducător.

La vârsta de 96 de ani Sofonisba a fost atrasă de prezența artistică a tânărului Van Dyck, care devenise, la numai 25 de ani, unul dintre pictorii preferați la Curțile Regale europene. Maestrul olandez a călătorit special în Italia pentru a o vizita și a menționat agilitatea artistei în schițele și însemnările din jurnalul său. Curtea Spaniolă a protejat-o pe Sofonisba și i-a permis să creeze în voie, însă restricțiile acestora au fost unul dintre motivele principale pentru care tablourile ei nu au ajuns la vânzare pe piața europeană. Unul dintre cele mai faimoase tablouri create de Sofonisba le include pe trei dintre surorile ei jucând șah. Lucrarea este văzută ca un simbol al puterii și influenței pe care femeile începuseră să-l câștige în societate.

Artemisia Gentileschi a fost considerată cea mai faimoasă femeie-pictor din istorie. A fost prima femeie a cărei operă a fost recunoscută în timpul vieții și prima femeie acceptată ca membru al *Accademia di Arte del Disegno* din Florența, în 1616. Câteva dintre creațiile sale remarcabile redau subiecte legate de portretistică, precum *Autoportret* (**Imaginea 5**), sau redarea corpurilor (nuduri) feminine, precum *Judith ucigându-l pe Holoferne* (**Imaginea 6**), *Judith și servitoarea ei* (**Imaginea 7**), *Suzana și bătrânii* (**Imaginea 8**).

Imaginea 5. Artemisia Gentileschi – Autoportret pe Holoferne**Imaginea 6.** Judith ucigându-l

Sursa: The National Gallery NG200 Sursa: Museum of Fine Arts, Budapest

Imaginea 7. Judith și servitoarea ei**Imaginea 8. Suzana și bătrânii**

Sursa: Royal Academy of Arts Sursa: Pinacoteca Nazionale di Bologna

Artemisia Gentileschi (1593-1653) s-a născut la Roma și a lucrat în Florența, Veneția, Napoli și în Londra pentru cei mai mari mecena (ocrotitori ai artelor și științelor) ai acelor vremuri. A fost fiica unuia dintre cei mai mari pictori ai epocii, Orazio Gentileschi, care a pregătit-o să devină artistă. Este cunoscută ca una dintre principalii urmași ai *mișcării Caravaggio* din Europa (cei care imitau stilul clar-obscur al lui Caravaggio). Stilul ei a devenit unic prin *perspectiva feminină* exprimată, prin teme care fuseseră ocolite de sexul opus. obișnuia să picteze femeile ca ființe umane, în vremuri în care acestea apăreau în tablouri sub forma unor stereotipuri: rolul matriarhal, rolul de zeiță sau muză, abordând fie o postură obedientă sau una puternic sexualizată. Deseori, eroinele din tablourile ei împrumutau din fizicul artistei, lucru interpretat de specialiști ca un simbol al nevoii de afirmare al femeilor în artă [5 p. 22].

Temele reflectate în pictura ei, din perspectiva feministă, au constituit un act de curaj, având puterea de a recunoaște public atitudinea nedreaptă față de femei, care, într-o societate dominată de bărbați, sunt supuse constant hărțuirii sexuale, violului și injustiției legate de acestea. Temele, cu părere de rău, au rămas actuale și în lumea contemporană. Artemisia a beneficiat de patronajul familiei De Medici, a corespondat cu Galileo Galilei și a lucrat la Curtea Regelui Charles I al Angliei alături de tatăl ei, Orazio, care devenise pictorul preferat al monarhului. Aceștia au decorat tavanul din Casa Reginei din Greenwich cu *Triumph of peace and the arts*, un tribut adus Reginei Henrietta Maria. Regele a invitat-o la Curte după ce adăugase una dintre autoportretele ei în colecția sa personală, *Self Portrait as the allegory of painting* [2 p. 59].

Elisabeth Louise Vigée Le Brun (1755-1842) ar putea fi cel mai recognoscibil nume din această listă pentru că se regăsește sub majoritatea portretelor faimoasei Marie Antoinette. Regina Franței a scos-o din obscuritate. Autoportretele ei (**Imaginea 9**), dar și celelalte portrete celebre realizate (*Regina Marie Antoinette – Imaginea 10-11*, *Portret al Juliei uitându-se în oglindă – Imaginea 12*) definesc stilul personal distinct al artistei în epocă.

Imaginea 9. Elisabeth Louise Vigée Le Brun,
Autoportret



Sursa: Museum of Versailles

Imaginea 10. Regina Marie Antoinette



Sursa: The Metropolitan Museum

Imaginea 11. Marie Antoinette.
Portret împreună cu fiica ei uitându-se în oglindă



Imaginea 12. Portret al Juliei



Sursa: National Museum of Women in the Arts

Elisabeth Louise Vigée Le Brun s-a născut în Paris, în 1755, într-o familie modestă. A primit câteva lecții de desen și pictură de la tatăl ei, artist, la rândul său. Aceasta s-a întâmplat doar până la vârsta de 12 ani, când tatăl ei a murit. Elisabeth era renumită pentru *etica de lucru extraordinară* pe care o avea, iar această calitate a dobândit-o în adolescență, când a devenit autodidactă și a continuat singură cursurile de pictură. La vârsta de 14 ani crea portrete plătite pentru a-și ajuta familia, însă succesul timpuriu a atras atenția autorităților franceze, care, la vârsta de 19 ani, i-a confiscat toate pensulele și materialele de lucru.

Munca ei era considerată *ilegală*, pentru că nu aparținea unei bresle sau unei academii de arte. Ulterior, s-a înscris într-o breaslă, însă a fost respinsă de Academia Regală Franceză, care accepta numai patru femei printre membrii săi. S-a căsătorit cu un vânzător de artă care îi cheltuia banii la jocuri de noroc. A divorțat destul de repede și a plecat în Europa alături de fiica ei, muncind din greu pentru a-și întreține mica familie. Erau vremuri tulburi în toată lumea, cu războaie și răscoale în fiecare țară, așa că atitudinea lui Le Brun s-a dovedit incredibil de curajoasă, îndârjită și neobișnuită pentru o femeie [4 p. 82].

A început să creeze portrete oficiale cu importanță diplomatică, însă a continuat să realizeze portrete materne, mai înzestrate cu emoție și afecțiune decât majoritatea lucrărilor specifice timpurilor. Un exemplu este pictura *Mademoiselle Brongniart. Stilul mai tandru și mai cald de a picta copiii și femeile* a făcut-o remarcată în ochii tinerei Marie Antoinette, care a luat-o sub aripa ei și l-a convins pe Regele Franței să o înscrie la Academia Franceză în 1783, împotriva dorințelor membrilor acesteia. Madame Le Brun a creat tabloul alegoric *La Paix ramenant l'Abondance (Pacea aduce abundență)*, special pentru ceremonia de investire în Academie.

Le Brun a devenit cunoscută pentru portretele aristocrației franceze și, ulterior, ale celei europene, realizate într-un stil mult mai natural și mai relaxat decât predecesorii și contemporanii săi. A fost nevoită să fugă din Paris în timpul Revoluției Franceze, când Maria Antoineta și Regele au fost decapitați. A călătorit prin Europa și a lucrat pentru Curțile Regale din Austria, Italia, Germania și Rusia.

Portofoliul lui Le Brun, modelat în stilul teatral Rococo, cu influențele perioadei Neoclasică, a strâns aproape 1.000 de tablouri, dintre care 650 de portrete și peste 200 de peisaje. Până la finalul vieții a fost inclusă în Academii de Artă din 10 orașe europene, însă a fost exclusă din Academia Franceză imediat după Revoluția Franceză, când *conceptul de „femeie academician” a fost desființat*.

Hilma af Klint (1862-1944) (*Imaginea 13*) a fost printre primii artiști din lume care a creat arta abstractă dar, cu toate acestea, ea a fost trecută cu vederea de istorici și neglijată ca prezență artistică de Mondrian și Kandinsky, contemporanii săi, care au primit laurii curentului abstract. S-a născut în Stockholm, Suedia, în 1862, iar la vârsta de 20 de ani a fost printre primele femei care au studiat la Institutul Regal de Arte Fine din Stockholm. A absolvit *cum laude* și a primit o bursă sub forma studiului „Ateljébyggnaden” din centrul orașului. Obișnuia să picteze studii botanice, peisaje și autoportrete, însă interesele i s-au schimbat în momentul în care a murit una dintre surorile sale, în 1890. A descoperit spiritismul, mișcările spirituale și religioase din întreaga lume și concepte filosofice pe care le-a aprofundat pentru a-și dezvolta un grup practicant numit *The Five*. Era un cerc de femei care credea în conexiunea cu „Marii Maeștri”, realizând sesiuni de spiritism în care încercau să vorbească cu morții. Spiritismul, spiritualitatea și pasiunea pentru matematică și botanică i-au definit creațiile abstracte care seamănă cu niște diagrame și care sunt reprezentări vizuale ale unor idei spirituale complexe. Putem exemplifica prin creațiile intitulate *The Swan (Imaginea 14)*, *Copacul cunoașterii (Imaginea 15)* sau *Abstract mov (Imaginea 16)*.

Picturile sale sunt azi expuse la Muzeul Guggenheim din New York, una dintre galeriile celebre ale lumii (*Imaginea 17*).

Credințele și ideologia pe care și le-a format după absolvirea universității au inspirat-o să creeze *The Painting for the Temple*, o serie de 193 de tablouri pictate între anii 1906 și 1915, în care a explorat percepția duală a creației, a evoluției și a Universului. Artista a insistat ca lucrările să fie expuse pentru prima dată la 20 de ani după moartea sa, într-un templu în formă de spirală. A murit la 82 de ani, după un accident rutier, iar pe parcursul vieții și-a expus lucrările numai la conferințe spirituale. Sursa de venit prin care și-a susținut pasiunile și practicile spiritiste a fost pictura convențională. În 1970, cele 1200 de tablouri create de Hilma au fost oferite drept cadou Muzeului de Artă Modernă din Stockholm, care le-a refuzat. Pentru a expune lucrările a fost creată o fundație care îi poartă numele, iar în curând va fi construit un centru care va purta titlul *Af Klint*. Prima mare expoziție care i-a inclus lucrările a avut loc în Los Angeles, în 1986 și a fost urmată de retrospective în Helsinki, Viena, New York și, ulterior, în Stockholm [1; 3].

Imaginea 13. Hilma af Klint (1862-1944)



Sursa: George Etheredge pentru
The New York Times

Imaginea 14. The Swan



Sursa: Guggenheim Museum, New York

Imaginea 15. Copacul cunoașterii



Sursa: Guggenheim Museum, New York

Imaginea 16. Abstract mov (Nr. 7)



Imaginea 17. Muzeul Guggenheim din New York



Sursa: Guggenheim Museum, New York

Vasily Kandinsky și Piet Mondrian sunt creditați ca fiind părinții curentului artistic care transforma reprezentarea realității în semne abstracte și culorile naturale cu cele simbolice, o mișcare care a revoluționat lumea artistică și a schimbat limbajul de exprimare pentru totdeauna. Cu câțiva ani înainte, însă, Hilma af Klint a fost cea care a creat arta abstractă și a avut o carieră de 6 decenii, lăsând în urmă sute de tablouri. Istoria a trecut-o cu vederea și abia în ultimii ani a început să fie menționată ca fiind primul artist abstract european.

Hilma af Klint a presupus că există o dimensiune spirituală a vieții și a urmărit vizualizarea contextelor dincolo de ceea ce ochiul poate vedea. La fel ca mulți dintre contemporanii ei, a fost influențată de mișcări spirituale, în special, de spiritism, teosofie și, mai târziu, de antroposofie. Prin picturile sale ea a căutat să înțeleagă și să comunice diferitele dimensiuni ale existenței umane. În 1932 Hilma af Klint marchează seria *Paintings for the Temple* cu un X în caietele ei, ceea ce înseamnă că nu puteau fi expuse decât la 20 de ani după moartea ei. Era convinsă că sensul lor deplin nu putea fi înțeles până atunci. Acum o sută de ani, Hilma af Klint a pictat tablouri pentru viitor, cu un spirit vizionar unic. Muzeul suedez care i-a refuzat portofoliul lui Klint a revenit asupra deciziei și îi va dedica o aripă specială care va prezenta lucrările artistei incluse în colecția permanentă a galeriei.

