

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

ISSN 2345-1408  
Categoria C

# STUDIUL ARTELOR ȘI CULTUROLOGIE: istorie, teorie, practică

Nr. 1 (32), 2018



NOTOGRAF PRIM  
Chișinău

Revistă științifică, categoria C

#### COLEGIUL DE REDACȚIE:

**Redactor-șef:** Victoria MELNIC, prof. univ., dr. în studiul artelor

**Redactor responsabil:** Tatiana COMENDANT, conf. univ., dr. în sociologie

**Redactor coordonator:** Angela ROJNOVEANU, conf. univ., dr. în studiul artelor

**Redactor responsabil *Arta muzicală*:** Irina CIOBANU-SUHOMLIN, prof. univ., dr. în studiul artelor

**Redactor responsabil *Arta teatrală*:** Angelina ROȘCA, prof. univ., dr. în studiul artelor

**Redactor responsabil *Arte plastice*:** Ala STARȚEV, conf. univ., dr. în studiul artelor

**Redactor responsabil *Științe socio-umanistice*:** Tatiana COMENDANT, conf. univ., dr. în sociologie

#### MEMBRI:

Viorel MUNTEANU, prof. univ., dr. (Iași, România)

Enio BARTOS, prof. univ., dr. (Iași, România)

Miloš MISTRIK, dr. hab. (Bratislava, Slovacia)

Miruna RUNCAN, prof. univ., dr. (Cluj-Napoca, România)

Elena CHIRCEV, conf. univ., dr. (Cluj-Napoca, România)

Veronica DEMENESCU, conf. univ., dr. (Timișoara, România)

Andriej MOSKWIN, conf. univ., dr. hab. (Varșovia, Polonia)

Tatiana BEREZOVICOVA, prof. univ. interimar, dr. în studiul artelor (Chișinău, Republica Moldova)

Rodica AVASILOAIE, lect. univ., director al Bibliotecii AMTAP (Chișinău, Republica Moldova)

#### Redactori literari:

Galina BUDEANU, membru al Uniunii Artiștilor Plastici din Republica Moldova

Eugenia BANARU, conf. univ.

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

Tiraj: 200 ex.

© Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Str. Alexei Mateevici, nr. 111,

Chișinău, MD 2009

E-mail: revista.amtap@gmail.com

Web: revista.amtap.md

ISSN 2345-1408

## CUPRINS

### Arta muzicală

<b>VICTORIA MELNIC, SVETLANA COȘCIUG</b> <b>TRATAREA CICLULUI ȘI FORMEI DE SONATĂ ÎN CVARTETUL DE COARDE OP.83 DE E. ELGAR</b> THE TREATMENT OF THE CYCLE AND SONATA FORM IN THE STRING QUARTET OP. 83 BY E. ELGAR.....	6
<b>SVETLANA MOZGOT, VALERI MOZGOT</b> <b>PRINCIPLES OF ORGANIZING SOCIAL SPACE IN MUSIC: CONVERGENCE</b> PRINCIPIILE DE ORGANIZARE ALE SPAȚIULUI SOCIAL ÎN MUZICĂ: CONVERGENȚA.....	12
<b>НАТАЛИЯ СВИРИДЕНКО</b> <b>ШКОЛА ЕВГЕНИИ РЕВЗО В СВЕТЕ ЕВРОПЕЙСКОЙ ФОРТЕПИАННОЙ КУЛЬТУРЫ</b> THE SCHOOL OF EVGENIA REVZO IN THE LIGHT OF EUROPEAN PIANO CULTURE.....	15
<b>КОНСТАНТИН БАЦАК</b> <b>ИТАЛЬЯНСКАЯ ОПЕРА И «ЗОЛОТАЯ МОЛОДЕЖЬ»: НОВЫЕ ЯВЛЕНИЯ В ТЕАТРАЛЬНОЙ ПОВСЕДНЕВНОСТИ ОДЕССЫ 60-Х ГОДОВ XIX ВЕКА</b> THE ITALIAN OPERA AND „THE GOLDEN YOUTH”: NEW PHENOMENA IN THE ODESSA EVERYDAY THEATRICAL LIFE OF THE 1860s .....	21
<b>ELENA GUPALOVA</b> <b>ДЕТСКИЙ АЛЬБОМ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО В ТВОРЧЕСТВЕ МОЛДАВСКИХ КОМПОЗИТОРОВ</b> CHILDREN’S ALBUM FOR PIANO IN THE WORKS OF MOLDOVAN COMPOSERS .....	27
<b>CONSUELA RADU-ȚAGA</b> <b>PRIMELE FORME TEATRAL-MUZICALE ROMÂNEȘTI</b> THE FIRST ROMANIAN THEATRICAL-MUSICAL FORMS .....	32
<b>ВИКТОРИЯ НИКИТЧЕНКО</b> <b>ТЕМА ВОЙНЫ И МИРА В КАМЕРНО-ВОКАЛЬНЫХ СОЧИНЕНИЯХ О. НЕГРУЦЫ</b> THE THEME OF WAR AND PEACE IN CHAMBER-VOCAL COMPOSITIONS BY O. NEGRUȚA.....	37
<b>NATALIA CHICIUC</b> <b>ELEMENTE DE COMPOZIȚIE ȘI DRAMATURGIE ÎN SUITA PENTRU CVARTET DE COARDE DE GHEORGHE NEAGA</b> COMPOSITIONAL AND DRAMATURGICAL ELEMENTS IN GHEORGHE NEAGA’S SUITE FOR STRING QUARTET.....	41
<b>ZINAIDA BRÎNZILĂ-COȘLEȚ</b> <b>ISIDOR BURDIN ȘI SERGHEI LUNCHEVICI: LEGĂTURI ARTISTICE</b> ISIDOR BURDIN AND SERGHEI LUNCHEVICI: ARTISTIC LINKS .....	46
<b>DUMITRU CALMIȘ</b> <b>REFLECTAREA TRADIȚIILOR CLASICE ÎN SONATA MODERNE PENTRU ACORDEON OP.2 DE CARMELO PINO</b> REFLECTION OF THE CLASSICAL TRADITIONS IN SONATA MODERNE FOR ACCORDION OP2 BY CARMELO PINO ...	52
<b>VLADIMIR TARAN</b> <b>SONATINA PENTRU FAGOT ȘI PIAN DE VLADIMIR CIOLAC</b> THE SONATINA FOR BASSOON AND PIANO BY VLADIMIR CIOLAC.....	61
<b>НАТАЛЬЯ ДЖАЛИЛОВА</b> <b>ПАРТИТА № 2 C-MOLL И.С. БАХА В ИСПОЛНЕНИИ ВЫДАЮЩИХСЯ ПИАНИСТОВ Г. ГУЛЬДА, М. АРГЕРИХ И Г. СОКОЛОВА</b> <b>PARTITA № 2 C-MOLL BY J.S. BACH PERFORMED BY THE OUTSTANDING PIANISTS G. GULD, M. ARGERICH AND G. SOKOLOV .....</b>	69
<b>VITALIE GRIB</b> <b>FENOMENUL ORNAMENTAL ÎN MUZICA ACADEMICĂ ȘI FOLCLORICĂ: ABORDARE ISTORIOGRAFICĂ</b> THE ORNAMENTAL PHENOMENON IN ACADEMIC AND FOLKLORIC MUSIC: HISTORIOGRAPHIC APPROACH ...	77

<b>ANDREI DRUȚĂ</b> DIMENSIUNI CONTEMPORANE ALE UNUI INSTRUMENT TRADIȚIONAL: NAIUL CONTEMPORARY DIMENSIONS OF A TRADITIONAL INSTRUMENT: THE PANFLUTE .....	84
<b>MIHAI MIHALAȘ</b> MINIATURA CORALĂ SEARĂ DE VARĂ DE VASILE ZAGORSCHI: VIZIUNI INTERPRETATIVE VASILE ZAGORSCHI'S CHOIR MINIATURE SEARA DE VARA: INTERPRETATIVE VISIONS .....	87
<b>FEDORA BURLAC</b> DIRECȚII ÎN ACTIVITATEA ARTISTICĂ A COLECTIVELOR CORALE CAMERALE LA ETAPA CONTEMPORANĂ DIRECTIONS IN THE ARTISTIC ACTIVITY OF THE CHAMBER CHOIRS AT THE CONTEMPORARY STAGE.....	93
<b>СЕРГЕЙ ПИЛИПЕЦКИЙ</b> M. ЧЕБОТАРИ — ИСПОЛНИТЕЛЬНИЦА ГЛАВНОЙ ПАРТИИ В ПОСЛЕДНЕЙ ОПЕРЕ Р. ШТРАУСА КАПРИЧЧИО M. CEBOTARI — PERFORMER OF THE MAIN FEMALE ROLE IN R. STRAUSS' LAST OPERA <i>CAPRICCIO</i> .....	99
<b>Arta teatrală</b>	
<b>ANA GHILAȘ</b> METAMORFOZELE CORULUI ANTIC ÎN IMAGINARUL ARTISTIC DRUȚIAN METAMORPHOSES OF THE ANCIENT CHOIR IN DRUȚA'S ARTISTIC IMAGINATION.....	105
<b>IRINA CATEREVA</b> TEATRUL TRANSCENDENTAL AL LUI ANDREI ȘERBAN THE TRANSCENDENTAL THEATRE OF ANDREY SERBAN.....	110
<b>DUMITRU OLĂRESCU</b> ILUMINATUL ARTISTIC — IMPORTANTĂ MODALITATE DE EXPRESIE A ARTEI CINEMATOGRAFICE ARTISTIC LIGHTING — IMPORTANT MEANS OF EXPRESSION OF CINEMATOGRAPHIC ART.....	116
<b>VIOLETA TIPA</b> PĂPUȘA — PROTAGONIST AL EMISIUNILOR/SHOW-URILOR TELEVIZATE THE PUPPET — PROTAGONIST OF TELEVISED SHOWS.....	122
<b>IRINA SCUTARIU</b> NORME CE CONDUC SPRE O EXPRIMARE CLARĂ ȘI CORECTĂ A LIMBII ROMÂNE NORMS THAT ENSURE CLEAR AND CORRECT WAYS OF EXPRESSION IN THE ROMANIAN LANGUAGE .....	128
<b>MARIANA STARCIUC</b> RIMINI PROTOKOLL — TEATRUL CARE A DIZOLVAT GRANIȚELE DINTRE ARTĂ ȘI VIAȚĂ RIMINI PROTOKOLL — THE THEATER THAT HAS DISSOLVED THE BOUNDARIES BETWEEN ART AND LIFE.....	133
<b>ANGELA BEȚIȘOR</b> COMPOZIȚIA SCENOGRAFICĂ — PARTE COMPONENTĂ A OPEREI COREGRAFICE SCENOGRAPHIC COMPOSITION AS AN ELEMENT OF A CHOREOGRAPHIC WORK .....	139
<b>ANDREI BURUIANĂ</b> LUMEA ACUSTICĂ — ÎN REALITATE ȘI ÎN ARTA CINEMATOGRAFICĂ THE ACOUSTIC WORLD IN REALITY AND CINEMATOGRAPHIC ART.....	143
<b>LUCIA CIOBANU</b> VORBIREA SCENICĂ ȘI AUZUL AFECTIV STAGE SPEECH AND AFFECTIVE HEARING.....	148
<b>ELEONORA VARNACOVA</b> NUANȚE STILISTICE AFRICANE ÎN SPECTACOLUL COREGRAFIC CARMEN DE DADA MASILO AFRICAN STYLISTIC NUANCES IN THE CHOREOGRAPHIC PERFORMANCE CARMEN BY DADA MASILO .....	152
<b>NINA LEFTER</b> BEBE TEATRU — O NOUĂ PERSPECTIVĂ A TEATRULUI DE ANIMAȚIE PENTRU COPII DIN MOLDOVA BABY THEATER — A NEW OPPORTUNITY OF THE ANIMATION AND CHILDREN'S THEATER IN MOLDOVA .....	155

MAIA DOHOTARU

VALENȚELE ARTEI COREGRAFICE ÎN FORMAREA ORIENTĂRIILOR ESTETICE LA STUDENȚI

VALENCES OF CHOREOGRAPHIC ART IN THE FORMATION OF STUDENTS' AESTHETIC GUIDELINES ..... 159

## Arte plastice

ANA MARIAN

NUDUL ÎN COMPOZIȚIILE TEMATICE ALE SCULPTORULUI IURIE CANAȘIN

THE NUDE IN THE THEMATIC COMPOSITIONS OF THE SCULPTOR YURI KANASHIN..... 165

TATIANA RAȘCHITOR

APORTUL ARTISTELOR PLASTICE LA DEZVOLTAREA GRAFICII DE ȘEVALET DIN BASARABIA

THE CONTRIBUTION OF FEMALE ARTISTS TO THE DEVELOPMENT OF EASEL GRAPHICS IN BASSARABIA ..... 169

ION JABINSCHI

PARTICULARITĂȚILE PICTURII ÎN TEHNICA PASTELULUI ÎN DEZVOLTAREA PERCEPȚIEI

VIZUALE LA STUDENȚI

THE PICTURE PARTICULARITIES IN THE PASTEL TECHNOLOGY IN THE DEVELOPMENT OF THE STUDENTS'

VISUAL PERCEPTION..... 174

LILIANA PLATON

CARACTERUL PICTURII FIGURATIVE MOLDOVENEȘTI ÎN PRIMA JUMĂTATE A ANILOR '60 AI SEC. XX

THE CHARACTER OF THE MOLDOVAN FIGURATIVE PAINTING IN THE FIRST HALF OF THE 1960s ..... 181

VICTORIA ROCACIUC

MODALITĂȚI ARTISTICE DE ABORDARE A NARAȚIUNII ȘI SIMBOLULUI ÎN GRAFICA DE CARTE

MOLDOVENEASCĂ DIN PERIOADA ANILOR 1970-1980

ARTISTIC WAYS OF APPROACHING THE NARRATIVE AND SYMBOL IN THE MOLDOVAN BOOK GRAPHICS OF

THE 1970s-1980s PERIOD..... 187

## Științe socio-umanistice

IURIE CARAMAN, VALERIU MÎNDRU

CULTURA — TOLERANȚĂ ȘI SOLIDARITATE ÎN CONDIȚIILE GLOBALIZĂRII

CULTURE — TOLERANCE AND SOLIDARITY IN THE CONDITIONS OF GLOBALIZATION ..... 193

ECATERINA IUDINA, TATIANA COMENDANT

ИССЛЕДОВАНИЕ ПРОСТРАНСТВА И ВРЕМЕНИ КАК ПРЕДМЕТА ИСКУССТВА ЖИВОПИСИ (на примере

работ современных молдавских художников Валерия и Иона Жабински)