Femei-pictori date uitării pe nedrept, în istoria artei

Pe lângă personalitățile feminine amintite anterior, care au devenit celebre prin creațiile lor, ajutate de talent, dar și de soartă, într-o lume dominată de bărbați și într-un domeniu – cel artistic – în care femeile erau acceptate cu mare dificultate, au existat și femei-artiste mai puțin cunoscute, dar, poate, la fel de cunoscute. Considerând nevoia de corectitudine în revalorizarea personalităților feminine ce au avut un rol important în progresul social și, în special, în cel al artei, vom mai adăuga prezentării noastre câteva nume: *Caterina van Hemessen, Fede Galizia, Marie-Gabrielle Capet, Lyubov Popova, Hannah Höch, Clara Peeters și Marianne North* [5].

Caterina van Hemessen este o pictoriță flamandă, aparținând Renașterii. A fost prima pictoriță care a creat un autoportret înfățișând *un pictor în fața șevaletului său*. Pe lista de opere rămase în istorie se numără și câteva portrete la scară mică, finalizate între anii 1540 și 1550, și câteva compoziții religioase. Tatăl ei a reușit să o învețe suficient de bine mânuirea pensulelor și a șevaletului. Studiul nudului pe modele masculine era o problemă reală, ucenicia impunea locuitul împreună cu artistul de la care voiai să înveți timp de patru sau cinci ani. După ce s-a măritat, a renunțat la pictură.

Fede Galizia a fost o pictoriță aparținând perioadei renascentiste italiene și *un pionier în ceea ce privește natura moartă*. O pictură din 1602, care redă natura moartă, este prima de acest tip din istoria artistică italiană. A fost instruită de tatăl său și la 12 ani deja stăpâna excelent tot ceea ce ținea de pictura și de așternerea culorilor pe o pânză albă. Abordarea sa era una directă, portretele sale erau un derivat de la tradițiile naturaliste specifice Renașterii italiene. Din cele 63 de opere deja catalogate aparținând pictoriței uitate, 44 au avut ca tematică principală natura moartă [5].

Marie-Gabrielle Capet. A fost o pictoriță aparținând neoclasicismului francez. Din 1781 a stat mai mereu pe lângă celebrul pictor francez Adelaide Labille-Guiard în Paris și a ajuns să fie acceptată la o vârstă fragedă la Academia Regală de Artă. Marie-Gabrielle realiza *picturi în ulei și pasteluri* și era foarte apreciată și respectată în epoca respectivă, fiind pe același loc ca importanță precum familia regală franceză.

Lyubov Popova. A fost una dintre cele mai prolifiche, cunoscute, talentate și influente femei-artiste aparținând avangardei ruse. Putea reprezenta la fel de bine și curentul cubist, suprematismul sau constructivismul. În 1915 a reușit să impună și să dezvolte propria variantă a artei non-obiective bazată pe o combinație de principii și idei desprinse din avantgardă și picturile de icoane. Din 1921, după ce a respins pictura pe șevalet, s-a ocupat de designul industrial. A creat haine, textile, a produs postere, a realizat design de cărți, montaje foto. În 1924 moare de scarlatină în Moscova și cariera sa în artă ia sfârșit pe neașteptate [2 p. 65].

Hannah Höch. Este una dintre puținele femei-artiste care a îndrăgit curentul german dadaist. A fost *una dintre creatorii fotomontajului*, un colaj în care se regăsesc fotografii și reproducții fotografice luate din mass-media. În centrul creațiilor sale se află un concept interesant, noua femeie, o femeie energetică, profesionistă, androgină, care e gata să îi ia locul bărbatului de pe aceeași poziție de egalitate. Influența lucrărilor sale din tinerețe se vede excelent în referințele legate de modele de rochii și textile.

Clara Peeters este și ea o pictoriță care a avut opere cu natură moartă, aparținând Epocii de Aur olandeze. Cele mai multe femei-artiste olandeze s-au specializat în natura moartă, care nu impunea și prezența unor cunoștințe vaste legate de anatomie. Clara a pictat de la mâncare până la veselă și tot ce ținea de masa obișnuită. A adorat să picteze și diverse tipuri de brânză, care punea în dificultate artistul prin detaliile neobișnuite care trebuiau surprinse cu mare grijă [2 p. 91].

Marianne North. A fost, în același timp, biolog și artist botanic, care a pictat cam toate operele sale în timpul Erei Victoriene. Când a văzut că nu poate face nimic cu vocea sa, a început să picteze flori, cât mai multe și mai deosebite. Călătoriile cu tatăl său i-au furnizat nenumărate surse de inspirație pentru creațiile sale. Astfel, a reușit să picteze și să documenteze o multitudine de specii de plante interesante. În onoarea sa, multe plante îi poartă numele și chiar un gen întreg de plante, *Northia*.

Concluzii

Femeile-artiste au existat dintotdeauna. Istoria scrisă de bărbați și, mai ales, istoria artei neglijează de multe ori contribuția acestor femei înzestrare cu geniu creativ și talent vizionar. Aceste personalități feminine marcante au lăsat o amprentă inconfundabilă în evoluția artei, au contribuit suficient de mult încât să nu merite să fie date uitării.

Povestea femeilor-artiste în istorie este o poveste despre faimă și genialitate, dar, în același timp, este și o poveste tristă despre nenumăratele adversități pe care le-au întâmpinat femeile în lupta lor pentru a se educa și pentru a se afirma în societate. Din fericire, această situație s-a schimbat radical în ultimul secol și jumătate și femeile din majoritatea zonelor lumii pot acum să-și împlinescă visul de educație superioară în artă, de afirmare pe scena artistică și de recunoaștere deplină a succesului personal.

În ultimii ani mișcările feministe au determinat muzeele din întreaga lume să dedice din ce în ce mai mult spațiu lucrărilor create de femei. De la expoziția *Artemisia* de la Național Gallery din Londra – deschisă în perioada pandemiei – la vernisaje de grup despre subiecte, precum sarcina sau rolul mamelor, istoria începe să fie rescrisă, iar noua generație va înțelege că femeile au fost mai mult decât muze, modele și iubite în lumea artei.

Referințe bibliografice

1. NOCHLIN, LINDA. *Why Have There Been No Great Women Artists?* [accesat 25 apr. 2024]. Disponibil: https://www.writing.upenn.edu/library/Nochlin-Linda_Why-Have-There-Been-No-Great-Women-Artists.pdf.
2. DABBS, JULIA. *Life stories of women artists, 1550-1800: An Anthology*. Hampshire: Ashgate Publishing Company, 2009.
3. RUSU, MARINELA. Women and the world of art – prejudice, obstacles and Injustices. In: *Contemporary artistic education: achievements, challenges, perspectives, International Scientific-Practical Conference*, 2nd Edition, coord.: Tatiana Bularga, Marina Cosumov-Țurcanu., Bălți, 2023. p. 69-80. ISBN 978-9975-50-308-2.
4. OPRESCU, G. *Manual de istoria artei. Clasicismul, romantismul*. București: Editura Meridiane, 1986.
5. MESKIMMOM, MARSHA. *Women making Art: History, Subjectivity, Aesthetics*. London & New York: Routledge, 2003. ISBN 9780415242783.

O ANALIZĂ A SCULPTURII LUMINO-CINETICE DE LA MIJLOCUL SECOLULUI XX. STUDIU DE CAZ – NICOLAS SCHÖFFER

AN ANALYSIS OF LIGHT-KINETIC SCULPTURE FROM THE MIDDLE OF THE 20TH CENTURY. CASE STUDY – NICOLAS SCHÖFFER

OANA MARIA NAE¹,
doctor, conferențiar universitar,
Universitatea Națională de Arte George Enescu, Iași, România

<https://orcid.org/0009-0007-8003-6829>

CZU 730.038.3

730.071.1(44)

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2024.2.18>

Trecerea de la conștiința materiei la cea a luminii, odată cu descoperirile științei de la începutul secolului XX se poate remarca prin rapida dezvoltare a spațiului luminos, înțeles ca spațiul cucerit de ecrane sau proiecții. Ecranul se substituie ferestrei, împrumutându-i importanța în ceea ce privește iluminarea, dar și sursa de informații, relația omului cu exteriorul mediului în care trăiește. În această idee artiștii avangardelor, dar mai ales cei care au urmat după cel de-al Doilea Război Mondial, vor crea din opera lor adevărate spectacole luminoase. Un astfel de exemplu este artistul Nicolas Schöffer, pe care îl vom analiza din perspectiva ideilor sale teoretice, a experimentelor realizate și a lucrărilor sale de artă în care tehnologia devine un suport important pentru ideea artistică, constituind astfel o paradigmă și pentru alți artiști europeni ai vremii.

Cuvinte-cheie: sculptură, sculptură cinetică, lumină electrică, spațialitate, instalație artistică

The transition from the consciousness of matter to that of light, together with the discoveries of science at the beginning of the 20th century, can be noted by the rapid development of the light space, understood as the space conquered by screens or projections. The screen replaces the window, lending it its importance in terms of lighting, but also the source of information, the relationship of man with the outside of the environment in which he lives. In this idea, the avant-garde artists, but especially those who followed after the Second World War, will create real light shows from their work. One such example is the artist Nicolas Schöffer, whom we will analyze from the perspective of his theoretical ideas, his experiments and his works of art in which technology becomes an important support for the artistic idea, thus becoming a paradigm for other European artists of the time.

Keywords: sculpture, kinetic sculpture, electric light, spatiality, artistic installation

Introducere

Constatând că arta este saturată la nivelul său formal, fiind condamnată la repetiția perpetuă a unor formule deja utilizate², Nicolas Schöffer propune, deopotrivă prin creația sa artistică și prin serii de eseuri, soluții care, prin folosirea tehnologiei, să poată oferi spectatorului noutatea pe care o aștepta în spiritul avangardelor.

Poate unul dintre cei mai cunoscuți precursori ai săi, în perspectiva sculpturii cinetice, din perioada avangardelor artistice interbelice fusese Laszlo Moholy-Nagy, un artist de origine maghiară, al cărui nume a fost strâns legat de Școala Bauhaus și experimentele cinetico-luminoase ale anilor '20-'30. Experimentele lui Moholy-Nagy au fost multiple și au început cu realizarea fotogramelor, pentru ca mai apoi artistul să înceapă să folosească lumina în forma sa brută, fizică, odată cu construirea primelor dispozitive mecanice, în care va combina sursa sau sursele de lumină cu mișcarea mecanică și diverse structuri metalice, plastice sau de sticlă.

Una dintre cele mai cunoscute opere ale sale rămâne *LightProp for an Electric Stage*, cunoscută și sub numele de *Light Space Modulator (Lichtund Raum Modulator)*, lucrare finalizată în 1930, care con-

1 E-mail: maria-oana.nae@unage.ro

2 Ph. Sers, *Prefață la Nicolas Schöffer, Noul Spirit Artistic*. București: Meridiane, 1973, p. 22.

sta într-un dispozitiv cinetic compus din mai multe piese prin care lumina străbătea proiectându-se ulterior pe suprafețele învecinate.

Introducerea principiilor cibernetice în artă

Viziunea unui volum virtual într-o permanentă schimbare și formare marchează pentru viziunea plastică modernă apariția sculpturii cinetice însoțite de prezența luminii [1 p. 216]. Naum Gabo, artist constructivist rus, prezenta pentru prima dată în 1923 lucrarea *Coloana*, o sculptură construită din elemente geometrice în care artistul punea în aplicare pentru întâia oară principiile cinetismului. Meritul lui Moholy-Nagy rămâne, însă, acela de a exploata spațiul odată cu mișcarea luminii reflectate de sculptura în mișcare.

Funcționarea *mașinii de imagini luminoase* traduce simptomat viziunea sa asupra noii opere de artă. Lumina se transformă aici în material al lucrării, iar odată cu proiectarea ei pe diverse suprafețe opera devine dinamică și se află într-o perpetuă mișcare secvențială. Moholy-Nagy ne vorbește și despre sublimarea materialului prin lumină, dar și despre aspectele virtuale ale sculpturii: „Volumele virtuale sunt generate de mișcare, de disoluția optică a materialelor” [2 p. 100].

Se pare că preocupări similare au mai existat în acea vreme, dovadă fiind lucrările cinetice ale lui Cesar Domela, Carl Buchheister sau Erich Buchholz, care, deși nu utilizau direct sursele luminoase în sculptură, au încercat să exploateze proprietățile de reflexie, refracție sau de transparență ale materialelor, pentru a putea controla modul în care lumina exterioară putea interacționa cu ele. Pictura și colajul abstract favorizaseră și ele utilizarea unor materiale similare [2 p. 102]. De exemplu, Nikolaus Braun, la începutul anilor '20 ai secolului XX, folosește chiar lumina electrică pentru a crea așa-numitele reliefuri luminoase, în ideea că lumina, în timp ce devine material artistic, dematerializează celelalte tipuri de material [2].

Sursele de lumină electrică vor mai fi folosite de Zdeněk Pešánek, artist ceh, care, în anii 1929-1930, va fi primul care va folosi într-o lucrare de artă neonul, sursă de lumină predilect asociată mult mai târziu cu arta (post)minimală și, îndeobște, legată de numele lui Dan Flavin. El crease deja în 1925 proiecții de lumini, utilizând *spectrofonul*, un pian colorat și sculpturi lumino-dinamice. În 1930 ajunge să expună modelul unei sculpturi luminoase cinetice, compusă din ghips, metal și becuri electrice, iar în 1937 va prezenta la Expoziția Mondială de la Paris două fântâni cu tuburi de neon [2 p. 110].

Cunoscător al fenomenului cibernetice, Schöffer vede obiectul artistic ca pe un intermediar vizorului între programul conceput de artist, ideea artistică și efectul produs asupra spectatorului prin fascinație. Frumusețea operei de artă rezidă din programarea de „raporturi inedite, optime și specifice”, iar producerea operei nu poate ignora organizarea mediului pentru care ea este concepută [2 pp. 24-25].

Opera teoretică a lui Schöffer însumează mai multe eseuri care aduc în prim-plan ideile sale atât despre crearea unui nou limbaj artistic cât și despre utilizarea unor materiale noi, precum lumina și timpul. Concepând arta ca o invenție la nivelul gândirii și al imaginației, cu efecte estetice asupra percepției umane, artistul propune introducerea în creația artistică a unor elemente și procedee artistice, precum dematerializarea, prin folosirea unor „materiale imateriale” (spațiul ambiental, lumina, timpul), suprimarea obiectului, introducerea principiilor cibernetice în artă etc. [3 pp. 29-31]. Într-unul din eseurile dedicate sculpturii dinamice, cel din 1963, Schöffer remarcă neașteptata evoluție a științelor după cel de-al Doilea Război Mondial, dezvoltare care va impune profunde schimbări civilizataiei occidentale. În acest fapt el vedea două consecințe majore, legate, pe de-o parte, de predominanța științelor, ca o primejdie deopotrivă fizică și spirituală și, pe de altă parte, stagnarea artei sau chiar ruptura ei prin devalorizare morală și socială [3 p. 33]. Aceste două consecințe stau, de fapt, la baza reorganizării și regândirii întregului proces artistic, pe care Schöffer îl sesizase cu ceva vreme înainte.

Colaborarea artistului cu ingineri, arhitecți, cinești, fotografi sau tehnicieni video o vedea absolut necesară, iar relația pe care el însuși o avea cu Compania Philips confirmă pe deplin acest lucru.

Un element important pe care artistul îl remarcă este aspectul temporal al artei. De la picturile care par a nu avea o legătură directă cu elementul temporal, deși degradarea culorilor în timp poate fi, totuși, luată în considerare, la arhitectură și sculptură, care nu pot fi percepute fără dinamismul spectatorului, desfășurat în timp și spațiu, orice operă de artă înglobează, mai mult sau mai puțin subtil, acest aspect [3 p. 39]. Sculptura cinetică presupune un joc al timpului, dar și al mișcării directe în spațiu, iar acțiunea mecanică, independentă de orice intervenție umană, face din opera sculpturală una cinematică. Dacă pictura este afectată de fotografie sau cinematograf, sculptura, prin cucerirea spațiului și a timpului, oferă o experiență articulată odată cu revoluțiile tehnologice ale imaginii.

Sculptura spațio-dinamică (așa cum numea Schöffer sculptura cinetică) este creată de o structură care circumscrie spațiul și timpul, dar și secvențialitatea imaginilor ca succesiune de variante posibile ale aceleiași forme. Sculptura devine, astfel, o operă transparentă și penetrabilă, „având claritatea logică a unei structuri raționale ce-i rezumă și amplifică posibilitățile estetice și dinamice” [3 p. 42]. Scopul vizual al spațio-dinamismului era același cu al fizicii contemporane: transcenderea materiei.

În altă ordine de idei, țelul sculpturii spațio-dinamice era „integrarea constructivă și dinamică a spațiului în opera plastică”, deoarece o „fracțiune de spațiu conține posibilități energetice foarte puternice” [3 p. 86]. Schöffer enunța, astfel, una dintre primele definiții ale arte instalației, definiție care cuprindea, ca element fundamental al lucrării de artă, spațiul. Ideea unei lucrări relaționate perfect cu spațiul ambiental sau chiar care integrează spațiul înconjurător va fi reluată câteva decenii mai târziu de definițiile instalației artistice propuse de Claire Bishop [4 p. 6] sau Julie Reiss [5 p. 11].

Sculptura cinetică captează spațiul și radiază fără limite de jur-împrejur. De asemenea, ea presupune o modificare perpetuă a unghiului de privire și, respectiv, a experienței spectatorului [5 p. 87]. Schöffer recunoaște faptul că sculptura devine „un fenomen funcțional în sens estetic”, iar această funcție estetică explică de ce sculptura spațio-dinamică, destinată, în special, pentru spațiile exterioare, îndeplinește și un rol social. Ea satisface o nevoie estetică a publicului larg [5 pp. 90-91].

Combinarea motoarelor acționate de energia electrică, a acumulatorilor cu fenomenul estetic propune o nouă abordare a relației tehnologie-viață. Efectele optice și stroboscopice sunt căutate cu mare interes, ele oferind spectatorului senzația de dematerializare, atât de importantă pentru Schöffer. Câmpul spațial al operei este și el amplificat pe măsură ce efectele vizuale se extind asupra mediului ambiant înconjurător. Sunetele contribuie și ele, voluntar sau involuntar, la crearea unei atmosfere specifice.

Sunetul, culoarea și mișcarea, energia și motoarele electrice, precum și cibernetica oferă, potrivit ideilor lui Schöffer, posibilități infinite și pline de necunoscut, pe care artiștii ar trebui să le ia în calcul în procesul de creare al unui nou tip de artă [5 p. 46].

Relația operei lumino-dinamice cu spațiul cotidian

Lumina este asociată în teoriile lui Schöffer cu principiul lumino-dinamismului. Lumina, fie ea artificială sau naturală, constituie o problemă fundamentală pentru artele vizuale, deoarece distribuția și ritmul apariției și dispariției sale condiționează fiziologic omul. Pentru Schöffer introducerea elementelor estetice în circuitele de distribuire ale luminii este de o însemnătate mare, atât pentru procesul de creație cât mai ales pentru procesul perceptiv al spectatorului. Acest principiu, al lumino-dinamismului, era definit astfel: „Orice suprafață delimitată și diferențiată în număr de lucși, adică încărcată de luminozitate, posedând o forță atractivă care intensifică ritmul structurilor” [5 p. 197]. Lumina pătrunde și străbate sculptura spațio-dinamică și face să ia naștere la nivelul suprafețelor din jur forme plastice dependente, dar separate de materialitatea propriu-zisă a operei.

Nicolas Schöffer menționează, de asemenea, că „lumino-dinamismul cuprinde toate cercetările și toate tehnicile artistice care utilizează lumina condensată și proiectată pe o suprafață opacă sau translucidă, sau pe un spațiu făcut suficient de opac spre a provoca o desfășurare vizual-plastică încărcată de un conținut estetic” [5 p. 48]. Proiecțiile lumino-dinamice sunt libere și produse de filtre, colorate sau translucide, sau reflectoare, mobile sau statice. Suprafețele pe care este proiectată lumina pot fi și

ele opace sau transparente, netede sau zgrunțuroase, perforate etc. Lumina proiectată amplifică efectele tridimensionale, fiind o „adevărată sinteză între sculptură, pictură, cinematică și muzică” [5 p. 49].

Schöffer relaționează opera lumino-dinamică cu spațiul cotidian, menționând chiar că destinația unei astfel de lucrări nu este spațiul muzeal sau al galeriei, ci spațiul public. Satisfacerea unei nevoi estetice și înlăturarea saturațiilor senzoriale și intelectuale ale societății contemporane erau scopurile fundamentale ale unei astfel de lucrări. Ea devine capabilă să ofere spectacole vizibile în spațiul urban de la distanțe mari.

Un astfel de exemplu este *Tour Spatiodynamique Cybernétique*, construit în 1961 în orașul belgian Liège. El fusese, însă, precedat de *Tour Spatiodynamique Cybernétique (Turnul Spațiodinamic Cibernetic)*, un ansamblu înalt de 50 de metri, amplasat în parcul Saint Cloud din Paris, în anul 1955, și finanțat de compania Philips. Această sculptură plastică și sonoră mixă în timp real sunetele transmise de tânărul compozitor francez Pierre Henry, pionier al muzicii concrete, grație unui sistem de captare și redare electronică analogică a sunetelor. Îndelung discutată în presă și mediile artistice, lucrarea oferea pentru prima dată dimensiunea interactivității și a folosirii concomitente a unor mijloace diferite de exprimare. Lumina juca aici un rol esențial, oferind spectatorilor un joc fascinant de fascicule luminoase, ce a durat timp de două luni cât a stat montată instalația. Un alt proiect interesant a rămas doar la stadiul de schiță. Construirea unui turn de 324 de metri în Défense, Paris, a fost anulată, datorită costurilor neacoperite de producție. *Tour Lumière Cybernétique* ar fi trebuit să pună în aplicare un ansamblu de teorii despre artă, arhitectură și urbanism.

Aceste teorii vizau, în primul rând, integrarea artei în contextul uman și social, dar prin păstrarea valorii sale estetice. Sculptura căpăta, astfel, monumentalitate, calitate, care viza tot domeniul estetic, după cum însuși Schöffer afirma în 1954 [3 p. 92]. Spectacolul spațial în aer liber era realizat prin contribuția unor elemente externe câmpului artistic de până atunci, cum ar fi fuzelaje, avioane, ceața artificială colorată, proiectoare de lumină colorată. Sculptura cinetică luminoasă nu putea fi despărțită de elementul sonor. Schöffer propunea sonorizarea sculpturilor prin extragerea și utilizarea sunetelor elementelor ce alcătuiesc lucrarea respectivă [3 pp. 94-95]. Acestea pot fi combinate, amplificare, înregistrate și redistribuite astfel încât să creeze o atmosferă unitară cu cea vizuală.

Schöffer vedea, de asemenea, orașul ca o imensă sculptură în mișcare, iar înfățișarea arhitecturii urbane putea fi îmbunătățită prin utilizarea unor sculpturi. Acestea, lipsite de orice scop funcțional, puteau asigura latura estetică, care, de altfel, nu este neglijată de arhitecți și decoratori. Propunerea unor proiecte precum cel din Paris sau din Liège, relaționate cu mediul înconjurător, oferă dimensiunea unei preocupări constante pentru integrarea urbanistică a jocurilor de forme, lumini și sunete, abia scoase din galeria de artă. Evoluția structurilor urbane și modernizarea lor avea loc odată cu integrarea în mijlocul lor a unor opere de artă capabile, nu doar să ofere un spectacol inert, dar și să interacționeze cu cetățenii unui oraș.

Laszlo Moholy-Nagy făcuse și el câteva experimente de instalații luminoase în perioada interbelică, însă abia după cel de-al Doilea Război Mondial aceste procedee artistice vor lua amploare. Schöffer, după 1948, va amplifica aceste experimente, introducând noțiuni precum cele de sistem auto-organizat, tehnologie a informației, emergente în lucrările lui Norbert Wiener asupra ciberneticii. Integrarea dinamică a spațiului în opera de artă încearcă să o realizeze prin seria *Spatiodynamisme*, odată cu care începe să afirme și faptul că arta ar trebui să reprezinte un element fundamental al progresului la nivelul structurilor urbane, al arhitecturii și chiar al societății în general.