RESEARCH OF SPACE AND TIME AS A SUBJECT OF THE ART OF PAINTING (on the example of the works

of the contemporary Moldovan artists Valeriu and Ion Jabinschi)..... 198

LUDMILA LAZĂR

MITURILE ÎN COMUNICAREA ORGANIZAȚIONALĂ

MYTHS IN ORGANIZATIONAL COMMUNICATION ..... 206

ANASTASIA OCERETNÎI

ABORDĂRI METODOLOGICE PRIVIND INTERPRETAREA DATELOR

METHODOLOGICAL APPROACHES TO DATA INTERPRETATION ..... 211

VALERIU MÎNDRU, IURIE CARAMAN

SISTEMUL ELECTORAL ȘI IMPACTUL ASUPRA CALITĂȚII CLASEI POLITICE DIN REPUBLICA MOLDOVA

THE ELECTORAL SYSTEM AND THE IMPACT ON THE QUALITY OF THE POLITICAL CLASS IN THE REPUBLIC OF

MOLDOVA..... 215

NICUȘOR BONDAR

O PERSPECTIVĂ ISTORICĂ A DEZVOLTĂRII COMUNICĂRII

A HISTORICAL PERSPECTIVE OF COMMUNICATION DEVELOPMENT..... 221

## Arta muzicală

### TRATAREA CICLULUI ȘI FORMEI DE SONATĂ ÎN CVARTETUL DE COARDE OP.83 DE E. ELGAR

#### THE TREATMENT OF THE CYCLE AND SONATA FORM IN THE STRING QUARTET OP. 83 BY E. ELGAR

VICTORIA MELNIC,

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

SVETLANA COȘCIUG,

masterandă,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU 785.74(410)

785.74:781.5.082.2

*Unicul în acest gen în creația compozitorului englez E. Elgar, Cvartetul de coarde e-moll, op.83 conține trei părți, relevând o tratare mai puțin tradițională a ciclului de sonată utilizat în genul de cvartet. Încadrarea în tiparele formei de sonată în toate cele trei părți (I — formă de sonată tradițională, II — sonată fără tratare, III — sonată cu repriza inversată) permite o elaborare măiestrită și diversă a materialului muzical. Pentru expozițiile celor trei forme de sonată sunt caracteristice pluritematismul elementelor tematice ale grupurilor principale și monotematismul celor secundare. O altă particularitate, ce ține de trăsăturile stilistice și de gen ale Cvartetului, constă în prezența diverselor surse, ce-și au originea în: figurile muzical-retorice ale barocului; cântarea vocală arioso; muzica de dans, atât academică cât și ambientală; muzica diverselor epoci (baroc, romantism); muzica tradițională engleză. În toate cele trei mișcări ale ciclului, ideile și sentimentele, trăirile și emoțiile provocate de anumite evenimente sunt înveșmântate într-o factură realizată la nivelul celei orchestrale.*

**Cuvinte-cheie:** *ciclu de sonată, cvartet, E. Elgar, formă de sonată, muzică engleză*

*The only one in this genre in the creation of the English composer E. Elgar, the E-minor String Quartet op.83 contains three parts, revealing a less traditional treatment of the sonata cycle used in the quartet genre. The fitting in the patterns of the sonata form in all the three parts (I — traditional sonata form, II — sonata without treatment, III — sonata with inverted reprise) allows a masterful and varied elaboration of the musical material. In this way, for the exposition of the three sonata forms, are characteristic the plurithematism of the elements of the main groups and the monothematism of the secondary groups. Another peculiarity that refers to the stylistic features and genre of the Quartet consists in the presence of different sources that have their origin in: the musical-rhetorical figures of the Baroque; arioso vocal singing; dance music both academic and ambient; music of different epochs (Baroque, Romanticism); traditional English music. In all the three movements of the cycle, the ideas and feelings, the emotions provoked by certain events are embellished in the structure made at the level of the orchestral one.*

**Keywords:** *sonata cycle, quartet, E. Elgar, sonata form, English music*

Reprezentant al romantismului târziu, unul dintre cei mai vestiți compozitori ai Angliei, Sir Edward Elgar (1857-1934) a lăsat posterității muzică în diferite genuri: dramatic (melodramă, mască, balet); simfonic (trei simfonii, studiul simfonic *Falstaff*, *Enigma Variations* ș.a.); cantato-oratoric (oratoriile *The Apostolles*, *The Kingdom*, cantatele *Caractacus*, *The Music Makers*, *The Spirit of England* ș.a.); coral (lucrări religioase și profane); cameral-instrumental (sonate pentru vioară și orgă, ansambluri pentru diverse componente interpretative, cicluri instrumentale, piese pentru diferite instrumente

ș.a.). Un loc important în creația de cameră a lui E. Elgar îl ocupă ultimele trei lucrări ample din anul 1918 — „anul muzicii de cameră a lui Elgar” [1, p. 172]: Sonata pentru vioară și pian, *e-moll*, op.82; Cvartetul de coarde, *e-moll*, op.83; Cvintetul cu pian, *a-moll*, op.84.

Compus în ambianța liniștii de la Brinkwells, *Cvartetul* op.83, alături de celelalte două cicluri scrise în același an, poartă amprenta tragicelor evenimente ale Primului Război Mondial care se reflectă în prevalarea tonalităților minore și în caracterul dramatic al imaginilor muzicale.

Unicul în acest gen în creația compozitorului, *Cvartetul de coarde e-moll*, op.83 conține trei părți, relevând o tratare mai puțin tradițională a ciclului de sonată utilizat în genul de cvartet. Luându-se în considerare perioada în care a fost scrisă lucrarea, se poate afirma că mișcarea I *Allegro moderato* îndeplinește funcția unui *quasi requiem*, partea a II — *Piacevole (poco andante)* prezintă o meditație lirică contemplativă, specifică spiritului englez, iar finalul *Allegro molto* introduce în sfera romantică a dansului.

Materialul tematic al primei părți conține mai multe figuri muzical-retorice, precum *suspiratio*, *interogatio* și *exclamatio* care, pe parcurs, sunt supuse dezvoltării multiple, aplicându-se principiile continuității, secvențării. Prezența acestor intonații în frazele expresive ale instrumentelor susținute de pauze frecvente, amintește de sentimentele exprimate de către vocile omenești. Dezvoltarea pulsativă a caracterului narativ-improvizatoric al discursului are loc în cadrul măsurii de 12/8, alternând pe alocuri cu cele de 4/4, ceea ce conferă muzicii note dramatice.

TP prezintă o construcție în formă bipartită cu mica repriză, bazată pe principiul pluritematic al elementelor constructive, exprimat în fraze scurte cu contrast interior: *elementul 1* — „ecleziastic”; *elementul 2* — „lamentuos” în descendență; același element în ascendență se apropie de caracterul genului de dans englez (*gigue*); *elementul 3* — îmbină într-un acord insistent (datorită ritmului punctat) intonațiile suspinului, întrebării și exclamării. Sfârșitul TP pe tonica *e-moll* coincide cu începutul *punții* — o mică construcție, bazată pe intonațiile frazei „ecleziastice”.

TS — „o temă tipic elgariană” [2, p. 337], începutul căreia derivă din primele măsuri ale elementului „ecleziastic” al TP, este o temă lirică și cantabilă, „senină, lipsită de sentimente excesive” [3], scrisă în formă tripartită mică monotematică  $c + c_v + c$ . Prima perioadă este una de tip expozițional și prezintă un monolog al viorilor, susținut contrapunctic de celelalte partide instrumentale. La sfârșitul perioadei intervine o turație eliptică marcată prin DDVII<sub>7</sub>, ce duce la apariția cadenței intruse în *F-dur*. Începutul părții de mijloc (primele două fraze), asemănătoare unei melodii de vals, amintește prin factura sa de instrumentația unui *brass band* englez<sup>1</sup>.

Concluzia, **d**, prezintă o sinteză polifonică prin suprapunere a întregului material tematic al părții I, utilizându-se procedee, precum imitația, elaborarea motivică, secvențele — toate într-o mișcare continuă. Pe parcurs, motivele din materialul tematic nu numai se dezvoltă, dar și intră într-un conflict polifonizat. Concluzia se încheie pe dominantă tonalității *b-moll (F-dur)*, marcând, totodată, și începutul următorului compartiment al formei.

Tratarea, *poco piu mosso*, practic, nu este detașată de concluzie. Dezvoltării se supune materialul tematic din grupul principal, aplicându-se următoarele procedee, precum intervenția elementelor de *fugato*, secvențarea melodică; pe linia ritmică transformările au loc prin „pulverizare ritmică” (termen, folosit de V. Herman). TS se prezintă doar o singură dată într-un nou aspect. Structural, Tratarea parcurge trei etape, prima fiind dominată de elementele TP, a doua prezentând TS într-un nou aspect ritmic sincopat și a treia constituind tranziția spre Repriză.

Repriza dinamizată, *Tempo primo*, începe cu reexpunerea modificată a TP. Dar aici deja nu mai este loc pentru întrebări — elementul 3 al „întrebării” în TP fiind omis. Reexpusă inițial în tonalitatea *h-moll*, TP se supune unei dezvoltări secvențiale asemănătoare celei din Tratarea în factură imitativă.

Apariția TS, *piu lento*, expusă la vioara I într-o altă variantă ritmică, este pregătită de intonațiile *lamento*. Prezența pauzelor de pătrime între celulele melodice creează efectul retoric *suspiratio*.

1 Întrucât ultimele lucrări camerale ale compozitorului sunt considerate ca autobiografice, aici se simte, probabil, o nostalgie a compozitorului după acest gen de muzică.

Concluzia este mai laconică decât în Expoziție — în ea lipsesc motivele „întrebării”. În calitate de material tematic sunt prezente intonațiile descendente *lamento* din TP ale viorilor și vocalizările dialogate ulterior între cele trei partide, ce susțin polifonic lamentațiile viorii I. Creșterea treptată a sonorității duce la culminația generală a mișcării.

Coda este alcătuită din două faze: prima este bazată pe mișcarea descendentă a viorilor preluată de fraza violoncelului și, în final, continuată de vioara I, pe fundalul armonic al celorlalte partide; cea de-a doua *a tempo, con fuoco* prezintă o secvență transpontană din două inele pe intonațiile descendente ale TP.

Indicația de tempo *poco allargando* semnifică cadența intrusă: sfârșitul frazei descendente, marcat de vioara I este suprapus cu începutul elementului 1 al TP în restul vocilor. Intervenția acestui element cu rol de reminiscență formează un ancadrament peste întreaga mișcare. Ultima construcție — noema, *piu lento* confirmă acordul optimist al tonicii omonime *E-dur*.

Datorită părții a doua, numită *Piacevole*<sup>1</sup>, Cvartetul op.83 a fost apreciat de cercetători ca „cel mai pastoral eseu al lui Elgar” [1, p. 177]. Această mișcare a fost preferată de soția compozitorului, Lady Elgar, care a descris-o ca pe „o rază prinsă” [4, p. 230]. Analiza părții indică o *formă de sonată fără trăsături*. În Expoziție sunt prezente două grupuri tematice, fără contrast evident.

Grupul tematic principal (TP), *C-dur*, prezintă o *formă bipartită mică cu repriză*. În prima parte, se evidențiază fraza incipientă a TP — ideea principală a mișcării, „cea mai omniprezentă, prin faptul că își arată fața — aceeași față în aceeași tonalitate de șase ori. Fraza incipientă este alcătuită din șase măsuri — o dimensiune neobișnuită, dar nu unică. Lungimea neregulară a ei creează o impresie rapsodică. Diatonismul suav și părțile inferioare ce decurg lent conferă temei un aer liniștit” [4, p. 230]. O altă particularitate a frazei constă în conținutul ei melodic de o nuanță engleză. Această temă-embriion într-o formă concentrată conține elemente tematice, ce apar pe parcurs: *ms. 2* servește drept suport ritmico-intonațional pentru motivele incipiente din dialogul partidelor în fraza a doua; *ms. 3* „servește drept bază pentru extensia măsurii 15, care, la rândul ei, se pare, este sursa intonațiilor motivelor de o măsură din partea **b**” [4, p. 230]; *ms. 4-5* servesc în calitate de acompaniament al vocilor medii în TS; aceeași figură cromatică ritmată a șaisprezecimilor în ascensiune fiind preluată apoi de vioara I, va servi drept pasaj tranzitoriu spre următoarea frază.

Expusă în factură omofono-armonică, prima parte a formei bipartite este o perioadă cu structura tematică repetată: **a** + **a**<sub>1</sub>. Apariția ei în calitate de mică repriză înainte de punte și ulterior în codă îi atribuie acestei teme trăsături de rondo. Secțiunea a doua **b**, *a-moll*, în plan de imagini îndeplinește funcția dezvoltatoare, creată de instabilitate tonală. Aici ingeniozitatea lui Elgar se manifestă în plan melodico-armonic și factual — figurațiile septacordurilor micșorate servind în melodic pentru intonațiile *lamento*, expuse dialogat. Mica repriză **a** citează textual fraza incipientă din prima perioadă, fără schimbări. Dar în loc de tonică — *C-dur*, care încheie TP, apare dominantă tonalității *a-moll*. Astfel, funcția punții este îndeplinită de un singur acord.

Grupul secundar (TS) *a-moll* conține o singură imagine muzicală laconică, concentrată într-o melodie de tip *arioso*, cu însemnele de gen ale barcarolei. O altă particularitate a TS constă în caracterul ei dezvoltator, manifestat prin prezența secvențelor în linia melodică. Conținutul TS este alcătuit din trei elemente, caracteristice limbajului muzical romantic: dansant, cantabil și de coloratură. Un rol important în cadrul TS îl joacă factura. Toate cele trei elemente ale TS sunt încorporate într-o factură multiplană complexă, realizată prin anumite procedee, precum contrapunerea reliefului și fundalului, îmbinarea omofoniei cu polifonia contrastantă, imitativă etc.

TS prezintă în sine o sinteză a câtorva surse intonative și de gen. Dacă în TP au fost prezente intonații tipice muzicii engleze și celei baroce, TS aduce un omagiu melodiei cantabile din epoca romantismului. Structural, TS are formă tripartită mică monotematică: **c** + **c**<sub>v</sub> + **c**<sub>1</sub> sau *formă de lied*,

<sup>1</sup> Termenul *Piacevole* (din limba italiană — atrăgător, plăcut, agreabil) a fost utilizat de către Elgar și în *Serenada pentru orchestra de corzi*, mișcarea I, *Allegro piacevole*.



această denumire se datorează „legăturilor genuistice cu cântecul și dansul, exprimate în caracterul tematismului și simetria structurilor” [5, p. 65]. Prima parte a TS expune imaginea muzicală romantică în forma unei perioade normative cu structură tematică repetată:  $c + c_1$ . Partea din mijloc,  $c_v$ , dezvoltă secvențial și variațional elementele 1 și 2 ale TS — aici are loc confirmarea sursei semantice, exprimată în ideile iluminismului german, ce constă în tratarea retorică a formei tripartite: A — expunerea ideii, B — analiza, discuția ideii, A (repriza) — revenirea și afirmarea ideii inițiale [5, p. 55].