Seriile de lucrări sculpturale începute în 1956 cu expunerea primei sculpturi cibernetice CYSPI la teatrul *Sarah Bernhard* din Paris, continuă cu spectacole dedicate spațio-dinamismului, precum cel de la Grand Central Station (New York, 1957) sau spectacolul spațio-dinamic de la SIGMA (Bordeaux, 1966). Schöffer introduce un alt element vizual-dinamic în lucrările sale și anume dansul. Spectacolele sale combinau vizualizarea sculpturilor cinetice cu mișcările coregrafice, în care erau invitați să participe balerini și dansatori francezi ai momentului, printre care Maurice Béjart.

Concluzii

Transformările aduse odată cu experimentele cinetico-luminoase ale lui Nicolas Schoffer vor marca o schimbare fundamentală pentru ceea ce înseamnă utilizarea luminii în artă.

Lumina artificială reală apare ca mediu deopotrivă pictural și sculptural, ca formă și ca fond, ca structură reală și virtuală. Valențele pe care le capătă lumina în acest context vor continua să fie exploatare, iar cel mai recent vor constitui un suport vizual ideologic pentru agitatul deceniu patru al secolului XX.

Referințe bibliografice

1. NAKOV, A. Una «Arquitectura de Luz» que se eleva por encima de lo estrictamente formal. In: *Laslo Moholy-Nagy*. Valencia: IVAN, 1991, pp. 205–221. ISBN 978-8478903436.
2. WEIBEL, P., JANSEN, Gr. *Light Art from Artificial Light: Light as Medium in 20th and 21st Century Art*. Otsfildern: Hatje Cantz, 2006. ISBN 978-3775717748.
3. SCHÖFFER, N. *Noul spirit artistic*. București: Meridiane, 1973.
4. BISHOP, C. *Installation Art: A Critical History*. London: Tate Publishing, 2005.
5. REISS, J.H. *From Margin to Center: The Spaces of Installation Art*. Massachusetts: MIT Press, Cambridge, 1999. ISBN 978-0262681346.

MOTIVELE VEGETALE ÎN DECORUL ȚESĂTURILOR DE INTERIOR – SURSE ȘI SPAȚII DE CERCETARE

VEGETAL MOTIFS IN THE DECORATION INTERIOR FABRICS – SOURCES AND RESEARCH SPACES

SVETLANA PLAȚINDA¹,
doctorandă, lector universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0002-4113-270X>

CZU 745.52.043:747

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2024.2.19>

Majoritatea țesăturilor tradiționale conțin imagini fitomorfe simbolice, realiste, foarte stilizate. Astfel că transmiterea mesajului simbolic prin aplicarea imaginilor de vegetație în textilele tradiționale este una fundamentală, complexă și încă necercetată până la justa valoare. Pentru a descifra conținutul motivelor este necesară căutarea izvoarelor acestora, pe cât de multiple, pe atât de străvechi. Răspunsul la aceste întrebări trebuie căutat, în primul rând, în mitologia română, în folclor, în sursele arheologiei spațiului de cercetare, precum și în istoria și filozofia religiilor din arealul eurasiatic. Lucrările cercetătorilor din Republica Moldova și România s-au dovedit a fi deosebit de utile în domeniile respective.

Cuvinte-cheie: țesătură, motiv, fitomorf, tradiție, decor, stilizare

Most traditional fabrics contain symbolic, realistic, and highly stylized phytomorphic images. The issue of semantics and symbolic message through the application of vegetation images in traditional textiles is fundamentally complex and still under-researched to its full value. To decipher the content of these motifs, it is necessary to search for their sources, as numerous and ancient as they may be. The answer to these questions must primarily be sought in Romanian mythology, folklore, archaeological sources within the research space, as well as in the history and philosophy of religions within the Eurasian region. The works of researchers from the Republic of Moldova and Romania have proven to be particularly useful in the respective fields.

Keywords: fabric, motif, phytomorphic, tradition, decoration, stylization

1 E-mail: svetlana.platinda@amtap.md

Introducere

Lumea vegetală reprezintă o parte esențială din viața omului. Necesitatea de a admira fascinația și miracolul lumii vegetale a devenit o condiție sine qua non a existenței umane. Una dintre dorințele sacre ale omenirii de-a lungul timpului a fost de a reda frumusețea naturii în diverse moduri. Motivele florale ocupă un rol aparte în creația artistică. Astfel, imaginea florilor, copacilor și arbuștilor poate fi contemplată în tablourile unor pictori renumiți sau în ornamentele vegetale care predomină în arta decorativă universală, în arhitectură și designul modern.

Motivele vegetale stau la baza reprezentării multor forme decorative, iar cei care creează opere artistice trebuie să cunoască bine cum să aplice în decor o plantă, o floare etc., care sunt posibilitățile plastice, ritmice sau cromatice. Acest lucru este valabil, în special, pentru specialiștii care practică arta ornamentală, pentru artiștii din domeniul artelor decorative și artelor textile.

Reprezentările motivelor vegetale

Reprezentările motivelor vegetale domină toate formele naturale folosite în ornamentația textilă tradițională și contemporană. Până în prezent un număr colosal de obiecte de artizanat și țesături moderne poartă amprenta interpretărilor artistico-plastice a motivelor naturale. În acest sens, Gheorghe Mardare menționează: „Mai mult de jumătate din covoarele vechi basarabene conțin imagini fitomorfe simbolice și puternic stilizate, care de la sfârșitul secolului XIX sunt treptat înlocuite cu imagini vegetale realist-naturaliste” [1 p. 143].

Legătura strânsă între om și vegetația ce-l înconjoară a dus la îmbogățirea reprezentărilor fitomorfe, astfel că în ornamentica țesăturilor tradiționale de interior întâlnim frecvent pomi, crengi, vrejuri, frunze, flori, fructe, buchete etc. Sursele istoriografice oferă informații precum că primele reprezentări vegetale au fost semne codificate ale unor străvechi mituri dendrologice, preluate și prelucrate mereu, în așa fel încât nici formele, nici semnificațiile lor inițiale nu se mai deslușesc cu claritate [2 p. 167].

În Europa motivele vegetale au existat în artele plastice și decorative în cadrul unor stiluri artistice specifice. Cei mai mari artiști și arhitecți care au realizat schițe pentru țesături, covoare, decorațiuni interioare și mobilier au folosit tehnicile învățate în cadrul formării în domeniul artelor plastice pentru a lucra cu forma plantelor.

Interesul pentru reprezentarea plantelor în arta europeană a apărut de la începutul secolului XIX, în legătură cu dezvoltarea rapidă a industriei artei și cu înființarea școlilor de artă. Utilizarea motivelor vegetale în obiectele produse industrial a dat naștere unor avalanșe de metode, care au apărut rapid și au dispărut adesea în același mod, iar la începutul secolului XX nu mai rămăseseră prea multe dintre ele. Cu toate acestea, zeci de artiști și teoreticieni ai artei, care și-au dedicat viața lucrând la reprezentarea motivelor vegetale și la aplicarea formelor lor în artă, și-au lăsat amprentă dăinuie asupra timpului.

Aplicarea abilă a imaginilor de plante și flori în artele decorative, în special, în artele textile nu se poate baza decât pe o muncă serioasă în domeniul schițelor din natură și al desenelor prin memorie, reprezentare și imaginație. Din punct de vedere istoric, toate metodele cunoscute de artist în reprezentarea plantelor au o trăsătură comună – *forma plantelor este folosită în ornament cu un anumit grad de generalizare artistică ori stilizare*. Această regulă se vede clar prin compararea naturii „vii” cu produsele de artă decorativă și aplicată ale diferitor epoci și popoare. Anume prin principiile de prelucrare artistică a formelor plantelor se observă diferența dintre metodele existente. Procesul de „transpunere” a unei imagini din natură (pom, floare, frunză etc.) într-un motiv ornamental poate fi diferit și poate avea mai multe etape. În forma mai generală, el se exprimă astfel: *natură – schiță – imagini reale*, cu diferite grade de stilizare – *motiv ornamental pictural – ornament vegetal stilizat* [3 pp. 8-11].

În toate perioadele istorice creatorul/artistul stabilea clar cum să utilizeze anumite forme vegetale într-un produs artistic încă de la analiza vizuală a acestora, iar trecerea la schiță nu însemna decât proiectarea ideii. Or, o bună cunoaștere a metodelor și tehnicilor de reprezentare a motivelor vegetale

cu diferite grade de stilizare îi permite specialistului să abordeze cu pricepere soluția de design artistic al produselor textile și să găsească pentru fiecare din ele propria interpretare a ornamentului vegetal. Schimbând metodele de lucru în funcție de idei și de tipul de țesătură, se realizează o legătură organică între desen și produs.

Studiind motivele vegetale de pe produsele textile ale diverselor popoare și din diferite epoci, observăm o schimbare evidentă a caracterelor ornamentelor, deși sursele naturale din masa lor nu se schimbă în mod esențial. Recunoașterea multor plante în diverse imagini arată că ornamentația nu a urmat doar calea copierii, transformării și dezvoltării mostrelor culturale istorice, ci s-a alimentat în mod constant și din impresii naturale. Influența muncii de teren în crearea de noi ornamente a crescut treptat și a dus la o serie de metode și tehnici de transpunere a formelor exterioare ale plantelor în motive ornamentale.

Majoritatea metodelor de lucru cu forme naturale de plante au dobândit forme complete în ultimii 200 de ani, adică din momentul în care ornamentației i s-a atribuit rolul de purtător de artă, iar dezvoltarea gustului ornamental a fost declarată una din importante sarcini ale educației artistice.

Motivele vegetale reprezentate în diferite perioade, în spațiu și timp, pe textile au aproape întotdeauna surse primare naturale. Chiar și reprezentările de plante de pe ceramica de Tripoli și de pe cele mai vechi textile care au supraviețuit se bazează pe rezultate din observarea unor forme naturale specifice (**Figura 1**). Textilele din secolele VI-V î.Hr. descoperite în curganele din Munții Altai sunt decorate cu motive fitomorfe. Florile și mugurii de lotus sunt recognoscibile pe țesăturile reprezentate în picturile din Egiptul Antic, palmetă întâlnim pehainele figurilor reprezentate în ceramica Greciei Antice. Cele mai vechi motive vegetale se repetă constant în arta Indiei (**Figurile 2-3**).

Figura 1. Reprezentarea motivelor vegetale pe statuetele Tripoli.
Sfârșitul mileniului IV – începutul mileniului III î.Hr.

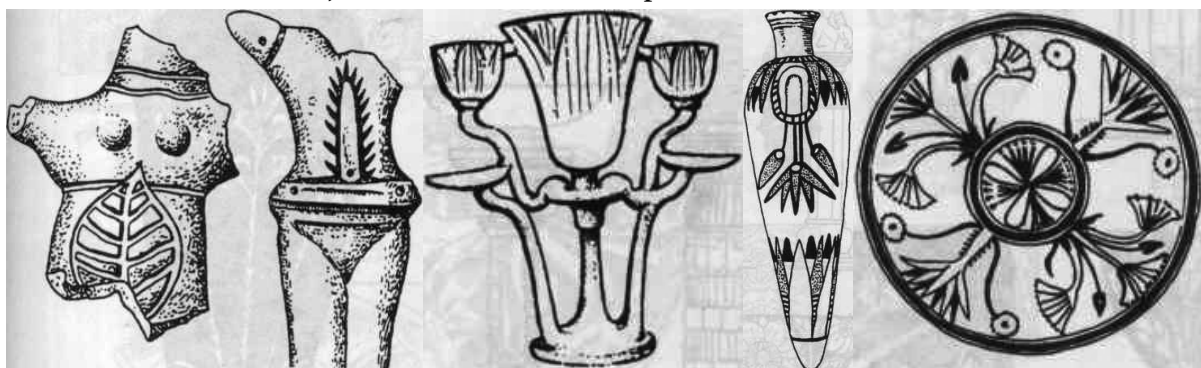


Figura 2. Reprezentarea motivelor vegetale
în ceramica Egiptului Antic



Începând cu secolul al XIV-lea, informații referitor la crearea desenelor pentru textile ne furnizează diverse tratate (*Tratat de pictură* de Cenino Cennini), desene de ornamente ale marilor pictori (celebrele desene ale lui Pisanello, Sandro Botticelli, Jacopo Bellini), grafica ornamentală din secolele XVII-XVI-II și imagini de plante realizate în școlile de artă din secolul al XVIII-lea [3 p. 9].