Cadența intrusă, bazată pe o mișcare de vals a elementului 1, continuă cu sincopete cromatice descendente, sfârșitul cărora se suprapun peste repriză în tonalitatea *a-moll*; în repriză elementele 1 și 2 ale TS sunt reexpuse la vocile medii, elementul 3 este supus dialogării succesive între violoncel, vioara I și violă. Repetarea secvenței melodice implică utilizarea coardei D și flajoletul pe sunetul *la* în partida viorii I, ceea ce în registru înalt îi conferă culoare timbrală rece.

Dacă TS în plan de imagini prezintă muzica vocală, concluzia se bazează pe muzica de dans. În redarea imaginii contribuie periodicitatea structurii:  $8+4+8+4+4+8$ , ritmul *ostinato*, acordurile *pizzicato* la vioara I și figura ritmică caracteristică a duratelor pătrimii și optimii, ce amintește de mișcările coregrafice și sonoritatea mișcării de balet. Periodicitatea Concluziei permite structurarea ei în formă de perioadă nepătrată asimetrică, cu structura tematică repetată, alcătuită din două propoziții inegale între ele:  $12 + 8$ :  $d + d_1$ .

Următoarea secțiune,  $d/b$ , continuă și încheie enunțul Concluziei în dialog cu fraze din partea a doua a TP. Trecerea la Repriză este subliniată și de indicația de tempo *poco allargando* și nuanțele  $f$  și crescendo cu expresia *sonoramente*. Formal, ea prezintă o construcție sintetică cu funcție tranzitorie în două faze.

Repriza dinamică, *C-dur*, își anunță apariția printr-o sonoritate la  $ff$  a frazei incipiente a TP, care acum este interpretată în octave de către vioara II și violă în registrul grav. O notă de lumină aduce frazei incipiente o altă melodie suprapusă peste ea. Începutul Reprizei coincide cu momentul culminației mișcării, de un caracter orchestral.

TP, deși păstrează aceeași structură bipartită, față de Expoziție, este redusă, deoarece nu se repetă propoziția a doua din prima perioadă. Complementul cadențat, repetat de trei ori este marcat de o inflexiune în dominantă tonalității *a-moll*. O altă cadență a tonalității *a-moll* încheie prima perioadă în *e-moll*. Partea a doua,  $b$ , a TP, *d-moll*, la fel, este redusă, conținutul ei rezumându-se la doar șase măsuri (în Expoziție numără 16 măsuri). O mică schimbare are loc în planul instrumentării: salturile descendente la intervalul de cvintă (Expoziție, partida viorii I), în Repriză trec în partida violei, la intervalul de octavă. Mica repriză încheie TP în *A-dur*.

TS, *A-dur*, susținută la început de pedala tonicii, păstrează același număr de măsuri, aceeași structură. La sfârșit are loc o inflexiune în tonalitatea *C-dur* în care va suna Concluzia (redușă cu 4 măsuri comparativ cu expoziția), aducând și producând anumite schimbări în instrumentația vocilor extreme.

Coda, alcătuită din trei secțiuni ce prezintă fragmente-reminiscențe neterminate din diferite fraze din TP, se percepe ca o sinteză a acestora, creând un arc ce leagă începutul și sfârșitul părții. Discursul muzical al *Piacevole* se încheie cu anumite semne de întrebare, lăsând o senzație de suspans.

Partea III, *Finale*, se distinge prin complexitatea imaginilor încorporate într-un conținut „ce combină caracterele unui *scherzo* și a unei mișcări finale” [1, p. 177]. Aceste trăsături de o energie vivace, cu aplicarea diferitor procedee de tratare a fluxului tematic, și-au găsit expresia într-o formă de sonată cu repriză în oglindă.

O trăsătură specifică pentru întreaga mișcare o constituie contrastul, prezent atât în caracterul temelor cât și în interiorul lor, putând fi deslușit și în construcția elementelor tematice. Expoziția conține două teme contrastante: TP strălucitoare și animată, și TS purtând indicația *dolce* [4, p. 187].

TP, la rândul ei, include elemente contrastante, fiind expusă în formă tripartită mică: **ada**<sup>1</sup>. Prima construcție, **a**, prezintă o perioadă mică, alcătuită din trei propoziții contrastante **abc**: propoziția **a** este

1 Denumirea părții din mijloc (**d**) se explică prin faptul că, prima perioadă conține trei propoziții cu material diferit **abc**.

alcătuită din două elemente tematice construite pe principiul dialogului, în caracter de fanfară; la baza propoziției **b** se află un alt element tematic, expus în trei fraze identice, de un caracter *brillante*; propoziția **c**, asociată cu un element tematic nou, reprezintă o sinteză a materialului tematic expus anterior.

Tematismul secțiunii mediane include o nouă temă **d**, sincopată, considerată, în opinia criticului muzical H. Colles, „nu chiar interesantă în sine, dar cu efect, datorită acompaniamentului semnificativ, derivat din materialul precedent” [2, p. 338]. Tema **d** prezintă în sine crâmpie dintr-un dans, materialul intonativ al căruia se bazează pe secvențe melodizate *C-a*, *F-d*, *E-e*. Tema **d** este scrisă în formă de perioadă din trei propoziții: **d** + **a**<sub>1</sub> + **d**; în calitate de factor unificator între ele revine fraza incipientă **a**, ca un refren, *e-moll*, ceea ce îi atribuie TP trăsături de rondo.

Repriza formei tripartite începe cu elementul tematic **b** la vioara I, susținută de restul vocilor prin duratele doimilor, cu excepția violei, în aceeași tonalitate *e-moll*. Dezvoltarea acestui element ajunge la apogeul *ff*, subliniind mișcarea rotativă în unisonul octavelor *tutti* prin sonoritatea în caracter *brillante*.

O scurtă construcție de legătură comportă același material tematic al secvențelor melodice. De astă dată, în toate vocile, cu excepția violoncelului, se observă o individualizare a discursului muzical, marcat de accente frecvente pe timpii slabi. Aceleași secvențe melodice în partida viorii I duc într-o mișcare ascendentă către propoziția **a**.

Revenirea propoziției **a**, *e-moll*, poate fi privită și în calitate de refren, și în calitate de ancadrament al TP. Se creează același principiu de dialog între elemente, elementul 2 fiind interpretat de către viori. Sfârșitul frazei este marcat de tonica *e-moll*. Această succesiune, repetându-se de două ori, poate fi considerată zonă cadentă.

Puntea este o construcție în care fraza armonică, bazată pe succesiuni eliptice, în partida viorii II, violei și violoncelului alternează cu fraza melodică a viorii I, ce prezintă varianta figurată a VII<sub>9</sub>. În materialul tematic al punții se aud intonațiile întrebării, răspunsul fiind dat de TS.

Scrisă în formă bipartită mică cu construcție în oglindă: **e f** + **f**<sub>1</sub> **e**<sub>1</sub>, TS, *A-dur*, marchează apariția unei imagini lirice, pregătită de punte. Prima secțiune reprezintă o perioadă, alcătuită din două propoziții contrastante, implicând, la fel ca și în TP, contrastul de gen: propoziția antecedentă, **e**, comportă trăsături de cântec; propoziția consecventă, **f**, este bazată pe elementul dansant în ritm sincopat. Cea de-a doua perioadă aduce o schimbare de factură și mutarea cu locul a celor două propoziții.

Concluzia reprezintă o construcție bazată pe succesiuni eliptice ale septacordurilor micșorate, expuse figurat și construite ca imitații pe materialul tematic din prima propoziție a TS. Această succesiune duce drept la dominantă tonalității *A-dur*, afirmând tonalitatea TS.

În tratare întreg materialul expus anterior se supune unei dezvoltări tematice prin utilizarea diferitelor procedee, precum imitația canonică, *fugato*, elaborarea motivică, confruntările temelor. Tratarea se împarte pe faze, marcând mai multe etape ale dezvoltării. Fiecare fază prelucrează un anumit material tematic sau dezvoltă concomitent două, uneori și trei elemente. O trăsătură distinctă a acestei Tratare constă în dezvoltarea pe parcurs a materialului cu schimbul frecvent de imagini.

Repriza inversată începe cu TS în *C-dur*. Având aceeași structură în oglindă, la fel ca în Expoziție, **e f** + **f**<sub>1</sub> **e**<sub>1</sub>, TS comportă, totuși, unele modificări, fiind acum lărgită. Schimbările de factură, modul de realizare a materialului muzical permit aprecierea acestei reprize ca repriză dinamică. Dezvoltarea ce duce la *ff* este marcată de intervenția accentuată a sincopei la începutul TS (în locul pătrimii cu punct), care scoate în evidență expresivitatea monumentală a acesteia.

Stingerea dreptată a sonorității conduce spre apariția primei propoziții, **a**, din TP, care, de asemenea, prezintă acum o construcție în oglindă, debutând cu elementul tematic 2a, alcătuit din figurile șaisprezecimilor. Aceste figuri, de fapt, pregătesc elementul tematic 1a în tonalitatea de bază *e-moll*, care nu ezită să-și facă apariția, printr-o schimbare de factură. În același caracter *risoluto*, pentru momentul de început, factura TP acum este îmbogățită cu acordurile *pizzicato* ale viorilor. Dezvoltarea secvențială a motivelor în ascendență la corzile grave, replicate de motivele interogative ale viorilor duce la apariția propoziției **b** din prima parte a TP. Propoziția **b** din prima parte a TP, *e-moll*, comportă

unele schimbări față de Expoziție. Aceste schimbări se observă în plan de factură și cel al dezvoltării tonale. Figurile șaisprezecimilor și optimilor, întrerupte de pauze în acompaniamentul corzilor grave a fost semnalat în Expoziție, dar supus unei elaborări în Tratare. Acum doar un fragment amintește de prezența sa în repriză.

Și, în final, dezvoltarea creată de această instabilitate duce la lărgirea propoziției a doua, **b**. Pasajele șaisprezecimilor la vioara I și violă, armonia figurată a violoncelului sunt reluate de toate vocile, care duc într-un final la apogeul dezvoltării.

Un pasaj al șaisprezecimilor în octavele registrului grav anunță pregătirea unei succesiuni eliptice, formată din acorduri micșorate. Prezintă și în Expoziție cu aceeași funcție de tranziție, această succesiune duce spre începutul Codei.

Coda amplă are „un caracter de travaliu tematic, aducând reelaborarea materialului. Prin aceasta se creează noțiunea de elaborare conclusivă” [5]. Aplicarea diverselor procedee ale dezvoltării, precum supra-punerile elementelor din TP și TS, confruntarea lor ia amploare într-un caracter monumental orchestral.

În ceea ce privește trăsăturile stilistice și de gen ale Cvartetului, se observă o sinteză de surse, ce-și au originea în: a) figurile muzical-retorice ale barocului; b) cântarea vocală de tip *arioso*; c) muzica de dans, atât academică cât și ambientală; d) muzica diferitor epoci: baroc, romantism; e) muzica tradițională engleză.

Încadrarea în tiparele formei de sonată în toate cele trei părți permite o elaborare măiestrită și diversă a materialului muzical. O trăsătură caracteristică pentru expozițiile formei de sonată constă în structura TP. Toate TP din acest Cvartet sunt scrise în forme bipartite sau tripartite simple, ale căror perioade sunt alcătuite din trei propoziții cu mai multe elemente tematice. TS lirice, din contra, au o construcție laconică, în limita unui singur element tematic, expus frecvent într-o frază. Materialul tematic al TS se bazează fie pe figurații armonice ale septacordurilor micșorate, care apoi se supun prelucrării secvențiale (părțile I, II, III), uneori derivând din materialul TP (partea II). Adesea, TS încep cu armonia subdominantei care coincide cu tonica tonalității de bază, astfel, contrastul tonal al celor două teme (TP și TS) fiind atenuat.

Toate aceste calități sunt înveșmântate într-o factură, realizată la nivelul celei orchestrale.

Cvartetul de coarde op.83 prezintă o viziune profund subiectivă a lui Elgar asupra unor evenimente din viață, care l-au marcat adânc. În cele trei mișcări ale ciclului se înscriu idei, sentimente, trăiri și emoții provocate de anumite evenimente și reflectate nemijlocit în muzică: în TP din partea I se fac auzite ecourile războiului, iar în factura TS se simte o nostalgie după muzica ambientată a *Bras band*-urilor engleze de altădată; partea II este un *intermezzo* care ne cufundă în amintirile plăcute ale trecutului; finalul glorică frumusețea vieții în pofida tuturor dificultăților ei.

În contextul celor expuse, se poate de concluzionat că *Cvartetul* de Elgar prezintă o panoramă amplă a problemelor legate de situația muzicii în contemporaneitate, putând fi comparat cu o „prelegere în sunete”<sup>1</sup>.

### Referințe bibliografice

1. MCVEAGH, D. *Elgar the Music Maker*. Woodbridge: The Boydell Press, 2007.
2. COLLES, H.C. Elgar's String Quartet. In: *The Musical Times* 60 (1919).
3. *Description by Wayne Reisig*. [Accesat 05.10.2016]. Disponibil: <http://www.allmusic.com/composition/string-quartet-in-e-minor-op-83-mc0002363209>
4. NEWBOULD, B. Never Done Before: Elgar's Other Enigma. In: *Music & Letters*. Vol. 77, No. 2 (May, 1996). London: Oxford University Press.
5. ХОЛОПОВА, В. *Формы музыкальных произведений*. Учебное пособие. 2-ое издание, испр. Спб.: Лань, 2001.
6. [Online]. [Accesat 04.10.2016]. Disponibil: [http://decid.amgd.ro/dima/index.php/Forme\\_muzicale](http://decid.amgd.ro/dima/index.php/Forme_muzicale)
7. MCVEAGH, D. Elgar, Sir Edward. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. VI. London: Oxford University Press, 1980.

1 „Între anii 1905-1906 Elgar s-a alăturat cadrelor didactice de la Universitatea din Birmingham, susținând prelegeri despre starea muzicii britanice din acel timp. Toată viața sa el a detestat lumea comerțului muzical, având o opinie proastă despre gusturile publicului britanic. El a permis ca aceste sentimente să fie văzute în prelegerile sale...” [7, p. 117].

## PRINCIPLES OF ORGANIZING SOCIAL SPACE IN MUSIC: CONVERGENCE

### PRINCIPIILE DE ORGANIZARE ALE SPAȚIULUI SOCIAL ÎN MUZICĂ: CONVERGENȚA

**SVETLANA MOZGOT,**

Associate Professor, PhD in arts,  
Adyghe State University, Institute of Arts

**VALERI MOZGOT,**

Professor, Doctor of Pedagogy,  
Adyghe State University, Institute of Arts

CZU 78.067

*The concept of „social” space was developed by the American anthropologist E. Hall in the work „Hidden Dimension”, implying a distance from 120 cm to 3 m, typical of official communication. The purpose of the study of social space in music is to identify the principles of the organization of social space in a small group that contribute to the processes of semantic formation. In the organization of interaction of participants of a small group in music, manifestations of synchronicity and symmetry which are indicators of action of the General principle — convergence — are established; (from Lat. converge-approach, converge) — contrasting comparison of musical themes, and then their convergence and harmonious fusion. The result of the use of convergence by composers in opuses is associated with the identification of a General category of meaning — for example, „terror”, „love”, „peace” and others, for which the gradual display of inner kinship between contrasting principles is carried out.*

**Keywords:** social space, interaction, musical meanings, hermeneutics

*Conceptul de spațiu „social” a fost dezvoltat activ de antropologul american E. Hall în lucrarea sa „Dimensiunea ascunsă”, prin care se subînțelege o distanță de la 120 cm până la 3 m, tipică pentru comunicarea oficială. Scopul studierii spațiului social în muzică este identificarea principiilor organizării spațiului social într-un grup mic, care contribuie la procesul de formare a studiilor semantice. În organizarea interacțiunii dintre membrii grupului mic în muzică, am descoperit manifestări de sincronitate, simetrie, care sunt indicatori ai principiului general — convergența (de la lat. converge — a se apropia, a se ase-măna) — confruntarea contrastului dintre teme muzicale, iar mai apoi — convergența și îmbinarea lor armonioasă. Rezultatul utilizării principiului convergenței de către compozitori în opusuri este asociat cu identificarea categoriei generale de semantică, de exemplu „teroare”, „dragoste”, „pace” și altele, în scopul de a demonstra treptat relația de rudenie internă dintre principiile contrastante.*

**Cuvinte-cheie:** spațiu social, interacțiune, sensuri muzicale, hermeneutică

**Introduction.** The concept of social space has been developed in philosophy and sociology since the end of the 19th century, but still has not found due reflection in musicology. Studying social space began in philosophy. Thus, E. Durkheim believed that the category of space was exclusively a social category determined by human experience [given after: 1, p. 128]. Nevertheless, originally the parameters of physical space in the works of the philosophers and sociologists of the 19th century were directly projected on social space. However, during the researches it has been established that “the social space exists not in physical and geographical spaces, but against the background of these spaces acting as an external necessary condition” [2, p. 4]. In the second half of the 20<sup>th</sup> century E. Hall determined

“social space” by norms of proxemics and distance from 120 cm to 3 m, typical of communication between strangers in official communication [3, p. 123]. Thereby, the intermediate variant generalizing observations over the physical and public nature of social space has been found.

### Discussion.

**1. Research of social space in music.** Musicologists also reflected over various aspects of social space taking into account their own parameters and regularities that brightly defined various laws of form shaping.

For example, the foreign musicologist A. Leikin, in the sonatas by M. Clementi, I. Hummel, W.A. Mozart and L. Beethoven observes various techniques of intonation and thematic rapprochement (convergence) of the main and second themes in a reprise, confirming the equality of each music part. Thus, in the first part of the 40th symphony by Mozart the half tone which was a peculiar axis of symmetry for the main part and was not perceived in the collateral part in exposition at all, finishes the main theme in a reprise and it also begins the collateral part. Thus, the general intonation of the half tone uniting the themes is revealed. In the Sonata *C-dur* K. 309, in reprise, W. Mozart melodiously and texturally changes the themes of the collateral part, showing, thereby, the intonation proximity of the main and second themes. In the Sonata *G-dur* op. 31 No. 1 by Beethoven the collateral part passes through several tonalities of *E, e, G-dur* in order to begin it at the same pitch with the main theme. In the Sonata of op. 53 *Waldstain* Beethoven places the second theme in the “wrong” tonality of *A-dur* in order, so as having carried it out through *a-moll* to *C-dur*, to show in a code a similar melodic structure of the main and second themes [4, p. 123].

**2. Convergence and its signs in music.** Now we will try to reveal the factors leading to the consent, harmony and unification of the subjects of different importance presented in a piece of music. One of the examples of such interaction is Serpina and Uberto’s duet *I Perfectly Understand that You Agree with Me* in the opera by G. Pergolesi *La serva padrona*. Serpina, the servant of Uberto, has the leading positions in the development of the duet, according to her activity, despite the social status. She tries to put the idea into Uberto head about the need to marry her. Serpina’s strong-willed pressure is shown in the melodic development of her voice part caused by the display of different “faces” of Serpina — either the seductive woman (by means of rounded-off turns) or the child (in a deliberately simplified repeating motive reminding the counting rhyme).

Being confused Uberto, hopes to avoid the fate, “hiding” behind various masks. In the first case, he acts as an ascetic-monk. Uberto answers Serpina’s question: “Where will you find a more beautiful bride than me?” “This is so, she is beautiful”. In the accompaniment we clearly hear choral complexes and rephrases of the well-known rhetorical figure of *passus duriusculus*, not in descending, but in the ascending direction, emphasizing the comic ambivalence of the situation. Uberto also “hides” behind a mask of the infantile child, repeating the questions tormenting him on the motive of Serpina’s children’s song — “counting rhyme” “What to tell? How to begin? What should I answer her?”. He does not manage to avoid the strong-willed pressure of the servant that is proved by the change of positions of voice parts which begin to approach, coinciding in the tenth, octave and sixth in the “unanimous” decision.

The close musical embodiment of harmony between the heroes is typical of the vocal and instrumental duets of the composers of the 18th-19th centuries: the duet of Lakme and Mallika from the opera by A. Delibes *Lakme*, the duet of the viola and the tenor *Etmisericordia* from *Magnificat* by J. Bach, the duettino of Zerlina and Don Juan from the opera by W. Mozart “Don Juan”, the duets of Serenade and Fair-Haired Ringlet by P. Bulakhov; *A Magic Dream* by K. Vilboa; *The Spanish Song* and *Night is Silent* by A. Varlamov; M. Glinka’s “Reminiscence” and many others. Here acts one of the characteristic techniques of the organization of harmonious interaction of heroes in music -support at the time of rapprochement of parts on the fixed semantics of intervals overlapping — sixths, thirds, tenths — a sound symbol of the

duet of two pipes (the shepherd and the shepherdess). The musical space continuously changes in the development of the musical structure, but differs in homogeneity since changes happen smoothly, without sudden leaps. At the same time the number of steady parameters, characterizing it remains: the volume which is expressed by the limits of melodic development which are not exceeding 2.5 octaves, convenient for quiet expression of feelings; depth including a relief — congregational singing and the background on which it is developed, clearly perceived thanks to instrumental interludes. Such are the duets of Prilepa and Milovzor, Lisa and Polina from the opera *The Queen of Spades* by P. Tchaikovsky, Natasha and Sonya from the opera *War and Peace* by S. Prokofiev pointing to the importance of Another and showing aspiration to achieve *synchronism* in display of social interaction in music.

Shaping the relations of the characters seeking for consent and harmony can also be expressed in a characteristic *notation of parts*. We know that in choral, ensemble compositions there is a tradition of recording the part of the tenor one octave higher, conditionally being in the zone of the part of the canto — the viola or mezzo-soprano. At this time, the canto on recording turns out in a spatial zone of the lower voice although by situation it is above. Thus, the topographical “hierarchy” of voices is broken in order to show how freely voices can substitute each other. One voice gives easily the “musical location” to another and also easily comes back to the initial parameters that emphasize the equal interaction of two persons mutually confident in the importance of the partner. Thereby, it is possible to assume that the free register development of the individual parts of voices serves as an indicator of the equivalent valence of subjects in the contents of the piece of music.

The equivalence of partners of social communication is embodied in musical art by the *technique of complex counterpoint*. Exchange of location and use of “others” register space becomes an indicator of the identical status and value of “objects” in M. Glinka’s *Kamarinskaya* and in the overture to the opera *Prince Igor* by A. Borodin. The easy movement in musical space of themes in regard to each other serves as expression of the principle of *symmetry*, organizing social space in music.

Reflecting over the two types of interaction of the subjects embodied in music, we will note that the first model of social space is constructed on the basis of finding the common between the different and the approval of their equal value that points to a constitutional attribute of the model — *convergence* (Latin of *converge* — to come nearer, meet). In biology, the concept “convergence” designates the acquisition, during evolution, of a similar structure and unrelated functions (far in the phylogenetic relation) organisms owing to their adaptation to identical conditions of habitation. In linguistics, “convergence” is an affinity, assimilation of elements of language (phonemes) or various languages [5, p. 297]. In music, in order to shape a convergent model the composer should be inclined to create equal conditions for all acting subjects and to form the atmosphere of proximity, unification and harmonious relationships.

**3. Results of the study.** The distinctive attributes of the convergent model in music are originally different and sometimes a contrasting representation of characters by using intonation, timbre characteristics, of spatial differentiation of voice parts, and then their rapprochement and harmonious merging. In the context of creating a musical form, composers use some other composition techniques to implement the principle of convergence: invariant nature of the motive development, the technique of the dispersed thematization and the ostinato keeping the general intonation basis necessary for rapprochement.

In general, we can say that the realization by composers of the principle of convergence results in a new interpretation of the principle of identity connected with a gradual opening of the common intonation sources which form the cornerstone of contrasting thematization and creation of integrity on the basis of its transformation and identification of “related” connections. The prospects of such an approach have been confirmed in due time by V. Valkova in the course of the intonation analysis. The musicologist has proved the ontological community between the contrasting, at first sight, the subjects of exposition of the first part of Symphony No. 7 of D. Shostakovich, representing the “peaceful life” of

the Homeland and the theme of aggression — “the theme of invasion” [6, pp. 125-133]. The researcher managed to reveal a new category of sense — “terror”, influencing intonation processes and processes of form shaping in a sonata-symphonic cycle.

**Conclusions.** The inclusion of the principle of convergence as a way of organizing conceptual space in the work was not connected with the achievement of harmony that is peculiar to the formal signs of the manifestation of this model. The purpose of the use of convergence by the composer in the opus refers to the semantic generalization, identification of the common category — the basis of sense formation, for the sake of which the composer gradually displays the internal relationship between “a theme of challenge” and “a theme of invasion” in the first part of the Seventh Symphony. This principle also works in the developing part of the overture to the opera *The Master-Singers of Nuremberg* by R. Wagner where in the canonical imitation of contrasting themes of Master-Singers and love languor are connected, aiming at finding the common contents which draw together art and man. In the composition *Doppel canon* ascribed to W. Mozart, two different musical themes *Dona nobis* and *Gebens die Frieden* and two different languages (Latin and German) are united by the common sense “Grant Us the Peace, My God”.

### Bibliographic references

1. ПОТЁМКИН, В. *Пространство в структуре мира*. Новосибирск: АН СССР, 1990.
2. САЙКО, Э. Пространства организации социальной эволюции в универсуме Бытия и Человек в пространственной организации Социума. В: *Мир психологии*. 2012, № 4 (72).
3. HALL, E. *The Hidden Dimension*. New York: Anchor Books Doubleday, 1990.
4. LEIKIN, A. Thematic Rappochment in the Reprise of Haydn, Mozart and Beethoven. In: *Ad Parnassum*. 2008. Vol. 6, issue 12.
5. Конвергенция. В: *Словарь современных иностранных слов*. Москва: Русский язык, 1986.
6. ВАЛЬКОВА, В. *Музыкальный тематизм — мышление — культура*. Н. Новгород: ННГУ, 1992.

## ШКОЛА ЕВГЕНИИ РЕВЗО В СВЕТЕ ЕВРОПЕЙСКОЙ ФОРТЕПИАННОЙ КУЛЬТУРЫ

### ȘCOALA EVGHENIEI REVZO ÎN LUMINA CULTURII PIANISTICE EUROPENE

### THE SCHOOL OF EVGENIA REVZO IN THE LIGHT OF EUROPEAN PIANO CULTURE

**НАТАЛИЯ СВИРИДЕНКО,**

доцент, кандидат искусствоведения,

Институт искусств Киевского университета им. Бориса Гринченко

CZU 780.8:780.616.433.071.4(478)

*Прошло более ста лет со дня рождения Евгении Михайловны Ревзо (1915-2011), но память о ней как о прекрасном педагоге и человеке жива до сих пор. Чем же она так запомнилась своим ученикам и тем, кто ее знал?*

*Работая на кафедре специального фортепиано Института искусств, Е.М. Ревзо сумела объединить своих учеников в единый класс, так называемую Школу Ревзо. На педагогику Е.М. Ревзо в значительной мере оказывали влияние ее педагоги, которые были носителями лучших традиций Европейской клавирной школы. Приведены некоторые исторические факты в формировании клавирных школ Франции и Италии, связанные с биографией Е.М. Ревзо. В память о педагоге, приведены письма Е.М. Ревзо к своей ученице, где проявляется гуманизм и чуткость педагога в отношении к своим ученикам.*

**Ключевые слова:** фортепиано, клавесин, культура, педагог, консерватория

*Au trecut mai mult de o sută de ani de la nașterea profesoarei de pian Evgenia Revzo (1915-2011), dar chipul ei de pedagog și om excelent va rămâne mereu în amintirea studenților și tuturor celor care au cunoscut-o. Prin ce anume s-a remarcat activitatea dânzei?*

*Activând la catedra de pian special a Institutului de Arte, Evgenia Revzo a reușit să unească studenții într-o singură clasă, așa-numita „școala Revzo”. Asupra metodicii de predare a Evgheniei Revzo au avut o influență puternică profesorii ei, care au fost educați în spiritul celor mai bune tradiții ale școlii pianistice europene. În articol sunt prezentate câteva date istorice referitor la formarea școlii pianistice din Franța și Italia, care au tangență nemijlocită cu biografia Evgheniei Revzo. Întru păstrarea memoriei profesoarei, sunt aduse scrisorile Evgheniei Revzo adresate elevei sale, în care se întrevede umanismul și sensibilitatea profesoarei în raport cu elevii săi.*

**Cuvinte-cheie:** pian, țambal, cultură, profesor, conservator

*More than a hundred years have passed since the birth of Evgenia Revzo (1915 — 2011), but the memory of her personality as an excellent teacher and a person is still alive. Why is she so memorable to her students and those who knew her?*

*Working at the Department of Special Piano of the Institute of Arts, E.Revzo managed to unite her students into a single class, the so-called Revzo-School. E.Revzo`s pedagogy was greatly influenced by her teachers, who were the bearers of the best traditions of the European clavier school. The author presents some historical facts of the formation of clavier schools in France and Italy that are related to the biography of E.Revzo. In memory of the great teacher, in the article are included some letters written by E.Revzo to one of her students, where the teacher`s humanism and sensitivity to her students are clearly seen.*

**Keywords:** piano, harpsichord, culture, teacher, conservatory

## **Введение**

Прошло более 100 лет со дня рождения Евгении Михайловны Ревзо (1915-2011), преподавателя кафедры специального фортепиано Государственного Института искусств им. Г. Музическу МССР, а ее Школа игры на фортепиано жива в ее учениках, которм с благодарностью вспоминают ее и передают свои знания, приобретенные в классе педагога, своим ученикам.

В чем особенность игры на фортепиано была у Евгении Ревзо и чему она научила своих учеников?