Analizând aceste date într-un context cultural și proiectând rezultatele particularităților de funcționare a celor două tipuri de producție existente (meșteșugărească și manufacturieră), ne putem imagina forma de lucru atât a meșteșugarului cât și a artistului în reprezentarea motivului vegetal. În acele vremuri meșteșugul era strâns legat de creativitate, iar artizanul realiza el însuși produsul, de la idee până la ultima operațiune tehnologică, îmbinând în persoana sa atât designerul cât și producătorul. În crearea întregii țesături (împreună cu designul ornamental) el a acționat pe baza unui model vizual, numit acum model cultural. Acest tip de activitate se numește *canonic*. Lucrurile în care sistemul canonic își găsea cea mai adecvată întrupare erau recunoscute ca exemple etalon și serveau drept standarde de formă perfectă, de măiestrie, obiecte de imitat și copiat, puncte de referință în crearea unor mostre mai perfecte.

Ornamentele vegetale, ca toate celelalte ornamente, erau realizate conform legilor acestui sistem. Un meșter, de regulă, nu avea educație artistică și nu putea desena plante din natură. El își transfera impresiile din observațiile din natură și memorie în desen direct în procesul de producție, îmbunătățind mostra pe care o avea în funcție de gustul său. În meseria de familie îngustă, ucenicul trebuia să stăpânească întregul proces de producție – de la desena-rea ornamentului până la uscarea produselor.

În Renașterea timpurie marii maestri ai artelor plastice au avut o școală a desenului din natură solidă, fapt ce a influențat semnificativ asupra graficii motivelor vegetale în produsele din țesături scumpe. În mare măsură, această performanță se referă la desenele lui Bellini pentru țesături din colecțiile Muzeului Luvru. În secolele XVII și XVIII desenul textil a început să fie influențat de lucrările ornamentalistilor graficieni. Dacă în secolul XVI și în prima jumătate a secolului XVII artiștii se ocupau de grafica ornamentală concomitent cu pictura sau arhitectura, începând cu a doua jumătate a secolului XVII, au existat pictori specializați exclusiv în acest domeniu. Singura lor sarcină era de a crea modele, schițe, mostre pentru produse de artă decorativă [3].

Flora locală este reflectată în mod realist în multe modele florale țesute din Florența în secolul al XVI-lea. Pictorii au introdus, de asemenea, elemente de tridimensionalitate în textilele din epoca Renașterii, îmbogățindu-le astfel foarte mult (*Figura 4*).

Figura 4. Decorațiuni vegetale din secolul XVI care au influențat designul ornamentelor textile



Figura 3. Motive vegetale în arta Indiei Antice

În spațiul românesc motivele vegetale au fost profund integrate în tradițiile artistice și meșteșugărești, atât în arta populară cât și în arta decorativă religioasă și laică. În arta textilă tradițională românească motivele vegetale, precum vița-de-vie, spicul de grâu, floarea-soarelui și frunza de stejar au fost frecvent utilizate. Aceste motive aveau semnificații spirituale și erau asociate cu fertilitatea, rodnicia și prosperitatea. Pe vasele de ceramică motivele vegetale sunt adesea stilizate și repetate într-un mod ritmic. Aceste motive nu doar înfrumusețază obiectele, dar reflectă și legătura profundă a oamenilor cu natura. L. Blaga în *Trilogia culturii* afirmă: „Ornamentica artei populare românești, alcătuită din semne, din linii îndrăznețe, din linii curbate, din motive geometrice, poate fi considerată ca o mărturisire a duhului unei generații către cealaltă” [4 p. 378].

În decorarea bisericilor ortodoxe, atât la exterior cât și în interior, motivele vegetale sunt frecvent întâlnite în sculptura din lemn și piatră.

Concluzii

Din cele analizate mai sus, constatăm că studiul motivelor vegetale în arta decorativă este o explorare profundă a simbolismului, esteticii și evoluției acestor elemente în diferite culturi și perioade istorice. Motivele vegetale au fost utilizate în întreaga lume, începând cu antichitatea și până în epoca contemporană, și realizate în diverse forme și tehnici – de la sculptură și ceramică la textile și arhitectură.

În arta contemporană motivele vegetale continuă să joace un rol important, dar sunt deseori re-interpretate într-o cheie modernă sau conceptuală. Prin urmare, motivele vegetale au o istorie lungă și complexă în arta decorativă, reflectând o gamă largă de semnificații și utilizări în diverse culturi și epoci. De la simboluri religioase și spirituale la elemente estetice și stilistice, motivele vegetale rămân o sursă inepuizabilă de inspirație în arta decorativă și continuă să evolueze în funcție de tendințele artistice contemporane.

Referințe bibliografice

1. MARDARE, Gh. *Arta covoarelor vechi românești basarabene*. Chișinău: Cartier, 2016. ISBN 978-9975-86-095-6. ISBN 978-9975-79-947-8.
2. MOISEI, L. *Ornamentul: fenomen artistico-estetic*. Chișinău: Pontos, 2017. ISBN 978-9975-51-905-2.
3. БЕСЧАСТНОВ, Н. *Изображение растительных мотивов*. Москва: Владос, 2004. ISBN 978-569-10-1207-5.
4. BLAGA, L. *Trilogia culturii*. București: Humanitas, 2011. ISBN 978-973-50-2953-1.

ȘTIINȚE SOCIO-UMANISTICE, STUDII CULTURALE ȘI MANAGEMENT ARTISTIC SOCIO-HUMANISTIC SCIENCES, CULTURAL STUDIES AND ART MANAGEMENT

HERMENEUTICA MITULUI ANTIC ÎN VALORIFICAREA DIMENSIUNILOR CULTURALE

THE HERMENEUTICS OF THE ANCIENT MYTH IN THE VALUATION OF CULTURAL DIMENSIONS

VICTORIA FONARI¹,

doctor în filologie, conferențiar universitar,
Universitatea de Stat din Moldova

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

CZU 398.22:801.73

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2024.2.20>

Mitul este o parte componentă a realității noastre, semnele acestuia se citesc pe edificii, afișe de teatru, coperte de cărți. Evident că esențele mitului se întrevăd în operele literare, tablouri, sculpturi, bijuterii. Labirintul mitului rămâne a fi în centrul atenției, acesta semnificând căutarea omului. Prin artă sesizăm metamorfozele mitului, care diagnostichează și transformările conceptuale ale omului ce trăiește într-un context istoric care impune anumite transformări sociale, conexiuni culturale, noi modalități tehnice. Totuși, forța esențială o constituie individualitatea artistului în care transpar, se stratifică atât aspectele imediat recunoscutibile cât și elementele ascunse. Metoda hermeneutică a mitului prezintă traseul actualizării mitului antic implicat în diferite arte.

Cuvinte-cheie: hermeneutica mitului, imagine artistică, cultură, antichitate, actualitate, artă

Myth is a component part of our reality; its signs can be read on buildings, theater posters, book covers. Obviously, its essence can be seen in literary works, paintings, sculptures, jewelry. The myth's labyrinth remains the center of attention, signifying man's search. Through art we notice the metamorphoses of the myth, which also diagnoses the conceptual transformations of man living in a historical context, which imposes certain social transformations, cultural connections, new technical ways. However, the essential force is the artist's individuality in which both immediately recognizable aspects and hidden elements shine through and are layered. The hermeneutic method of the myth presents the route of the actualization of the ancient myth involved in different arts.

Keywords: hermeneutics of myth, artistic image, culture, antiquity, actuality, art

Introducere

Investigând mitul, gândirea mitică și hermeneutica mitului în alte studii, am constatat că cercetătorii din Republica Moldova s-au referit cel mai mult la mit, axându-se preponderent pe ideea de a elucida cum lucrează un mit în mai multe texte concomitente (M. Cimpoi, E. Prus, Al. Burlacu, J. Cușnir, O. Gârlea etc.). Interpretările variază în funcție de scopurile pe care și le-au propus autorii, iar rezultatele cercetării finalizează cu, cel puțin, integrarea lor într-o monografie. Perspectiva filosofică contribuie la explicarea ipotezei de actualizare a mitului în literatura artistică. Pentru explicarea noțiunii

¹ E-mail: victoria_fonari@yahoo.com

de *hermeneutică a mitului* anticeste necesară selectarea materialului științific, care se referă strict la hermeneutică, interpretându-l prin prisma textului artistic, dar utilizând terminologia filosofică.

Mitul antic și diversitatea conceptuală de la Platon încoace

Noțiunea de mit a fost interpretată diferit chiar din perioada antică. Grecii aveau predilecția de a valorifica noțiunile, raportându-le la diferite aspecte. În dependență de o viziune sau alta se modifică și atitudinea față de mit. În linii mari, se identifică două puncte de pornire antitetice, bazate pe conceptele filosofilor antici Platon și Aristotel.

Platon, care era și creator de mituri, în tratatele sale explică mitul ca pe o *amintire* din lumea ideilor, care persistă în realitate pentru a ne apropia de un ideal cosmic, organizator. În acest context, referindu-ne la metafilosofie, invocăm constatarea lui G.W.F. Hegel: „Platon numește universalul Ideea, pe care o traducem mai întâi prin gen, specie și chiar este desigur așa ceva, căci Ideea e și genul, specia, care este înțeleasă mai mult cognitiv și există mai mult pentru gândire. De aceea, însă, prin Idee nu trebuie să ne imaginăm ceva transcendental, aflat departe, în exterior. Nouă Ideea ne este mai familiară sub numele de universal. Frumosul, Adevărul, Binele sunt gen pentru ele însele” [1 p. 46]. Din multe texte ale lui Platon am selectat unul care explică atât rolul mitului cât și atracția pe care o au scriitorii pentru imaginea mitică: „...tot ceea ce face ca ceva să treacă din neființă în ființă este în întregime fapt de creație [...] și cei care se îndeletnicesc cu ele sunt cu toții creatori” [2 p. 77].

Pentru Aristotel mitul este o fabulă, o *istorisire* ce poartă în sine diverse explicații. Imitația face parte din categoriile fundamentale. În *Poetica* lui Aristotel mitul este o componentă a subiectului tragediei: „În același timp, imitația de care ne ocupăm, fiind imitația unei acțiuni, realizată de câțiva eroi, iar aceștia deosebindu-se în ochii noștri după caracterul și judecata fiecăruia (elemente după care, îndeobște, se cântăresc faptele individuale), urmează că pricinile acțiunilor sunt două, caracterul și judecata, și că, la rândul lor, acțiunile hotărăsc fericirea ori nefericirea oamenilor” [3 p. 72]. Din acest citat percepem conexiunea dintre gradul de imitație și viziunea interpretativă, care oferă o diversitate de dezvăluiri ale aceluiași subiect. Atenționăm că în traducerea textului lui Aristotel apar în sinonimie cuvintele *subiect* și *mit*. Stagiritul relevă următoarele noțiuni: subiectul, caracterul, judecata. Dacă ar fi să elucidăm problema în terminologia tezei noastre, am restitui această triada astfel: mitul, argumentul selectat din textul artistic, hermeneutica. Or, scopul nostru este abordarea preponderent a textului poetic, care conține imaginea mitică și modelarea acestuia în contextul scriiturii la intersecție de milenii.

Deja în epoca antică valențele mitului suferă mutații semantice: „Lexemul elen *mythos* denotă o formă mentală specifică: dincolo de sensul de „povestire, basm”, el avea printre conotații și ideea de „vestire”, legată de funcțiile oracolului, de ceremoniile la care doar inițiații aveau acces, adică, de tainele misterului [...]. Termenul complementar *logos* (cuvânt, rostire, rațiune), care inițial avea o semnificație ce se suprapunea parțial cu cea a lui *mythos*, a suferit treptat o sărăcire semantică” [4 p. 41]. O altă corelație semantică o explică cercetătoarea Ileana Marin, în care apar noi conotații: „Termenul *mythos* trebuie pus în relație cu alți doi termeni-cheie pentru cultura și mentalitatea grecească: *mimesis* și *mysterion*, care, la rândul lor, conțin particula *mi*, exprimând ideea de micșorare” [5 p. 9]. Probabil, aici și este cheia miturilor din mit, ce constă din liantul acestora, variantele care, pe alocuri, se contrazic, interpretând tragediile grecești și reflecțiile acestora pe parcursul istoriei literare. Din perspectiva cercetătoarei, mitul devine modalitatea, calea de cunoaștere intuitiv-artistică ce tinde să explice racordarea dintre ordine și haos, rațiune și emoție, societate și lumea interioară etc.