Прежде всего, владением звукоизвлечением на фортепиано, особой культурой владения звуковой палитрой инструмента — туше. Об этом пишут в своих статьях-воспоминаниях ее ученики, собранных в книге Людмилы Рябошапки и Мариана Стырчи *Е.М. Ревзо: Жизнь, отданная музыке* [1].

Из опубликованных материалов воссоздается жизненный и творческий путь Евгении Михайловны. Педагоги, у которых училась Евгения Ревзо, очевидно, своими профессиональными знаниями обязаны были также своим педагогам, воспитанных на ценностях уходящего XIX века, когда было важно на каком инструменте и как играешь. Ведь раньше была и другая манера игры, чем теперь, когда фортепиано практически унифицировано, а манера игры стала общепринятой. Обратимся к истории.

## **Влияние достижений европейской фортепианной культуры в аспекте исторических фактов**

История клавишных инструментов начинается с древних времен. Со времени возникновения клавишных инструментов (орган, клавесин) появилась проблема способа игры на этих инструментах.

Во времена Раннего средневековья клавиши органа были настолько велики, что по ним «били» локтями, но со временем инструменты были усовершенствованы и менялся способ игры на них.

Ключевым временем для истории музыкальной культуры стал XVII век — время, когда стали формироваться национальные школы и появилось понятие типа инструмента по принадлежности к определённой стране, в которой он создавался с учётом характерных национальных особенностей, которые удовлетворяют вкусы этой страны и выражают национальный характер, подражая традиционному символу, воплощённому в народном инструменте, каким для



Италии была мандолина, а для Франции — лютня. Потому итальянские органы ярче и громче по звучанию, чем французские, характерными особенностями которых были мягкость и бархатистость звучания, что давало неповторимую в других инструментах обертоность [2, с. 177].

### **Близость фортепианной школы Е.М. Ревзо к французской клавесинной школе**

До появления во Франции фортепиано, там привалировала клавесинная культура с её яркими представителями — Шампион де Шамбоньер, Луи и Франсуа Куперены и многие другие. Впервые появился трактат о способе игры на клавесине Ф. Куперена (1717) — *L'Art de toucher le Clavecin*. Работа, в которой кроме расшифровки многочисленной орнаментики, рассматривается способ прикосновения к клавише для достижения различных оттенков звучания, а также приёмы артикуляции [3, с. 76-118].

Эта работа стала ключевой в осмыслении французской школы игры не только на клавесине, но и повлияла в дальнейшем на французскую фортепианную школу. Стилистика игры на инструменте находится в тесной связи с изготовлением инструментов. Ведь в переходный период от клавесина к фортепиано многие французские клавесинные мастера, в том числе и Паскаль Таскен, переделывали свои клавесины на пианофорте, оставляя таким образом, характер звучания в переделанном инструменте с традиционным для французских вкусом — мягким и обертонным звучанием [4, с. 142-151].

Известно, что Фредерик Шопен отдавал предпочтение французским роялям фирмы Себастьяна Эрара и Игнаца Плейеля перед изготовителями других стран. Техника игры на французских фортепиано была направлена на детализацию артикуляции и особое туше — глубокое проникновение в глубину возможностей звучания инструмента.

Ярким примером также может быть рояль «Плейель» в Мемориальном музее Леси Украинки в Колодяжном (Волынь, Украина). Реставрация этого уникального инструмента, возвратившая подлинное звучание инструменту, так вдохновлявшего поэтессу к ее творчеству и которая, по воспоминаниям очевидцев, необыкновенно тонко и проникновенно играла на нем, не будучи профессиональной пианисткой, но обладала необыкновенной манерой игры — туше, в традициях XIX века — эпохи расцвета изготовления фортепиано и огромного репертуара музыки классиков и романтиков.

В конце XIX — I пол. XX в. носителем французской традиции был известный французский пианист Альфред Корто (Cortot, 1877—1962), ученик Лекомба и Л. Дьемера, воспитанник Парижской консерватории. Среди его учеников были многие иностранцы, в т.ч. — А. Казелла, Д. Липатти [5].

Евгения Михайловна Ревзо была как бы его ученицей-заочницей. Ученикам Е.М. Ревзо было известно, как она внимательно слушала звукозаписи А. Корто, следовала его принципам исполнения. Для неё он был кумиром в интерпретации не только произведений Ф. Шопена, но и всего, что он только играл на фортепиано.

### **Итальянские влияния на образование Е.М. Ревзо**

Е. М. Ревзо — выпускница Миланской консерватории имени Джузеппе Верди (ок. 1937 г.). В отличие от т.н. консерваторий, которых было великое множество в Италии во время Антонио Вивальди (OspedalledellaPieta) и которые по уровню образования можно приравнять к музыкальной школе, Миланская консерватория имени Джузеппе Верди в I половине XX века обрела статус наиболее авторитетного музыкального учебного заведения в Италии [6].

Несмотря на то, что механика ударного принципа действия была изобретена итальянским клавесинным мастером и хранителем коллекции музыкальных инструментов графа Медичи — Бартоломео Кристофори, а первый свой инструмент он назвал «Arcicembalo che fa il piano e il forte», успеха в Италии его изобретение не имело, а в дальнейшем на родину изобретателя

завозились фортепиано зарубежных производителей, за редким исключением играли на итальянских, а итальянская фортепианная исполнительская школа не имела единой стилистики, так как и сама структура страны имела внутри себя существенные различия: римская, флорентийская, венецианская, неаполитанская клавирные школы XVII-XVIII веков [7, с.130-137].

Таким образом на стилистику итальянской фортепианной школы инструменты — фортепиано не имели влияния, скорее были другие факторы — скрипичная школа области Турин с близ расположенной Кремоной и Миланская вокальная школа, влияние которой ощущалось в исполнительской манере игры на фортепиано.

Современником Е.М. Ревзо по Миланской консерватории является выдающийся итальянский пианист Артуро Бенедетти Микеланджели (1920-1995). Его игра восхищала многих слушавших его. Вот что писал о нём Г. Г. Нейгауз: «Совершенство, гармония во всём — в общей концепции произведения, в звуке, в малейшей детали, как в целом... Как всякий очень большой пианист Б. Микеланджели обладает невообразимой богатой звуковой палитрой, основа музыки — время — звук — у него разработана и использована до предела. Вот пианист, который умеет воспроизвести первое рождение звука и все его изменения и градации вплоть до fortissimo, оставаясь всегда в пределах изящного и прекрасного ... совершеннейшие технические средства (выработка двигательного мышечного аппарата, идеальный симбиоз с инструментом)» [8]. Многими этими качествами обладала и Е.М. Ревзо.

#### **Стандартизация инструментов и индивидуализация исполнения в классе Е.М. Ревзо**

В середине XX века в связи с появлением различного типа звукозаписывающих устройств (кино, пластинки, телевидение), а также электроинструментов, снижается интерес к обучению игры на фортепиано. Сами же инструменты — фортепиано становятся более унифицированными, в связи с укрупнением производителей: мелкие производители не выживают, а другие переходят в объединения производителей — концерны. Известные фортепиано Стенвей (Steinway&Sons), Бехштейн (Bechstein, c), Блютнер (Blüthner, Julius) и многие другие.

В классе Евгении Михайловны Ревзо стояло и теперь стоят два рояля Фёрстер (Förster, August), на которых проходили занятия. Инструменты отвечали среднеевропейским нормам, и Евгения Михайловна могла на этих инструментах достигать, при всей их стандартности индивидуального, прекрасного звучания.

Этому искусству Е.М. Ревзо научилась не только благодаря своим личным качествам, о которых вспоминают ее благодарные ученики, но и у своих педагогов — Деборы Рафаиловны Гольдштейн в Кишиневской консерватории Unirea (1931-1935) и Ренцо Лоренцони, профессора Миланской консерватории им. Верди (1935-1937) [1, с. 69].

В конце XX века падает интерес к инструментам и исполнительству, и печальной оказалась судьба прекрасных инструментов Б. Микеланджели. После смерти пианиста рояли (около 5 ед.) не были приняты родственниками в наследство и мэр маленького поселения в Долине Монферрат согласилась принять их в Челла Монте, но пока они прибыли, она тоже покинула этот мир и они остались стоять под открытым небом во дворе одного из жителей этого посёлка, продуваемые всеми ветрами и дождями. Теперь о их славном прошлом напоминает сохранившиеся чугунные рамы (во время пребывания в Челла Монте). Богатейшее культурное наследие — фортепианная школа исполнительства, подкреплённая настоящими шедеврами фортепианных мастеров, умевших создавать прекрасные инструменты должна передаваться по наследству грядущим поколениям.

#### **Память о педагоге**

Е. М. Ревзо, обладая профессионализмом в своём деле, личным обаянием смогла передать многим своим ученикам любовь к музыке, игре на фортепиано и владеть тем золотым ключи-

ком — туше, благодаря которому музыка становится живой и проникает прямо в душу слушателю.

Она была внимательна к своим ученикам — они были членами ее музыкальной семьи. Многие из ее учеников учились у нее с детства, но вновь прибывшая студентка из Одессы также не была обделена ее вниманием, и когда с ней случилась беда — серьезная травма пальца правой руки и она не смогла играть правой рукой целый год, Евгения Михайловна проявила к ней большое участие, о котором напоминают ее письма, и сыгранные программы для левой руки. Вот некоторые из них:

19.08.1967 г.

«Многоуважаемая тов. Свириденко!

Только что по получении письма от Вашей дочери, пыталась связаться по телефону с Вами, но Одесса не отвечала. Убедительно прошу Вас немедленно мне объяснить: Где и при каких обстоятельствах с Наташей произошло несчастье?... Я просто в ужасе. Зная Наташу, представляю себе ее состояние.

Хочу верить, что все обойдется, но понимаю ее и Ваше состояние. Пожалуйста передайте ей мои самые теплые пожелания удачного и полного выздоровления и очень жду Вашего ответа.

Крепко целую Наташу. С теплым приветом. Е. Ревзо».

21.08.1967 г.

«Дорогая Наташа!

Решила написать, не дожидаясь очередных новостей. Мы просто не можем прийти в себя от того, что случилось.

Но я говорила с хирургом... Она заверяет, что все образуется и все нарастет и ты будешь полностью владеть рукой.

Нужно конечно время. Ты уже не волнуйся. Лечись... Играй левой рукой. Возьми Прелюдию, Ноктюрн Скрябина для левой. Будет развлечение. Только не волнуйся. Успокой нервы. Все подготовишь. Люда Шапиро в прошлом году не играла 8 месяцев и все подогнала. Тебе будет много легче чем ей.

А как нога? О как ты бодро все успела! Просто исключительно! Надо было тебя взять в Ялту и держать под моим идейным руководством и опекой. Ну ладно девочка, я шучу. Крепко обнимаю и целую.

Твоя Евгения Михайловна.

Дебора целует, Гаяне, Авик шлют свои самые теплые сердечные приветы и пожелания.

P.S. Сердечный привет твоим родным».

27.08.1967 г.

«Дорогая Наташенька!

Я тебе не писала, потому что интересовалась нотами. Наша библиотека до 1-го (сентября) закрыта и не выдает<...> Нашла у себя 4-й концерт Прокофьева для левой и Сонату Рейнеке.

Но хочу сама посмотреть, а потом переслать...

Ты можешь (если сможешь играть левой) даже любой более не менее удобный этюд Шопена, Черни 740, Клементи чтобы она не отставала. А главное не нервничай. Все понятно, и больно и обидно. Но все пройдет. Время и это излечит. Тебе не сто лет, ты не тупица. Все догонишь. Очень обидно, что такая травма. Ну постарайся взять себя в руки...

Гаяне, Мила, Люда, Авик все очень огорчены за тебя, шлют тебе самые теплые приветы и пожелания (то есть все те, которые ко мне забежали в эти дни).

У нас пока ничего нового. Завтра иду на работу. Я бы еще отдохнула бы пару недель<...> Дебора Рафаиловна тебя целует. Ну вот весь отчет. Надеюсь днями узнать, что тебе лучше. Крепко обнимаю и целую. Твоя Евгения Михайловна.

Сердечный привет родителям».

01.09.1967 г.

«Наташенька!

Пишу тебе прямо с почты.

Отправила: 1) Равель для левой

2) Рейнеке Сонату для левой (экзамен)

Скрябин (концерт).

Так что надеюсь выучишь...

Ну вот Миленькая выздоравливай. Целую крепко. Твоя Евгения Михайловна.

Все ребята кланяются. Дебора Рафаиловна целует.

Привет твоим родителям».

- 27.08.1968 г.

«Наташенька!

Получила твое милое письмо. Не ответила сразу. У нас нет работницы и я мучаюсь.

Что касается конкурса. Поступай как хочешь. Мне трудно решать...

Программа конкурса<...>

Я, например, понятие не имею, что у Гаяне. Я ее не слушала и в таком же неведении относительно ее подготовленности, как и твоей.

Что я придумала, что тебе надо взять концерт Скрябина и он хорошо пойдет у тебя не на конкурс, а вообще. Так что захвати ноты.

Рада что ты хорошо отдохнула и надеюсь, что в этом году тебе будет все легче и год будет спокойный и удачный.

Привет твоим родителям.

Целую Евгения Михайловна»<sup>1</sup>

Письма Евгении Михайловны оказали огромное влияние на тяжелое моральное состояние ее ученицы. Переписка продолжалась до окончания учебы. Евгения Михайловна не оставляла без внимания и во время каникул интересовалась подробностями всей сферы жизни своих учеников.

### **Вклад Е.М. Ревзо в фортепианную культуру Молдовы**

Работая на кафедре специального фортепиано Института искусств имени Гавриила Музическу, Е.М. Ревзо (и Е.С. Зак) были среди других членов кафедры, прибывших в послевоенный Кишинёв из Москвы, Ленинграда, Одессы, единственным представителем европейской школы пианизма. Е. Ревзо объединила в себе французскую и итальянскую стилистики и тем самым внесла свой неопределимый вклад в искусство Молдовы.

### **Выводы**

Методика преподавания Евгении Михайловны воспринималась как единственно возможная и только спустя много лет можно осознать ее значимость. Имея опыт общения с представителями других фортепианных школ можно сделать вывод, что особенное внимательное отношение к звукоизвлечению на фортепиано, особая культура в фортепианном исполнительстве сродни туше на клавесине.

Навыки владения туше на фортепиано, приобретённые в классе Е.М. Ревзо, тщательное изучение текста музыкального произведения открывает путь к владению искусством игры не только на фортепиано, но и игре на клавесине, пианофорте и других видах клавишных инструментов, предшествующих фортепиано.

По-настоящему оценить роль такого музыканта и педагога, каким была Евгения Михайловна Ревзо, можно пройдя большой путь в музыкальном искусстве на сцене и в классе со

<sup>1</sup> Архив Н. С. Свириденко.

своими учениками. К большому сожалению в настоящее время в культуре звукоизвлечения уделяется меньшее внимание, как и человеческим контактам, имеющим не меньшее значение в формировании личности музыканта.