Detășându-ne de explicațiile etimologice, putem aborda conceptele cu privire la mit. În viziunea lui Mircea Eliade, mitul constituie „o istorie sacră, [el] relatează un eveniment care a avut loc într-un timp primordial, în timpul fabulos al începuturilor. Altfel spus, mitul povestește în ce chip, datorită faptelor deosebite ale unor ființe supranaturale, o realitate a dobândit existență, fie că e vorba de realitatea totală, de Cosmos, fie numai de un fragment al ei [...]. Mitul e, deci, întotdeauna o povestire despre creație, doveditor” [6 p. 5-6].

Mitul, din unghiul de vedere al unei etapizări semantice, este valorificat pe traseul culturii antice de Mihai Coman. Cercetătorul observă că, inițial, conceptul cuprinde generalul, iar spre secolul de aur al Eladei acesta își îngustează conotația: „Mythos” însemna pentru eroii *Iliadei* și *Odiseei* „vorbire”, simplă și firească rostire despre toate cele ce sunt și au fost pe lume. Homer numește adeseori discursurile și cuvântările personajelor sale „mythos”, iar acestea, la rândul lor, etichetează cu același termen vorbirea altor personaje [...]. Platon crede că *mythos*-ul nu este altceva decât o simplă povestire [...]. El poate fi folosit doar ca parte a unei demonstrații, pentru că el are, prin conținutul său simbolic, o mare forță de convingere” [7 pp. 33-42].

În optica lui C. Lévi-Strauss, mitul este un măr al discordiei, ce derivă din variate valențe de înțelegere. Confruntarea dintre teoriile sociologice și psihanaliză contribuie la formarea unei viziuni de interpretare viabile: „Mitologia va fi considerată ca un reflex al structurii sociale. Iar dacă observația contrazice ipoteza, imediat se va insinua că obiectul specific al miturilor este de a oferi un derivativ unor sentimente reale, însă refulate” [8 p. 248].

O perspectivă antropologică se relevă și în *Sfidarea retoricii* consemnată de Eugen Simion, în care apariția originară a mitului elen este condiționată de factorul atitudinal de nemulțumire, fiind și aceasta o componentă interpretativă a lumii înconjurătoare: „Grecii vechi au descoperit *perspectiva profundului* și au constituit, în sensul ei, o altă realitate, imaginară. Aceasta a dăinuit, cealaltă – materială – a dispărut” [9 p. 79].

Un raport între mit și religie trasează Ernst Cassirer, unde, totuși, favorizează elementul poetic ca o viziune a lumii. Ceea ce observăm în prim-plan este racordarea mitului la haos: „Mitul pare să fie, la prima privire, doar un haos – o masă informă de idei coerente” [10 p. 104]. Totuși, cercetătorul, investigându-l, îi determină legitățile, care și constituie elementul ordinii. Fiind o perspectiva ontologică a mitului elen, acest aspect l-am cercetat atât în viziunea Antichității cât și în cea științifică la Mircea Eliade, Lucian Blaga, Solomon Marcus, Mihai Cimpoi. Filosoful Ernst Cassirer își construiește studiul similar unei teoreme pitagoreice: își trasează problemele cum ar fi: „Subiectele, temele și motivele gândirii mitice sunt incomensurabile” [10 p. 105], le implementează ca să valorifice perspectiva *inutilității*, ajungând să le precizeze chiar la începutul articolului *Mitul și religia: uneseșec total* [10 pp. 104- 105].

Hermeneutica mitului antic

Știința hermeneutică are tangențe cu multe discipline. Remarcăm că se desprinde din filosofie, dar interesul pentru hermeneutică este argumentat prin diversitatea interpretativă, care acceptă această disciplină. Actualmente domină tendința metodologică. Astfel hermeneutica oferă o multitudine de perspective de a analiza, de a investiga, de a percepe un fenomen.

Asamblarea acestor două noțiuni de „hermeneutică” și „mit” ne oferă posibilitatea de a implementa o nouă teorie de interpretare. În recenta monografie am dat următoarea definiție: „Hermeneutica mitului constituie modalități de interpretare a mitologismelor¹ din textele artistice după instrumentarul propus de știința hermeneutică, care conține următoarele etape: identificarea, investigarea, înțelegerea, cercetarea vectorială a textului de la imagine la mit, de la transformarea mitului și consecințele acestuia în dialogul cultural/social/temporal. Cercetarea vectorială presupune direcțiile pe care și le asumă autorul când abordează imaginea artistică, începând de la adâncimea arhetipală prezentă în mit și ajungând la asamblarea textuală a unui scriitor concret. Această *ghidare* analizează multiplele transformări generate de conceptele moderne din diferite științe, de asimilarea multiculturală, de gestionarea imediatului încorporat în opera artistică” [11 p. 50].

Aceste modificări sunt explicate prin noțiunile de demitizare și remitizare. Demitizarea este o implicare în nucleul mitului, care se bazează pe o răsturnare intenționată a sensului primordial, atribuind conotații improprii mitului, cu o desfigurare în plan semantic. Remitizarea este o implicare în mit, nu

1 „Mitologism – expresie preluată din mitologie pentru a construi o viziune poetică” (Mihai Cimpoi. *Dicționar de teorie și critică literară*. Târgoviște: Biblioteca, 2016 p. 139).

atât de radicală ca demitizarea, dar care la fel are scopul schimbării mitului primordial, fie prin fragmentare, fie prin omitere, pentru a-l actualiza sau a proiecta o empatie artistică cu scriitorul/artistul. În acest caz subiectul mitului nu suferă mutații radicale. Metamorfozele mitului țin de accentele scriitorilor pe care le revendică în textele lor pentru a-și exterioriza propriile gânduri în arealul arhetipal.

Prezintă interes și atitudinea față de diverse experiențe interpretative și propulsarea teleologică a unei alte perspective hermeneutice: „[...] hermeneutica artei actuale abstracte (nonfigurativă) nu va putea fi decât o hermeneutică psihanalitică? De fapt, nu cred că este mereu necesar și indispensabil să invocăm simbologia freudiană sau jungiană pentru a justifica formarea acestor *patterns* compoziționali [...]. Arta de azi constituie [...] proiecția fie a unor elemente îndreptate și inconștiente, fie a unor procese formative mai mult sau mai puțin conștiente, dar în orice caz axate pe exteriorizarea unui material formal de directă proveniență proprioceptivă” [12 p. 100]. Întrebarea are scopul de a dezvălui și de a schimba mentalitatea care implică rolul inconștientului. Sesizăm că acesta nu este negat, dar se relevă perspectiva extrovertită a modului de a fi receptată creația artistică.

Noțiunea de interpretare, în ultimul timp, devine inferioară înțelegerii, totuși, considerăm că trecerea de la opac la înțeles sau de la neclar la clar se realizează cu ajutorul argumentării prin interpretare, care necesită să fie *trasată* multiplan. Mitul conține un subiect care are elemente holografice, respectiv, perspectiva de privire a autorului, care transformă și mesajul mitului; selectarea unui fragment din mit, efectuată de scriitor, centrează ceea ce pentru lumea elenă antică putea fi neesențial, adică are loc o apropiere de mit după dorința artistului. Așadar, citind un text artistic din secolele XX-XXI, asistăm la o interpretare artistică ce ar trebui să fie suprapusă conștiinței mitului care traversează timpul și, pe acest traseu, interpretarea se modifică în mod corespunzător.

Hermeneutica mitului antic presupune un model de estimare a operei literare după un anumit algoritm: identificarea imaginii mitului, fie și în formă aluzivă, în creația literară/artistică; analiza transformării, determinată de necesitatea actualizării acestuia, constituie etapa înțelegerii mitului care oferă o nouă proiecție în timpul în care autorul scrie); recunoașterea –revenirea la mit pe parcursul secolelor (supraviețuirea lui în textul artistic) – implică o relație de empatie dintre creator și personajul mitic (aparitia unui „eu” liric, care se identifică cu personajul mitic sau includerea unei fapte care păstrează o valoare ritualică). Această transfigurare artistică permite mutații în receptarea cititorului/interpretului. Cercul hermeneutic, în fine, apare într-un alt timp, impunând o nouă viziune, care reiterează semnificația din antichitate a mitului artistic și reînvierea lui în secolele creștine, în care există pericolul uitării, automatizării, incertitudinii.

În această ordine de idei, sunt importante toate etapele.

Identificarea imaginii mitului constituie etapa incipientă a celui care interpretează imaginea mitică. Aceasta ar putea apărea fie direct, fie prin titlu, prin nume proprii sau prin obiecte caracteristice zeității, eroului ori monstrului antic. Nu e obligatoriu să ne așteptăm să fie o imagine obsesivă, după viziunea lui Bachelard. Astfel, și o referință aluzivă prezintă interes, momentul camuflării are posibilitatea de a observa un mozaic individual de a include imaginea mitică într-un alt context, mai puțin așteptat. La fel este important, în acest context, de sesizat sursa fundamentală antică în raport cu opera artistică.

Înțelegerea include conexiunea dintre mitul antic și focusarea acestuia în opera artistică. Ea are o conotație dublă. În primul rând, înțelegerea este percepută ca o conexiune pe care interpretul o intuiește argumentat cu privire la imaginea mitului inclusă de autor în opera artistică. Pentru această etapă sunt specifice diferențele dintre sursa antică și opera artistică, adică, traseul pe care îl parcurge subiectul de la mitul elen până la opera analizată. În mit traseul ar putea fi unul secundar, iar în poem/tablou acesta ar putea apărea ca o imagine fundamentală. Este important să percepem de ce autorul a realizat anume această disecție a mitului. La această etapă putem explica, de asemenea, diferențele introduse de autor. Transformarea imaginii determină individualitatea artistului/scriitorului. Tot aici sesizăm straturile culturale, care pot fi identificate prin anumite lexeme. În al doilea rând, în această

metamorfoză creativă mitul va primi noi conotații și va oferi posibilitatea de a fi vivace și de a oglindi lumile interioare în raport cu viziunea socială. Aceste lumi pot apărea în opoziție cu conceptele antice cu privire la libertate, singurătate, fericire, măsură, dragoste, frumos. Mitul, în acest context, devine o perspectivă onirică sau, invers, poate primi forma unei viziuni raționale. Astfel, indiferent de concep-tul autorului, imaginea mitului poate fi flexibilă.

Intrând în zona de confort al artistului imaginea mitică, fiind capabilă să fie generatoare de arheti-puri, preia, inclusiv, fațeta inconștientului sau subconștientului. La această etapă sesizăm recunoașterea imaginii mitului ca o proprietate a operei artistice analizate. Aici prezintă interes raportul dintre „eul” liric și ființa mitică sau, cum se implică „eul” creator cu toată expoziția timpului său în secvența mitu-lui pe care o actualizează. În acest context, se investighează motivația de ce a fost nevoie să se realizeze anume această selecție. Relația de empatie permite să explicăm/diagnosticăm socialul în raport cu percepția individualului. Pluridimensionalul oferă explicarea imaginii mitului pe treptele conceptuale ale omului pe scara cronologică – de la viziunea uraniană, căreia îi este specifică latura tenebră, spre cea olimpică, luminată de razele artelor, care, ulterior, va fi dirijată de elementele dionisiace. Urmează etapa mitului antic, transfigurat după conceptele creștine (Umanismul); apoi se va pune accent pe structura mitului – măsura frumosului elevat (Clasicismul); în etapa următoare se va ține cont de atitudinea față de cetate, bazată pe educație – valoarea supremă (Iluminismul); apoi se va lua în calcul lumea individuală, căreia i se va acorda posibilitatea evadării în mit (Romantismul); iar la o altă etapă detaliile vor deshuma societatea prin lupa metehnelor (Realismul); oferta de a include omul în frici și angoase la fel se va realiza în etapa următoare prin intermediul personajelor mitice (Existențialismul). Prin recunoaștere se verifică permutarea mitului antic spre o cunoaștere continuă a omului. Scrierea, realizarea operei artistice, lectura implică practici ritualice de a se detașa de un moment imediat pen-tru a face parte dintr-o componentă a sferei umane. Detașarea permite accesul la o nouă percepere a timpului în care este creată lucrarea. Dar, în acest context, și interpretarea poate deveni un element stimulatив de continuitate a lucrării artistice, grație dialogului care menține vie opera prin faptul că este citită, valorificată din optica timpului celui care o interpretează. Interpretarea la fel va explica anu-mite interese, care includ și noțiuni abstracte, în care se ascund conceptele de timp, frumusețe, artă, veșnicie, generație, mit. Subiectul care atrage persoana ce interpretează explică predilecțiile, dorințele și viziunile acesteia.