Р. С. С необыкновенной периодичностью приходит в память явление — уютный маленький домик по улице Пирогова 58, в котором склонились у очага две женские фигуры — Деборы Рафаиловны и Евгении Михайловны, символ негаснущего человеческого тепла и душевного равновесия.

#### Библиографические ссылки

1. РЯБОШАПКА, Л., СТЫРЧА, М. Е.М. *Ревзо: Жизнь, отданная музыке*. Кишинев: Arc, 2016, 128 с.
2. ШЕСТАКОВ, В. П. *От этоса к аффекту*. Москва: Музыка, 1975, 351 с.
3. МИЛЬШТЕЙН, Я. Франсуа Куперен: его время, творчество. В: КУПЕРЕН, Ф. *Искусство игры на клавишине*. Москва: Музыка, 1973.
4. СВИРИДЕНКО, Н. С. Фортепіано (pianoforte) в Англії та Франції (від виникнення — до ХХ століття). В: *Мистецтвознавчі записки: Зб. наук. праць*. Випуск 5. Київ, 2004. 175 с.
5. КОРТО, А. [online]. [accesat 25.02.2018]. Disponibil: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Корто,\\_Альфред](https://ru.wikipedia.org/wiki/Корто,_Альфред)
6. *Миланская консерватория*. [online]. [accesat 18.32.2018]. Disponibil: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Миланская\\_консерватория](https://ru.wikipedia.org/wiki/Миланская_консерватория)
7. СВИРИДЕНКО, Н. С. Піанофорте — фортепіано (PIANOFORTE) (Бартоломео Крістофорі та його винахід). В: *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: Випуск XI: Зб. наук. праць: У 2-х частинах. Частина I*. Київ: Міленіум, 2003. 235 с.
8. *Бенедетти Микеланджели Артуро*. [online]. [accesat 25.03.2018]. Disponibil: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Бенедетти\\_Микеланджели\\_Артуро](https://ru.wikipedia.org/wiki/Бенедетти_Микеланджели_Артуро)

## ИТАЛЬЯНСКАЯ ОПЕРА И «ЗОЛОТАЯ МОЛОДЕЖЬ»: НОВЫЕ ЯВЛЕНИЯ В ТЕАТРАЛЬНОЙ ПОВСЕДНЕВНОСТИ ОДЕССЫ 60-Х ГОДОВ XIX ВЕКА

### OPERA ITALIANĂ ȘI „TINERETUL DE AUR”: NOI APARIȚII ÎN TEATRUL COTIDIAN DIN ODESA ÎN ANII '60 AI SEC. XIX

### THE ITALIAN OPERA AND „THE GOLDEN YOUTH”: NEW PHENOMENA IN THE ODESSA EVERYDAY THEATRICAL LIFE OF THE 1860S

#### КОНСТАНТИН БАЦАК,

доцент, кандидат исторических наук,

Институт искусств Киевского университета им. Бориса Гринченко

CZU 792.54.036(477)

792.54.073(477)

В данной статье исследована одесская итальянская опера как объект влияния формирующихся ценностных ориентаций, моделей поведения «золотой молодежи» в общественной и театральной среде города 60-х годов XIX века. На примерах взаимодействия с другими зрителями, исполнителями, антрепренером, местной полицейской и административной властью показаны изменения в художественных вкусах молодого поколения, избирательность восприятия «золотой молодежью» образа примадонн. Доказана взаимосвязь кризисных явлений в вокально-исполнительском искусстве с общим духовным и общественным кризисом в Российской империи в начале эпохи демократических реформ.

**Ключевые слова:** итальянская опера, одесский театр, «золотая молодежь», образ примадонны, духовный кризис

*În articolul ce urmează este examinată evoluția operei italiene din Odesa, din punct de vedere al influenței asupra orientărilor valoroase nou-formate, asupra tipurilor de comportament a „tineretului de aur” în mediul social și teatral al orașului din anii '60 ai secolului XIX. În baza exemplelor interacțiunii reciproce cu alți spectatori, interpreți, antreprenori, cu organele de poliție și administrative locale, sunt scoase la iveală transformările care au avut loc în mediul artistic al generației în creștere, ingeniozitatea „tineretului de aur” de a percepe chipul primadonelor. De asemenea, în articol este demonstrată legătura reciprocă ce exista între fenomenele de criză în arta vocal-interpretativă și criza generală socială și spirituală din Imperiul Rus la începutul epocii reformelor democratice.*

**Cuvinte-cheie:** opera italiană, teatrul din Odesa, „tineretul de aur”, chipul primadonei, criză spirituală

*In the present article the Odessa Italian opera has been examined as an object of the influence of the “golden youth’s” value orientations and behaviour patterns that were being formed in the social and theatrical environment of that city in the 60s of the 19th century. The changes in the younger generation’s artistic tastes, selective divas’ image perception have been shown on the examples of its interaction with other spectators, performers, the entrepreneur, local police and administrative authorities. The crisis in the vocal and performing arts has been proven to be in close dependence with a total spiritual and social turning-point in the Russian Empire at the beginning of the era of democratic reforms.*

**Keywords:** Italian opera, Odessa theatre, “golden youth”, prima donna’s image, spiritual crisis

## Введение

Восприятие истории музыкального театра как явления культуры и, в то же время, как явления социального, в котором, как в зеркале, находят отражение новые тенденции развития общества, предоставляет исследователю широкие возможности изучения предпосылок грядущих общественных преобразований на микроуровне — в данном случае косвенно, на примере динамики изменений в традициях зрительского восприятия итальянских оперных артистов.

Поскольку носителем новых идей, инициатором изменений во всех сферах жизни общества является молодое поколение, особый интерес представляет изучение влияния одесской аристократической молодежи 60-х годов на культуру театральности, традиции взаимодействия с другими социальными и национальными группами местных театралов, влияния на содержание вокально-исполнительской деятельности итальянских артистов, комплектование оперной труппы антрепренером.

## Влияние студенчества на культуру повседневности

В чем же состоит необходимость отдельного изучения социальных и поведенческих стратегий одесской молодежи в контексте деятельности итальянской оперной труппы? Эта потребность предопределена, в первую очередь, теми качественными изменениями, которые произошли в обществе и, в частности, в общественной и культурной жизни Одессы после начала в 1861 году серии демократических реформ. Новое поколение молодых аристократов-учащихся Ришельевского лицея, а с 1865 года, после его преобразования, — студентов Новороссийского университета, громко заявляло о себе, вступая в конфликт с «позорным прошлым», устоявшимися нормами общественной морали, традициями привилегированных сословий, выходцами из которых они были. «Печальный итог николаевского царствования, — писал С. Экштут в своем исследовании повседневной жизни русской интеллигенции 60-х годов XIX — начала XX века, — скомпрометировал апелляцию к грубой силе в качестве главного движителя управления страной, а ослабление цензурного гнета и день ото дня усиливающаяся гласность не позволяли набросить непроницаемый покров бюрократической тайны на любые животрепещущие проблемы» [1, с.62].

На практике «бунт» нового поколения выражался в демонстрациях, общественных скандалах, собраниях в частных домах, где звучали обличительные речи в сторону местных властей и правительства. Представители корпорации студентов по всей стране «своевольно» заявляли о себе — даже Санкт-Петербург, на протяжении веков бывший оплотом военной и бюрократической мощи империи, в начале 60-х годов «стал городом кружков и вечеринок» [1, с.61]. В Одессе же, с ее изначально демократическими традициями образования и общественной жизни, студенческая вольница ощущалась в это время по-особому. Здесь также начали образы-

ваться разные объединения, по своей направленности далекие от академических интересов учащейся молодежи. К. Андреевский, соратник и фаворит князя М. Воронцова, писал в своем одесском дневнике 14 декабря 1866 года: «Не понимаю как Ш. [Шидловский М.Н., одесский градоначальник в 1865-1868 годах] мог допустить между студентами образование кружков и в особенности кружков по национальностям. К добру это не поведет, а кто принимает начало, должен быть готов и встретиться лицом к лицу с последствиями» [2, с.173].

### **Итальянский оперный театр как социокультурный объект самоутверждения «золотой молодежи» Одессы**

К. Андреевский, будучи женатым на грузинской княжне Варваре Тумановой (Туманишвили), хорошо знал и тесно общался с представителями грузинской диаспоры Одессы, всеми теми, кто поселился в ней в бытность Кавказским наместником М. Воронцова. В доме Андреевских проживал во время обучения в Новороссийском университете молодой грузинский князь Захарий Эрстов (Ксанский), сын бывшего Кутаисского генерал-губернатора Георгия Эрстова. Благодаря дневниковым записям К. Андреевского мы узнаем подробности одного из самых громких скандалов в одесском итальянском театре в сезоне 1865-1866 годов, к которому была причастна «грузинская партия».

Дело касалось двух примадонн-сопрано — соперниц по сцене — Бальбины Стеффеноне и Ассунты Цангери. Сразу отметим, что «популярность» этих примадонн в среде одесской молодежи ни в коей мере не была обусловлена их сценическими дарованиями. С первых представлений Б. Стеффеноне, которая первой из примадонн начала сезон, разочаровала публику: «К сожалению, г-жа Стеффеноне, которой предшествовала молва о громкой известности и лаврах, добытых на итальянских сценах, не успела убедить нашу публику в справедливости своей прежней славы. Холодный прием, оказанный ей в роли Нормы со стороны публики привел к тому, что эта примадонна по независящим от нее причинам оставляет нашу сцену и она останется только до времени приезда новой примадонны, в ожидании которой изъявила согласие участвовать в спектаклях...» [3], — писал одесский критик 12 августа 1865 года. И хотя артистка вскоре передумала уезжать из Одессы, до конца сезона пресса «награждала» ее нелестными отзывами, критикуя за «отсутствие голоса», «сухую рутину», которую певица демонстрировала в игре, наконец, именуя «адептом стародраматической ходульной драмы».

А. Цангери, которая прибыла из Тифлиса на замену так и не уехавшей Б. Стеффеноне, тоже не блистала талантом, но зато была красива и молода. После ее дебюта в «Макбете» Дж. Верди 25 сентября 1865 года одесский театральный хроникер отметил: «Ей поднесли три букета в первый же раз, ей били в ладоши... Г[оспо]же Зангери аплодировали и после сцены сумасшествия..., в которой на этот раз не было, кажется, произнесено ни одной верной ноты. И странное дело — аплодисменты делались тем неистовее, чем скромнее и приличнее выражалось неодобрение меньшинства...» [4].

Мощной поддержкой публики, несимметричной ее таланту, новая примадонна была обязана студентам, в первую очередь «грузинской» партии, представители которой восхищались А. Цангери в бытность ее примадонной Тифлисской оперы. Подтверждение этому находим у К. Андреевского: «Тут на беду, — пишет он, обеспокоенный сложившейся вокруг театра ситуацией, — приехала еще из Тифлиса эта проклятая Цангери, видно, пройди огонь и пали вода. Она певица дрянная, но довольно хороша собою. Еще в Тифлисе она успела вскружить головы молодежи... В Одессе La Zangheri поселилась в Лондонской гостинице и у ней каждый вечер бывает Баратов, Захарий, Сандро, Давыд..., а также Леван Меликов и несколько из наших европейских №1-го фертиков» [2, с.172].

Очень скоро театральный зал превратился в «поле сражений» партий приверженцев артисток. Шиканье и свистки сопровождали чуть ли не каждый выход на сцену примадонны

Б. Стеффеноне. Иногда доходило до рукоприкладства во время спектакля. В одной из рецензий «Одесского вестника», датированной 25 декабря 1865 года автор описал случай, когда «иностранец», раздосадованный свистками, звучащими в адрес Стеффеноне, ворвался в одну из лож и пытался расправиться с несогласными, которые, спасаясь от его ярости, выбрались «по воздуху» из вынужденного заточения и «сообщили кому следует» об инциденте [5].

Хотя полиция предпринимала превентивные меры, все же за пределами театра она была бессильна против хулиганских выходок молодежи. «Я еще занимался на дому, — пишет в своем дневнике от 12 октября 1865 года К. Андреевский, — когда послышался страшный, отрывистый крик в ближайшем соседстве к нашему дому, во дворе Петербургской гостиницы. Этот крик повторился трижды и был сопровождается свистками. Стефаноне живет в Петербургской гостинице и я догадался, что это, должно быть ее кошачье угощение. В театре ее закидали венками и, говорят, она пела превосходно в *Linda de Chamounix*; свистки молчали в виду предстоящей им опасности, потому что полиция этот раз была очень бдительна. Вероятно, те, которые не успели в театре, хотели потешиться на улице, приверженцы, заметив противников, присоединились к толпе и вышло, что вышло. До сих пор не знаем, чья взяла» [2, с.123-124].

Попытки властей увещевать студентов также не были эффективными: студенты-представители знатных родов, осознавая свою безнаказанность за такие проступки до тех пор, пока будет существовать Табель о рангах, не внимали ни просьбам, ни угрозам. Все тот же К. Андреевский описывая со слов З. Эривова одну из бессильных попыток градоначальника М. Шидловского его запугать, с раздражением сообщает в своем дневнике от 12 декабря 1865 года: «Сегодня должно быть представление «Трубадура». В «Трубадуре» главную роль играет г-жа Стефаноне, противу которой обожатели г-жи Цангери, большею частью студенты, затевают скандал. Это дело всех студентов вообще, но Захарий Эривов как-то стоит во главе партии, вот почему и говорят в городе, что бушуют грузины. Шидловский требовал сегодня к себе Захария и говорил с ним очень дерзко; ... «Я Вас скручу; моя тайная полиция превосходная, она все знает. Вы племянник кн. Долгорукого? Я Вас отправлю в нему связанного, или лучше еще, я Вас посажу туда, куда Вы сами добиваетесь идти с Вашими идеями о равенстве...» [2, с.171-172]. Последняя фраза рассмешила К. Андреевского, поскольку он понимал как далек молодой князь от революционных идей: «если Эривов сойдется и с Орбельяновым, то у них только что и разговору, какой род старше и знатнее другого» [2, с.172].

Проблема соперничества сторонников Б. Стеффеноне и А. Цангери разрешилась сама собой — после окончания контракта обе певицы уехали из города (первая вернулась в Италию, а вторая еще несколько лет блистала на сцене Таганрогской оперы). Но в последующих сезонах представители молодежи, осознав свою силу «большинства», продолжили попытки диктовать свою волю в театре. Ярким примером, иллюстрирующим различные способы давления новой генерации любителей оперы на театральный менеджмент в Одессе, является история выступлений на местной сцене примадонны-сопрано Луиджи Понти делль Арми.

Эта опытная артистка, не блистающая красотой, но с отличными вокальными данными, начала выступления на одесской сцене в сезоне 1866-1867 годов. Для дебюта певица выбрала главную партию в «Лукреции Борджа», где, как известно, героиня выходит петь в маске. Следовательно, публике пришлось судить о дебютантке по ее вокальному и артистическому дарованию, а поскольку исполнение партии было безупречным, оно вызвало бурю аплодисментов. Когда же спала маска, мнение менять было поздно, свистки молчали [6].