Implementarea pragmatică a metodei *hermeneutica mitului antic*

Din arhitectură: **Identificarea:** imaginea lui Hermes (caduceul, doi șerpi, aripile) de pe clădirea Sălii cu Orgă, or. Chișinău. Selecția acestui zeu nu este întâmplătoare. Zeul Hermes se întrevide în noțiunea hermeneutică – este zeul care are acces la cele trei lumi: Lumea Umbrelor, unde tronează Ha-des („Hades”, în traducere din greaca veche înseamnă „invizibil”); Lumea Terestră, proprie oamenilor; Lumea Olimpică, a zeilor. Astfel, Hades este cel care are forța de a înțelege lumile care nu se intersec-tează decât rareori. Fiind și zeul care ocrotește negustorii, era firesc să fie plasat pe o bancă – anume aceasta era inițial funcția clădirii din 1911-1974. Înțelegerea: transformarea acestei clădiri într-o sală de concert din 1978 deja oferă alte conotații interpretative: muzica devine o sursă de înțelegere indi-ferent de competențele lingvistice, de vârstă: doritorii au acces la o descoperire a „eului” propriu, care poate fi realizată ascultând muzica. **Recunoașterea:** într-un secol tehnologizat, destul de superficial, omul nu se dezice de viziunea clasică a muzicii eterne, unde are posibilitatea să interacționeze cu or-chestra simfonică.

Din arta scenografică la spectacolul *Și restu-i tăcere,regie –Mihai Țărnă,montat la Teatrul fără nume*. Menționăm scenografia– Alexandru Țămbalist, decor–Iaroslav Dică. **Identificarea:** pe scenă, în partea stângă, se află un tron încoronat cu cranii, care ne duce cu gândul la lumea lui Hades. Culoarea de cenușiu negru confirmă ideea. Selecția din titlu constituie ultimele cuvinte din partitura lui Hamlet. Înțelegerea:pe acest tron personajul citește dintr-o carte impunătoare, pe ea scrie:„Shakespeare”. Ar

putea să fie autorul, dar dramaturgul nu a scris doar tragedii. Accentul pus pe moarte se menține și de piesa *Hamlet*, totuși, problemele pe care le pune această operă nu se reduc doar la moarte. În centrul atenției este omul cu aspirațiile sale care se confruntă cu deziluzia și dorința de a afla cu orice preț adevărul. Pe scenă are loc transformarea din tron în pietre de mormânt, care sunt reconfigurate în stâncă de unde personajul central își ia zborul. **Recunoașterea:** în mai multe fragmente anumite personaje se identifică cu cele din diferite piese ale lui Shakespeare. Regizorul permite o lectură creativă a piesei sale, unde spectatorul de la poziționarea limitelor are posibilitate să trăiască senzația de libertate a zborului, semnificând depășirea fricii de moarte prin ieșirea din clișee. Astfel se poate reconstitui un traseu de la Hades la Icar. Individualitatea creativă alege pentru piesă un Icar feminin care nu se prăbușește, dar învinge moartea prin zbor, plinindu-se pe elementul creștin de nemurirea sufletului.

Concluzii

Mitul poate fi abordat transdisciplinar. Interpretarea mitului are o istorie îndelungată, inclusiv în epoca antică. Mitul oferă accesul la universalitate și rămâne a fi o sursă de inspirație atât în literatura artistică cât și în muzică, arte plastice, teatru. Actualizarea acestuia necesită noi metode de investigare.

În consecință, am configurat o definiție personală, în care am delimitat etapele interpretării, ilustrând propria metodă de interpretare a mitului antic în textele analizate. Or, înțelegerea mitului este doar o secvență, iar recunoașterea acestuia este un pact pe care îl face scriitorul când și-l asumă în propria sa lucrare. „Eul” său se assemblează în fragmentul de mit pe care acesta îl reconfigurează ca un mit al său, astfel devenind un posesor al acestui mit și propunând un nou produs cititorilor. În acest sens, mitul, fiind o coordonată a patrimoniului cultural, de fiecare dată a fost actualizat prin metodele apărute în știință.

Hermeneutica mitului antic contribuie la investigarea operei artistice analizate atât fragmentar cât și integral. Algoritmul nu conține multe elemente-cheie și oferă posibilitatea creativității de interpretare. Noul model presupune următoarele etape: identificarea imaginii mitului; înțelegerea presupune analiza transformării mitului în opera; recunoașterea – empatizarea receptorului creației artistice, care nu exclude și coeziunea dintre „eul” auctorial cu imaginea preluată din mit, pe care o revendică în propria lucrare. Prin două exemple aduse mai sus (din arhitectură și din arta scenografică) am demonstrat cum poate fi utilizată în diferite sfere artistice. Hermeneutica mitului antic a fost demontată pentru investigare în textele artistice pe care le-am prezentat în alte articole în baza creației lui Grigore Vieru, Nicole Dabija, Leonida Lari, Valeriu Matei, Arcadie Suceveanu, Victor Teleucă.

Referințe bibliografice

1. HEGEL, G.W.F. *Lecții despre Platon*. 1825–1826. București: Humanitas, 1998. ISBN 973-28-0791-1.
2. PLATON. Banchetul. In: *Miturile lui Platon*: [antologie platoniciană]. Antologie și studiu introductiv de Cristian Bădiliță. București: Humanitas, 1996. ISBN 973-28-0673-7.
3. ARISTOTEL. *Poetica*. București: IRI, 1998. ISBN 973-97627-9-4.
4. SURDULESCU, R. *Critica mitic-arhetipală: De la motivul antropologic la sentimentul numinosului*. București: ALLFA, 1997. ISBN 973-92932-0-4.
5. MARIN, I. *Infidelitățile mitului: Repere hermeneutice*. Pitești: Paralela 45, 2002. ISBN 973-593-633-X.
6. ELIADE, M. *Aspecte ale mitului*. București: Univers, 1978.
7. COMAN, M. *Mitos și epos*. București: Cartea Românească, 1985.
8. LÉVI-STRAUSS, C. *Antropologie structurală*. București: Editura Politică, 1978.
9. SIMION, E. *Sfidarea retoricii*. București: Cartea Românească, 1985.
10. CASSIRER, E. *Eseu despre om: O introducere în filosofia culturii umane*. București: Humanitas, 1994. ISBN 973-28-0473-4.
11. FONARI, V. *Hermeneutica mitului antic în poezia din Republica Moldova (1990–2010)*. Chișinău: Epigraf, 2022. ISBN 078-9975-60-418-5.
12. DORFLES, G. *Eстетica mitului (de la Vico la Wittgenstein)*. București: Univers, 1975.

MODERNITATEA – INTERPRETĂRI ȘI CARACTERISTICI**MODERNITY – INTERPRETATIONS AND CHARACTERISTICS****ANA MITRIUC,**doctorandă, asistentă universitară,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice<https://orcid.org/0009-0004-4284-7434>

CZU 316.7

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2024.2.21>

Societatea modernă poate fi definită ca un spațiu istoric traversat de schimbări profunde atât la nivel social cât și la nivel cultural. Din punct de vedere social, epoca contemporană este marcată de multiple crize care au loc în toate domeniile de activitate, dar și de diverse modernizări care apar în aceste domenii, indiferent de voința omului. Toate aceste metamorfoze, modificări și fluctuații se resimt, poate, cel mai mult în domeniul culturii. Cultura devine astăzi un spațiu de rezonanță al schimbărilor la toate nivelele sistemului social. Termeni precum „epocă modernă”, „artă modernă”, „filosofie modernă”, „viață modernă” etc. sunt utilizați din ce în ce mai mult atât în teorie cât și în practică. Cu siguranță, noțiunea de „modern” sau „modernitate” a păstrat în palierul său și un anumit sens original, dar, în același timp, a căpătat noi semnificații în corespundere cu evoluția și transformările care au loc în societate. Lucrarea în cauză se axează pe analiza noțiunii de modernitate, tratată din punct de vedere filosofic, antropologic și sociologic.

Cuvinte-cheie: cultură, modernitate, modern, modernism, modernizare, modernitate tendențială

Modern society can be defined as a historical space crossed by profound changes both at the social and cultural levels. From a social point of view, the contemporary era is marked by multiple crises that take place in all the fields of activity, but also by various modernizations that occur in these fields, regardless of the will of man. All these metamorphoses, changes and fluctuations are felt, perhaps, most in the field of culture. Culture today becomes a space of resonance of changes at all the levels of the social system. Terms such as “modern era”, “modern art”, “modern philosophy”, “modern life” etc. are used more and more both in theory and in practice. Certainly, the notion of “modern” or “modernity” has preserved in its level a certain original meaning, but, at the same time, has acquired new meanings in accordance with the evolution and transformations taking place in society. The paper in question focuses on the analysis of the notion of modernity, treated from a philosophical, anthropological and sociological point of view.

Keywords: culture, modernity, modern, modernism, modernization, tendentious modernity

Introducere

Astăzi cultura devine un spațiu de rezonanță al transformărilor care au loc la toate nivelurile sistemului social. Sensul și semnificația conceptului de cultură au fost influențate de schimbările profunde care s-au produs în epoca modernă. Termeni precum „epocă modernă”, „artă modernă”, „filosofie modernă”, „viață modernă” etc. sunt utilizați din ce în ce mai mult atât în teorie cât și în practică.

Pentru început vom analiza conceptul de modernitate, principiile și caracteristicile acestuia. Tot aici vom încerca să clarificăm sensul modernității, conturat în studii clasice din științele sociale, care par a fi relevante și utile pentru a înțelege realitatea socială. Ulterior, vom reprezenta un demers hermeneutic aplicat schimbărilor culturale din secolul XX, precum și unele evaluări teoretice referitor la acestea.

Modernizarea versus modernitatea

Pentru o explicație într-un sens mai larg a noțiunii de modernitate, ne vom concentra asupra interpretării oferite de sociologul român Oltea Mișcol, inclusă în lucrarea *Cultură și comunicare*. Etimologia cuvântului face trimitere la cuvântul latin *modernus* – modern, *de modo* – despre drum. În limbajul cotidian semnificația noțiunii de modern se alimentează din înțelesul original, „modern”,

ceea ce ar însemna „recent”, ceea ce aparține timpului prezent sau unei epoci relativ recente, iar din punct de vedere teoretic, capătă alte semnificații, mult mai precise. Conceptul de modernitate a păstrat ceva și din înțelesul originar, dar, totodată, a căpătat sensuri noi, care se înscriu pe două traiectorii semantice diferite: prima urmărește o justificare și o aplicabilitate de ordin istoric, iar cea de a doua are o semnificație antropologică, trans-istorică [1 p. 97].

Modernitatea, în sensul originar al termenului – cel de progres sau evoluție lineară – a apărut pentru prima dată în spațiul occidental și a căpătat denumirea de modernitate clasică. Modernitatea se consideră perioada care a adus ceva nou, radical diferit față de epocile anterioare. Modernitatea reprezintă o configurație istorică care depășește formele trecutului, privind spre el cu superioritate, disprețuitor și arogant. Performanțele modernității – tehnice și științifice – au transformat trecutul premodern într-o perioadă a eroilor și a necunoscutului, a barbariei și a violențelor iraționale.

Stabilită în Renaștere, marcată de Epoca Iluminismului și a revoluțiilor de la sfârșitul secolului XVIII, modernitatea a provocat o ruptură fundamentală în structurile anterioare ale vieții sociale. Secolele XIX și XX reprezintă perioada în care modernitatea și-a confirmat pe deplin existența prin dezrobirea indivizilor de sub tutela religiilor și impunerea arbitrară a guvernelor de moștenitori.

Modernizarea și modernitatea reprezintă teme comune în științele sociale. Conceptele date au beneficiat de o literatură copioasă ca număr de titluri, de diverse studii, explicații și interpretări oferite de numeroși filosofi. Gândirea marelui iluminist Jean-Jacques Rousseau, considerată prima mare critică a modernității, face apel la stabilirea armoniei în natură contrar confuziei sociale și a inegalității. Voința generală devine pentru Rousseau instrumentul de luptă împotriva inegalității [2 p. 37].

J.-J. Rousseau critică societatea cu scopul de a ilumina rațiunea, deoarece locul ordinii, al armoniei și al rațiunii se regăsește în societate. Astfel, autorul tinde să readucă omul în această ordine pentru a scăpa de confuzia și haosul creat de organizarea socială.

Pentru filosofii iluminiști concepția despre modernitate este una revoluționară și nimic mai mult. În viziunea lor, modernitatea nu definește nicio cultură, nicio societate, dar mai degrabă vine să încurajeze luptele împotriva societății tradiționale decât să clarifice mecanismele de funcționare ale unei societăți. Aceasta nu reprezintă altceva decât un dezechilibru, termen care ține de domeniul sociologiei.

Modernitatea – explicații și interpretări

Cunoscut pentru rolul său în dezvoltarea unei teorii științifice, a schimbării culturii, antropologul american Julian Steward atribuie modernității un caracter neutru, semnificând modificarea calitativă a unor structuri și modele fundamentale.

Lărgirea perspectivei de abordare își găsește expresia maximă în concepția antropologilor americani Lloyd Rudolph și Susanne Hoebert Rudolph, care apelează la dialectica continuității și a discontinuității. Atribuind modernitatea posibilului și potențialului, ambii autori abordează subiectul dat pornind de la prezența unor configurații latente în cadrul oricărei societăți și a oricărei culturi, numite „potențialități alternative”, care, în dependență de condițiile istorice, pot deveni sursă de identitate, de structuri și norme noi sau transformate. O astfel de perspectivă șterge din calitatea stadiului istoric al modernității [1 p. 98].

În accepțiunea antropologului francez Danielle Desmarais, modernitatea s-ar întemeia pe patru poli mari, prezenți, fără îndoială, în fazele istorice anterioare, care mai târziu vor căpăta forme specifice, în dependență de țară și perioadele contemporane.

Contribuția autorului capătă valoare prin celebra sa lucrare *Transformations de la modernité et pratique (auto)biographiques*, care a apărut în baza unui proiect de reflecție asupra viitorului. Prima parte a lucrării tratează efectele schimbărilor majore ale societății asupra producției, a unei posibile figuri a subiectului, a unui individ hipermodern. Tot materialul evidențiază relația dintre individ și colectiv, dintre spațiul privat și cel social, precum și provocările modernității, care sunt atât politice cât și etice.

Inițial, D. Desmarais operează cu termenul de modernitate, după care descrie rolul polilor pe care se bazează modernitatea. Primul pol îl reprezintă politica și configurațiile sale. Făcând parte din modernitatea occidentală, D. Desmarais bazează pe libertatea și egalitatea indivizilor, care reprezintă fundamentul democrației și contribuie la apariția statului ca națiune. Al doilea pol este cel al economiei după care urmează al treilea – polul modurilor de producție și consum, modurile de dezvoltare industrială și tehnologică. În cele din urmă, al patrulea pol se atribuie culturii și lumii simbolice [3 pp. 16-17].

Antropologul Mihai Burlacu subliniază că conceptualizarea modernității pornește de la ideea că „a fi modern” implică adoptarea normelor și valorilor din Occident. În accepțiunea autorului, societățile, care nu urmează „modelul occidental”, sunt considerate „a fi blocate în trecut – înapoiate, inferioare” [4 p. 73].

M. Burlacu face referință la lucrarea Cultural Anthropology: The Human Challenge, în care antropologul american William Haviland consideră că procesul de modernizare cuprinde cinci dimensiuni interconectate: dezvoltarea tehnologică, dezvoltarea agricolă, industrializarea, urbanizarea și dezvoltarea telecomunicațiilor [4].

Esența acestui algoritm este susținută de M. Burlacu în cunoscuta lucrare Elemente de antropologie și filosofie a culturii, printr-o descriere minuțioasă a acestora. Primele trei sunt dimensiunile la care apelează Danielle Demarais, Rene Guenon și nu numai. Merită luată în considerație și ultima dimensiune a lui Giddens, care implică creșterea accelerată a capacităților de procesare și distribuire a știrilor, prețurilor produselor, modei, divertismentului și a opiniilor publice și religioase la nivel global.

Reprezentanții antropologiei culturale conferă modernității și modernizării sensul de fenomene universale, trans-istorice, omniprezente în dezvoltarea societății umane.

Până în anii '60 ai secolului XX modernitatea a fost studiată de întemeietorii sociologiei Emil Durkheim, Karl Marx și Max Weber. Contribuția acestor filosofi la stabilirea academică a sociologiei ca știință își găsește valorificarea în modelul teoretic de explicare, înțelegere și analiză a societății moderne înrădăcinate în Europa.

Important este să amintim că sociologia a apărut în secolul XIX ca o consecință a modernității. Modernitatea clasică a luat naștere în urma schimbărilor radicale derivate din procesul de industrializare și raționalizare, din constituirea statului național și din diferențierea între sfera publică și cea privată.

Ideea de modernitate, în forma ei cea mai ambițioasă, a pornit de la afirmația sociologului francez Alain Touraine, care spunea că omul este ceea ce face și că, de aceea, trebuie să existe o corespondență tot mai eficientă între știință, tehnologie, administrare sau organizarea societății prin lege și viața personală, care trebuie să fie animată de interes și de voința de a se elibera de toate constrângerile [2 p. 8].

În cunoscutul volum Critica de la Modernidad, Alain Touraine amintește concepția marelui sociolog Max Weber, în viziunea căruia modernitatea exclude orice finalitate, implică secularizarea și dezamăgirea. Modernitatea weberiană exprimă intelectualizarea și ruptura vădită cu finalismul spiritului religios, care se referă mereu la sfârșitul istoriei, la realizarea completă a proiectului divin sau la dispariția unei umanități pervertite, infidelă misiunii sale.

Pentru marii gânditori Auguste Comte, Friederich Hegel și Karl Marx sfârșitul istoriei este mai degrabă sfârșitul unei preistorii și începutul unei dezvoltări conduse de progresul tehnic, eliberarea nevoilor și triumful spiritului. Spre sfârșitul secolului XIX sociologia pune în centrul ei un șir de opoziții: opoziția dintre tradițional și modern, opoziția dintre comunitate și societate (prezentă la sociologul german Ferdinand Tonnies), opoziția dintre solidaritatea mecanică și cea organică (care apare și se menține în gândirea sociologului francez Emile Durkheim), opoziția de atribuire și realizare (acceptată de antropologul american Ralph Linton), opoziția de termeni ai axelor (care definește variabilele-pattern ale sociologului american de tradiție clasică Talcott Parsons), opoziția de holism

și individualism (apărută mai recent, care se evidențiază la antropologul francez Louis Dumont) [2 p. 35].

Un aport considerabil la studierea modernității și-a adus sociologul englez Anthony Giddens, care oferă acesteia o imagine viguros integrată, concepută ca un efort global de producție și control, ale cărei patru dimensiuni principale sunt: industrialismul, capitalismul, industrializarea războiului și supravegherea tuturor aspectelor vieții sociale. În viziunea autorului, modernizarea este tendința principală a lumii moderne, care va duce, inevitabil, spre o globalizare totală.

Anumite reflecții despre evoluția modernă a societății oferă renumitul sociolog român Constantin Schifirneț în lucrarea *Modernitatea Tendințială*. Autorul caracterizează modernitatea prin prisma a trei direcții de cercetare. Potrivit primei direcții, modernitatea se produce și se manifestă în același mod în toate societățile. Corespunzător acestei direcții, societățile non-occidentale ar trebui să parcurgă aceleași faze de evoluție unică, devenind moderne dacă sunt industrializate, urbanizate și democratizate. Potrivit celei de a doua, modernitatea non-occidentală este una târzie și, inevitabil, ea este rezultatul reproducerii modernității occidentale. Analizând modernitatea târzie, autorul se referă la o modernitate produsă mai târziu decât în Occident, dar o modernitate care ar urma același trend ca în Occident. Cea de-a treia direcție susține că modernitatea specifică societăților non-occidentale se diferențiază datorită relativei independențe a tradițiilor culturale față de dezvoltarea economică, tradiții adânc imprimare în subconștientul colectiv al populației, dar care pot fi compatibile cu valori ce promovează dezvoltarea economică și, implicit, modernitatea și modernizarea de tip european [5 pp. 11-12].

Filosoful francez Rene Guenon, în lucrarea *Criza lumii moderne*, considerată o lucrare de pionierat, în scopul de a asigura științelor un statut de independență, negând tot ceea ce le depășește, subliniază: „Concepția modernă a separat radical științele de orice principiu superior și le-a privat de orice semnificație profundă, și chiar de orice interes real, din punct de vedere al cunoașterii; incluzându-le într-un domeniu mărginit, ea nu poate ajunge decât într-un impas” [6 p. 77].

De o actualitate certă sunt și considerațiile filosofului francez Julien Benda. Ne aflăm în fața unei „răsturnări” de situație de proporții istorice și este necesar să reținem ceea ce menționează autorul: „Cu o conștiință clară care va ului istoria, cei care, timp de douăzeci de veacuri, au încercat să discrediteze pasiunile realiste în beneficiul unei transcendențe au început să transforme aceste pasiuni și curente care le sprijină în virtuți supreme și să nu mai aibă decât dispreț pentru existența care, într-un fel sau altul, se situează dincolo de temporal” [7 p. 89].

Concluzii

Modernitatea este un concept complex și multidimensional care se opune evoluției simple a istoriei și definește o schimbare fundamentală a structurilor sociale, culturale și economice. Diversele interpretări ale modernității, de la perspectivele sociologice de Durkheim, Weber și Marx la cele antropologice și filosofice, subliniază profunzimea și diversitatea fenomenului. Modernitatea, caracterizată prin industrializare, urbanizare, democratizare și globalizare, este mai mult decât o etapă istorică: este un proces dinamic al progresului tehnologic și al schimbării relațiilor sociale și economice.

Criticile asupra modernității, exprimate de gânditori precum Jean-Jacques Rousseau, Rene Guenon sau Julien Benda, subliniază aspectele negative ale fenomenului, incluzând pierderea valorilor tradiționale, dezumanizarea și superficialitatea culturii. În schimb, perspectivele oferite de Anthony Giddens și Constantin Schifirneț oferă un tablou mai general al modernității, indicând complexitatea relației între tradiție și modernizare și, mai ales, rolul acesteia pentru societățile non-occidentale.

În consecință, modernitatea reprezintă atât un progres al cunoașterii și al libertății individuale cât și o sursă de provocări sociale, politice și etice. Modernitatea necesită, deci, un mod de abordare critic și interdisciplinar, capabil să analizeze impactul ei asupra culturii și identității umane.

Referințe bibliografice

1. MIȘCOL, O. *Cultură și comunicare*. București: OSCAR PRINT, 2000.
2. TOURAINE, A. *Critica de la modernidad*. Paris: Fayard, 1992. ISBN 2-213-03005-7.
3. DEGMARAIS, D. *Transformations de la modernité et pratiques (auto) biographiques*. PU Quebec, 2012. ISBN 978-2-7605-3461-2.
4. BURLACU, M. *Elemente de antropologie și filozofie a culturii*. Brașov: Editura Universității „Transilvania”, 2013. ISBN 978-606-19-0334-4.
5. SCHIFIRNEȚ, C. *Modernitatea tendențială*. București: Tritonic, 2016. ISBN 978-606-749-110-4.
6. GUENON, R. *Criza lumii moderne*. București: Humanitas, 2008. ISBN 978-973-50-1316-5.
7. BENDA, J. *Trădarea cărturarilor*. București: Humanitas, 2007. ISBN 978-973-50-1846-7.

**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>

Licență

Această operă este pusă la dispoziție sub

Licența Creative Commons Atribuire-Necomercial-FărăDerivate 4.0 Internațional



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

E-mail: revista.amtap@gmail.com

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