Артистке удалось на протяжении двух лет с блеском выступать в одесском театре. О восхищении большинства зрителей талантом Л. Понти можем судить по газетным отзывам о ее бенефисных вечерах. Например, восхищаясь успехом артистки во время первого бенефиса 27 января 1867 года в «Травиате» Дж. Верди, корреспондент «Одесского вестника» писал: «При появлении бенефициантки она была осыпана цветочным дождем с предпосланным букетом.



Все арии первого акта «Травиаты» были сопровождаемы букетами и ценными подарками. После первой арии г-же Понти вручен был чайный серебряный сервиз с позолотой под чернь. После второй — альбом, отделанный слоновой костью и, как говорят, с некоторым вложением. После третьей арии — золотой венок с украшениями. Нельзя также не упомянуть о букетах, сопровождавших пятнадцатидесятиаршинными лентами и летавших из бельэтажа на сцену» [7].

Правда, критикам, симпатизирующим этой примадонне, не удалось скрыть противостояния в зрительской среде — на газетные колонки проникали отголоски закулисных баталий. В частности, говоря об ангажировании Л. Понти в состав новой итальянской труппы на 1867-1868 год, автор сообщения отметил: «Жалкая и пустая интрига, которая пыталась было лишить нас г-жи Понти, к счастью, не удалась. Подметные письма, которые подбрасывали ей непризнанные хранители одесского театра, остались не только мыльным пузырем, но еще более оживили тот радушный прием, который встретил артистку...» [8].

Но «антагонизм» по отношению к примадонне «в некоторых театральных кружках» усиливался, чем дольше она оставалась в одесском театре, достигнув пика вскоре после ангажемента Л. Понти на третий сезон.

Во время первого представления «Марты» Ф. фон Флотова, которое, по свидетельству критики, шло удачно, неожиданно был освистан дуэт второго действия «тремя лицами, которые запаслись на этот случай свистками, ключами и тому подобными принадлежностями незрелой театральной публики». В ответ масса зрителей начала аплодировать, чтобы поддержать артистов. Когда спектакль продолжился, в третьем действии была таким же образом освистана ария контраalto, а после падения занавеса протестующие вызвали антрепренера, требуя разорвать контракт с Л. Понти дель Арми [9].

Несогласие театрального менеджмента с требованиями увольнения опальной примадонны привело к еще более радикальным действиям, которые последовали в театре через несколько недель во время ее «дебютного» выступления в партии Валентины в «Гугенотах» Дж. Мейербергера 19 сентября 1868 года. Вот как описывает местный хронист события этого памятного театрального вечера: «Наступило второе действие. Театр был полон донельзя. Партер представлял сплошную массу зрителей, в ложах сидели по семь-десять лиц, купоны и галереи представляли густую массу человеческих голов. Все коридоры в театре и даже площади близ театра были усеяны народом. Вот, наконец, появилась и г-жа Понти. <...> Венки, букеты и цветы посыпались на сцену и, в то же время раздались оглушительные рукоплескания... . Стараясь предупредить возможность неприятной сцены, г-да партизаны сразу неумеренно увлеклись рукоплесканиями... . Правда, в партере, в двух ложах и в галерее слышались свистки, но их было немного (мы насчитали всего пять или шесть) и, притом, они сразу были встречены внушениями со стороны полиции. <...> Противники артистки не имели средств для борьбы. Аплодисменты покрывали с избытком их шиканье..., но вот, словно вдохновение обуяло толпу..., и противная партия принялась со своей стороны за шумные бесконечные аплодисменты... . Но смысл их был уже не тот, что прежде: артистке решено было не давать петь. Минут около тридцати стояла г-жа Понти недвижно на сцене: сначала она торжествовала, но потом поднятые букеты стали мало-помалу склоняться вниз... и, наконец, занавес был опущен» [10].

Увольнение примадонны и выплата ей компенсации дорого обошлись антрепренеру, кроме того, ему пришлось ангажировать новую примадонну сопрано после начала сезона, что было непросто и недешево: певица Берини, прибывшая на место Л. Понти, стоила импресарию Дж. Фолетти 32 тысячи франков [11], но она владела лирико-колоратурным сопрано и, таким образом, не могла петь в музыкальных драмах, наиболее популярных в то время.

Демарши, устраиваемые в театре утверждающейся «золотой молодежью», не прекратились и после отъезда Л. Понти. Газеты периодически извещали с раздражением о «случайном» появлении на сцене в самых патетических местах «лежавых собак», о «неожиданном» падении

на артистов во время представлений декораций, которые, если не приносили им увечий, то вселяли чувство неуверенности. Эти случаи негативно влияли на имидж одесского театра в среде итальянских певцов. Антрепренеру от сезона к сезону все сложнее было ангажировать достойных оперных исполнителей, поскольку «иностранцы... считали одесскую театральную публику чуть ли не в числе кровожадных», а те, кто так решался на ангажемент «во время дебютов всегда бывали не в своей тарелке» [12].

После очередного выпада в театре по отношению к новой примадонне Лафон, одесская критика, наконец, выступила с обвинительной тирадой в сторону представителей «золотой молодежи»: «Поддерживая тех артистов, которые недурны собою, — отмечал корреспондент «Одесского вестника», — и ошибивая тех, которые или не обладают изящною внешностью, или находятся в зрелых летах, наши театральные коноводы оказывают плохую уступку публике и, конечно, приведут к неприятным последствиям для нашей сцены» [6].

Действительно, в последующие годы одесский театр, в котором начало каждого сезона был «непрерывной цепью скандалов», постепенно лишался консервативной публики, вследствие чего зал опустел и, следовательно, прибыль антрепренера существенно уменьшилась.

Хулиганские выходки и настоящие клакерские войны, устраиваемые аристократической молодежью в театре с целью привлечь внимание к своим требованиям, имели не только негативное влияние на театральную жизнь города. В стремлении угодить несговорчивым зрителям руководство труппы совершенствовало сценографию, «оживляя» декорации, таким образом соотнося сценическое действие с действительностью (например, передвижение по сцене артистов на лошадях, похоронные процессии, обставленные «натуральным» реквизитом и т.п.). Изменились также и способы коммуникации в театре: с тех пор стало нормой, когда артист после неудачного выступления из-за болезни или других обстоятельств, обращался через местную прессу к публике, прося прощения за доставленное разочарование. В других случаях дирекция с целью предупредить неудовольствие зрителей, размещала в театре объявления, извещающие о недомогании того или иного артиста, который в силу обстоятельств вынужден был петь.

### **Выводы**

Оценивая события околотеатральной жизни Одессы 60-х годов XIX века, отметим, что скандальное и своевольное поведение «золотой молодежи» в театре и за его пределами было обусловлено стремлением приобщиться к богемной жизни, желанием щегольнуть перед сверстниками осведомленностью в театральном закулисье.

Безусловно, новые явления в театральной повседневности Одессы стали своеобразным индикатором духовного и социального кризиса, опосредованным свидетельством скорых потрясений в общественной жизни, к которым было причастно и поколение, становление которого происходило в 1860-х годах.

Растерянность и попустительство властей, университетской профессуры, которая притом констатировала повсеместное равнодушие студенчества к науке и увлечение либеральными изданиями, привели к частичной маргинализации поведения учащейся «золотой молодежи». Эти явления в итоге не привели к разрыву большинства молодых аристократов с дворянским сословием, но стали пробой силы влияния для той небольшой ее части, которая в скором будущем поддержит радикальные сценарии изменения государственного устройства.

### **Библиографические ссылки**

1. ЭКШТУТ, С. *Повседневная жизнь русской интеллигенции от эпохи Великих реформ до серебряного века*. Москва: Молодая гвардия, 2012.
2. *Из архива К.Э. Андреевского. Записки Э.С. Андреевского*. В 3-х т. Т.2. Одесса: Тип. Акционерного Южно-Русского общества печатного дела, 1914.
3. Первое представление одесской итальянской оперы. В: *Одесский вестник*. 1865. №175. 12 августа.

4. В субботу, 25 числа... В: *Одесский вестник*. 1865. №212. 28 сентября.
5. Недавно, как известно, в нашем театре... В: *Одесский вестник*. 1865. №284. 25 декабря.
6. С того времени, как г-жа Понти потерпела поражение... В: *Одесский вестник*. 1869. №209. 23 сентября.
7. Бенефис несравненной г-жи Понти... В: *Одесский вестник*. 1867. №24. 31 января.
8. Итальянская опера в Одессе. В: *Одесский вестник*. 1867. №206. 21 сентября.
9. С прискорбием заносим на нашу летопись... В: *Одесский вестник*. 1868. №196. 7 сентября.
10. Беспремерное qui pro quo. В: *Одесский вестник*. 1868. №207. 21 сентября.
11. Мы получили достоверные известия... В: *Одесский вестник*. 1868. №223. 12 октября.
12. Вчера, 4-го числа, открылись в Одессе представления... В: *Одесский вестник*. 1870. №195. 6 сентября.

## ДЕТСКИЙ АЛЬБОМ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО В ТВОРЧЕСТВЕ МОЛДАВСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

### ALBUM DE NOTE PENTRU PIAN DEDICAT COPILOR ÎN CREAȚIA COMPOZITORILOR MOLDOVENI

#### CHILDREN'S ALBUM FOR PIANO IN THE WORKS OF MOLDOVAN COMPOSERS

**ELENA GUPALOVA,**

conferențiar universitar, doctor în studiul artelor,  
Universitatea de Stat *Alecu Russo*, Bălți

**CZU 780.8:780.616.433(0.052.2)(478)**

**[780.8:780.616.433]:781.7(478)**

*В данной статье автор рассматривает детское фортепианное творчество молдавских композиторов с точки зрения использования его в пианистической учебной практике в виде детских циклов (альбомов и сюит, состоящих из фортепианных миниатюр). Для многих молдавских композиторов (Л. Гуров, С. Лобель, В. Ротару, З.Ткач, А. Муляр, Б. Дубоссарский, О. Негруца, Г. Чобану и др.) работа над фортепианными миниатюрами была своеобразной «творческой лабораторией», предваряющей появление более крупных сочинений — сюит, сонат, концертов, симфоний и т. д.*

*Приоритетными жанрами в фортепианном детском творчестве молдавских авторов являются контрастные по характеру медленные лирические пьесы (Колыбельная, Дойна, Прелюдия, Песня, Поэма т. д.) и подвижные миниатюры (Жок, Бэтуца, Остинато, Юмореска, Скерцо и др.) танцевального либо скерцо-юмористического характера. Данные пьесы могут существенно пополнить репертуар детских музыкальных школ и лицеев, т.к. их отличает молдавский колорит, национально-жанровые свойства, характерность образно-эмоционального строя и определённости технических задач.*

**Ключевые слова:** детский альбом, фортепианные миниатюры, молдавские композиторы, национально-жанровые свойства, молдавский музыкальный фольклор

*În acest articol autorul analizează piesele pentru pian ale compozitorilor moldoveni dedicate copiilor, din punct de vedere al utilizării lor în activitatea pedagogică sub formă de cicluri (albume și suite, constituite din miniaturi pentru pian). Pentru o bună parte din compozitorii moldoveni (L. Gurov, S. Lobel, V. Rotaru, Z. Tcaci, A. Mular, B. Dubosarschi, O. Negruța, Gh. Ciobanu ș.a.) lucrul asupra miniaturilor pentru pian era un fel de „laborator de creație” original, care preceda apariția unor piese mai mari: suite, sonate, concerte, simfonii etc.*

*Genurile prioritare ale pieselor pentru pian dedicate copiilor, contrastante prin caracter, sunt lucrările lirice lente (Cântec de leagăn, Doina, Preludiu, Cântec, Poem etc.) și miniaturile mobile (Joc, Bătuta, Ostinato, Humorescă, Scherzo etc.), cu caracter de dans ori scherzo-humoresc. Aceste piese pot să completeze semnificativ repertoriul școlilor și liceelor pentru copii, deoarece prezintă coloritul moldovenesc, trăsăturile genului național, specificul structurii figurativ-emoțională și clare ale obiectivelor de ordin tehnic.*

**Cuvinte-cheie:** album pentru copii, miniaturi pentru pian, compozitori moldoveni, trăsături naționale de gen, folclor muzical moldovenesc

The author of the article examines piano works dedicated to children written by Moldovan composers from the point of view of their use in the piano educational practice as children's cycles (albums and suites consisting of piano miniatures). For many Moldovan composers (L. Gurov, S. Lobel, V. Rotaru, Z. Tkach, A. Mulyar, B. Dubossarsky, O. Negrutsa, G. Ciobanu, etc.) the work on piano miniatures was a kind of «creative laboratory» that preceded the appearance of larger works — suites, sonatas, concertos, symphonies, etc.

The priorities in the children's piano works of Moldovan authors are contrasting in style: slow lyrical pieces (Lullaby, Doina, Prelude, Song, Poem, etc.) and mobile miniatures (Jock, Batuta, Ostinato, Comic, Scherzo, etc.) with dance or scherzo-humor character. These plays can greatly enrich the repertoire of children's music schools and lyceums, as they are distinguished by Moldovan color, national and genre properties, peculiarity of the figurative-emotional system and the certainty of technical tasks.

**Keywords:** children's album, piano miniatures, Moldovan composers, national-genre properties, Moldovan musical folklore

«Чтобы сочинять музыку для детей мало быть композитором.  
Надо одновременно быть и композитором,  
и педагогом, и воспитателем»...  
Д. Кабалевский [1, с.74].

«Музыка для детей, бесспорно принадлежит  
к особой области музыкального искусства...  
Поэтому важнейшая задача композитора, пишущего для детей, -  
обязательно создавать установку на положительность эмоций,  
на чувства радости и любви к жизни в первую очередь».  
Е. Мироненко [2, с.16].

## Введение

В данной статье мы рассмотрим детское фортепианное творчество молдавских композиторов с точки зрения его использования в пианистической учебной практике в виде детских циклов (альбомов и сюит, состоящих из фортепианных миниатюр).

Циклы фортепианных пьес для детей или детский альбом как особая жанровая разновидность музыки имеет глубокие корни в классической музыке. Широко известными являются *Альбом для юношества* Р. Шумана, *Детский альбом* П. Чайковского, *Бирюльки* С. Майкапара, *Детский уголок* К. Дебюсси и другие. Все вышеназванные сочинения имеют общие черты: опору на танцевальные и песенные жанры, простоту фактуры, тяготение к программности, изобразительности и звукоподражанию.

Данные черты свойственны и детским циклам миниатюр молдавских авторов. Для многих композиторов Республики Молдова (Л. Гуров, С. Лобель, В. Ротару, З.Ткач. А. Муляр, Б. Дубоссарский, О. Негруца, Г. Чобану и др.) работа над фортепианными миниатюрами была своеобразной «творческой лабораторией», предваряющей появление более крупных сочинений — сюит, сонат, концертов, симфоний и т. д.

## Фортепианные фольклорные обработки и оригинальные сочинения для детей молдавских авторов

Приоритетными жанрами в фортепианном детском творчестве молдавских авторов являются контрастные по характеру медленные *лирические пьесы* (*Колыбельная, Дойна, Прелюдия, Песня, Поэма* т. д.) и *подвижные миниатюры* (*Жок, Бэтута, Остинато, Юмореска, Скерцо* и др.) танцевального либо скерцозно-юмористического характера.

Также все отечественные фортепианные детские альбомы и сюиты делятся на фольклорные обработки и оригинальные сочинения. В середине XX века **фольклорные обработки** стали самой первой, а к 60-70-м годам — наиболее многочисленной разновидностью сочинений

для фортепиано молдавских авторов. Эти несложные характерные национальные миниатюры получили широкое применение в практическом обучении юных музыкантов. К числу их можно отнести многочисленные фортепианные обработки народных песен и танцев композиторов Д. Федова, О. Тарасенко, В. Ротару, З. Ткач. Ю. Цибульской др. Одним из последних примеров коллективного собрания национального мелоса под одной обложкой можно назвать издание *Florilegiu folcloric*.

К числу опубликованных детских фортепианных альбомов композиторов Республики Молдова относятся несложные фольклорные обработки **Владимира Ротару** расположенные в авторских сборниках *15 и 45 народных мелодий* [3]. Все пьесы данных циклов являются своеобразной детской энциклопедией музыкального фольклора, т. к. в них представлены все его основные жанры: *Oleandra, Sârbă, Baraboi, Brîul, Bulgăreasca, Joc, Jocul bătrînilor, Hostropățul, Horă, Horă fetelor, Cântec de jale, Cimpoi*, и др.

Включая в профессиональное творчество подлинные народные мелодии, автор рассматривал этот метод работы, как средство популяризации и ознакомления детей и юношества с молдавским музыкальным фольклором в доступном для них виде. Учитывая определённые дидактические цели, композитор в своих детских произведениях постепенно усложнял различные типы фактуры, определённые ритмические формулы и приёмы звукоизвлечения.

Основную часть творческого наследия **Орест Тарасенко** составляют фольклорные обработки, опубликованные в авторском сборнике *10 пьес для фортепиано (Dragul mamei Ionel, Masa-i mare, Cântec de glută, Ară, Pinza, Joc la prășit, Hora mare, Amaru, Cântec de glută, Jocul ferarilor)* [4].

Окончив консерваторию в г. Клуж (Румыния) по классу фортепиано, он совершенствовал свои знания в Париже в Высшем музыкально-педагогическом училище (1931-1932). С 1940 композитор работал преподавателем на кафедре общего фортепиано Кишинёвского государственного института искусств им. Г. Музическу. В течение 15 лет О. Тарасенко возглавлял данную кафедру, всячески способствуя расширению её фортепианного репертуара.

**Оригинальные сочинения молдавских авторов** (Л. Гуров, З. Ткач, В. Ротару, Д. Федов, С. Лобель, А. Муляр, Б. Дубоссарский, О. Негруца, А. Сокирянский, Г. Чобану, А. Люксембург, М. Стырча и др). претерпели большие изменения с периода их возникновения. Выступая своеобразной творческой лабораторией, данная категория музыкальных произведений на всех творческих этапах способствовала формированию подлинной композиторской индивидуальности. На протяжении ряда лет образное содержание большинства из оригинальных пьес опиралось на жанровую природу национального тематизма.

Оригинальные фортепианные пьесы **Владимира Ротару**, предназначенные для начинающих пианистов расположены в его *Детском альбоме (Десять музыкальных фантазий для детей)*, написанном в 1996-1997 гг. и посвященном Алесслио Ре — внуку композитора. В данном рукописном сборнике представлены те образы, которые воспроизводят главные стороны жизни ребенка: его желания и действия, зрительные и слуховые представления. Все пьесы цикла программны, названия отражают основную идею сочинений: *Primii pași, Epurașul, Păsărică, Izvoraș, Clopote, Ursulețul, Fanfare*.

Циклы детских фортепианных произведений **Александра Муляра**: *12 пьес (Музыкальные картинки)* и *6 пьес* [5], опубликованные в виде отдельных авторских изданий, всегда доставляют учащимся чувство радости и творческого оптимизма. В педагогической практике их часто используют для изучения ритмов различных видов *хоры, сырбы, оляндры*, а также декламационно-повествовательных и песенных интонаций *баллады, дойны, колыбельной*.

В одном из поздних фортепианных циклов — *25 пьес* [5], посвящённых внучке Милуце Муляр (1982), все миниатюры написаны в характерной манере молдавских народных песен и танцев. В педагогической практике их часто используют для изучения ритмов различных ви-

дов хоры, сырбы, оляндры, а также декламационно-повествовательных и песенных интонаций баллады, дойны, колыбельной. В данном сочинении композитором широко представлены различные виды полифонического письма, в особенности в форме канона.

Детские фортепианные сочинения **Соломона Лобеля** (6 пьес для фортепиано, 12 пьес для фортепиано и др.) интересны своей многожанровостью, гармоническим и фактурным разнообразием. Их отличает мелодическая выразительность, пейзажность и яркие образные контрасты. Песенные мелодии и танцевальные ритмы обнаруживают прямое соприкосновение многих его пьес с фольклорными жанрами (*Хора, Дойна, Оляндра, Бэтуда, Сырба, Колыбельная* и др.). Данные миниатюры композитор объединил в 7 сборников, два из которых были связаны с детской и пионерской тематикой [6].

В 1949 году **Леонид Гуров** написал *Детскую сюиту* из десяти фортепианных пьес разной трудности и протяженности, предназначенную для исполнения учащимися с различной подготовкой. Простые и мелодичные, с четкой жанровой основой и доступной детскому воображению образностью, пьесы Л. Гурова явились существенным вкладом в формирование национального репертуара музыкальных школ. Их точная направленность на определенного исполнителя и слушателя явилась залогом популярности, которой произведение, особенно некоторые его части, пользуется поныне.

В данной сюите Л. Гуров проявил себя отличным психологом, который отобразил внутренний мир ребёнка в 10 самостоятельных пьесах. В сокращенный вариант сюиты (5 пьес, включённые в отдельное издание в 1960 году) вошли красочные жанровые сценки (*Детский праздник, Маленький проказник*), проникновенные лирические пьесы (*Грустная песенка, Колыбельная*), а также картины массовых народных гуляний, в которых автором были использованы характерные обороты и интонации молдавского фольклора (*Хоровод, Молдавский танец*) [7].

Инструментальные произведения для юных музыкантов **Златы Ткач** привлекают внимание исполнителя своей мелодичностью, проникновенным лиризмом и сочным молдавским колоритом. Её фортепианные миниатюры отличаются свежестью гармоний, оригинальной ритмикой и интересными фактурными решениями.

Произведения З.Ткач отличают простота и естественность интонации и связанная с этим мелодическая выразительность и оригинальная ритмика. Опора на народные истоки придаёт музыке своеобразный молдавский колорит. Также её детской музыке присущи конкретность, «зримость» образа, и театральность действия, в ней чётко прослушивается игровое начало, что особенно важно для детского восприятия.

В *Детской сюите* З. Ткач (5 пьес — *Preludiu, Jocul copiilor, Balada, Zi de sărbătoare, Povestire*) и её фортепианной сюите *Pe malul mării*, состоящей из 3-х пьес (*Peste valuri, Dialog, Carusel*), отчётливо прослеживается характерный молдавский колорит и опора на подлинные национальные истоки.

В 1988 году Злата Ткач осуществляет свою давнюю мечту — создает для молдавских ребят, начинающих играть на фортепиано, специальный сборник пьес в котором оживают народные мелодии и ритмы, родившиеся на просторах Молдавии. В тридцати пяти пьесах сборника *Leagăn de tohor* [8] раскрывается многообразный эмоциональный мир, «микрокосмос» души ребенка, окруженного множеством впечатлений от природы и музыки. Здесь и известные народные танцы — *Кадынжа, Сырба, Оляндра* и лаконичные и выразительные обработки народных песенных мелодий: *Расту, лес, Кукушка в лесу, Дам тебе я в руки косу* и др. Глубоко пропитаны молдавским песенным мелосом *Meditație, Canon, Cântec, De leagăn, Din bătrîni* и др. Опора на танцевальный фольклор здесь особенно ярко ощущается в фортепианных миниатюрах *Țigăneasca, La noi, Dans găgăuzesc, Căluțul, Cadînjia, Sârba, Bulgărească, Ostropăț* и др.

### Детские фортепианные сборники под редакцией молдавских педагогов и музыковедов

О значительности творчества З. Ткач говорят не только её сочинения, но и многочисленные нотные издания. В начале 80-х годов XX века вышел целый ряд детских сборников, составленных Златой Моисеевной специально для юных исполнителей: *Strop de rouă* (1980 г.), *Curcubecul fermecat* (1981 г.), *Caruselul melodiilor* (1982 г.), *Sîrba prieteniei* (1985 г.) [8].

В 80-90-е годы прошлого века число фортепианных сборников, выпущенных под педагогической редакцией известных отечественных преподавателей, пополнило издание *Crestomație pentru pian* (для 1-4 классов музыкальных школ), составленное педагогами Молдгосконсерватории (ныне АМТТИИ) Л. Рябошапкой и Г. Тесеоглу. [9] Хрестоматия была опубликована в 1987 году Кишинёвским издательством *Lumina*. В предисловии ее составители отмечают, что основной задачей при подготовке сборника было привитие детям любви к народной музыке, поэтому большинство сочинений, включённых в неё, близки к различным жанрам молдавского фольклора: *Хора*, *Жок*, *Кадынжа*, *Хангу*, *Колыбельная* и др. Ряд пьес здесь также отображают картины из мира детских образов: *Дождик*, *Карета с бубенчиками*, *Игра в мяч*, *Верхом на лошадке* и др.

В 2001 году в кишинёвском издательстве *Pontos* увидела свет нотная хрестоматия под редакцией И. Столяр для начинающих пианистов: *Pe aripi de cântec (На крыльях песни)*, [10] адресованная начинающим пианистам (первый год обучения) и основанная на национальном материале наиболее характерных и легко запоминающихся народных мелодий из сборников П. Стоянова, Г. Чайковского, В. Курбета и других фольклорных источников. Маленьким пианистам в данной хрестоматии предлагаются известные народные мелодии: *Alunelul*, *Dor de mamă*, *Cărăbuș*, *Ursulică cel bălan*, *Baraboi*, *Brîu*; *Cine joacă horele*, и др.

Следующее учебное пособие И. Столяр *Răσαι, soare! (Вставай, солнце!)* [10], опубликованном в 2006 году, также построена на материале молдавского фольклора, но состоит она не только из переложений для фортепиано народных песен, танцев и оригинальных сочинений молдавских авторов.

Удачной можно назвать саму систему отбора музыкального материала редактором издания в первом разделе: опора на «звучащую действительность», на бытующие в крае музыкальные интонации — обработки популярных народных песен и плясок. На самой начальной стадии обучения автор опирается на ритмоинтонации, которые ребёнок слышит в окружающем его мире звуков: кукареканье, кудахтанье, чирикание, лай собак, жужжание пчёл, завывание вьюги, тикание часов, удары барабана и т.д. Поскольку у детей преобладает конкретно-образное мышление, в основе их ассоциативных представлений лежит принцип подобия зрительных образов слуховым.

Фортепианные упражнения в сборнике основаны на вышеназванных принципах, используя типичные молдавские ритмоинтонационные обороты. Характерные названия (*Vrăbiuța*, *Găinele*, *Cocoșelul*, *Ursul*, *Mâța*, *Cățelușii*, *Viscolul*) призваны будить образно-ассоциативное мышление ребёнка. Фортепианные миниатюры И. Столяр из 1-го раздела сборника (*Exerciții*) написаны в виде маленьких художественных эскизов, носящих ярко выраженный национальный характер. Все они имеют характерные названия и в каждом из них закрепляются определённые профессиональные пианистические навыки.

### Выводы

В заключение обобщим наши наблюдения над особенностями стиля, жанра, формы и характера сочинений, включённых в детские альбомы и сюиты для фортепиано молдавских авторов, проанализированных в данной статье.

Для всех исследуемых фортепианных миниатюр характерно:

- **использование малых форм** (данные произведения представляют собой маленькие пьесы, написанные в простой 2-х или 3-х частной форме, часто с зеркальной репризой);

- преобладание **песенных и танцевальных** жанров, а также жанра **марш**;
- жанровая **конкретность тематического** материала (данные сочинения написаны доступным для ребёнка языком);
- широкое использование **принципа программности**;
- **игровая форма** подачи материала, опора на зрительно представляемые образы.

Все исследуемые нами фортепианные произведения молдавских авторов основаны на ясных, образных, запоминающихся темах, обладающих рядом национально-жанровых свойств. Их отличает тонкость передачи молдавского колорита, характерность образно-эмоционального строя и определённая техничность задач, что позволяет им пользоваться приоритетом в учебной и исполнительской практике Республики Молдова.

#### Библиографические ссылки

1. КАБАЛЕВСКИЙ, Д. *Воспитание ума и сердца*. Москва: Просвещение, 1981.
2. МИРОНЕНКО, Е. *Композитор Владимир Ротару*. Кишинёв: Центральная типография, 2000.
3. ROTARU, V. *Piese, studii și ansambluri pentru pian*. (melodii populare moldovenești prelucrate pentru pian). Prefață C. Rusnac. Chișinău: Lumina, 1991 / ROTARU, V. *Jocuri populare moldovenești: Prelucrări pentru pian*. Prefață S. Pojar. Chișinău: Hyperion, 1991.
4. TARASENCO, O. *Zece piese pentru pian*. Chișinău: Cartea Moldovenească, 1960.
5. МУЛЯР, А. *Музыкальные картинки: 12 пьес для фортепиано* Кишинев: Картя Молдовеняскэ, 1964. / MULEAR, A. *Șase piese pentru pian*. Red. E. Tcaci. Chișinău: Cartea Moldovenească, 1971. / MULEAR, A. *25 piese pentru pian*. Red. Iu. Țibulschi. Chișinău: Literatura artistică, 1982.
6. LOBEL, S. *Douăsprezece piese pentru pian*. Chișinău: Editura de Stat a Moldovei, 1959.
7. ГУРОВ, Л. *Пять детских пьес для фортепиано*. Кишинев: Картя Молдовеняскэ, 1960.
8. ТКАЦИ, Z. *Leagăn de mohor*. Red. Iu. Țibulschi. Chișinău: Literatura artistică, 1988. / *Strop de rouă: Cântece pentru copii*. Alc. Z. Tkaci și Gr. Vieru, red. Iu. Țibulschi. Chișinău: Literatura artistică, 1980. / *Curcubeul fermecat*. Alc. Z. Tkaci și Gr. Vieru, red. Iu. Țibulschi. Chișinău: Literatura artistică, 1981. / *Caruselul melodiilor: Piese instrumentale pentru copii*. Ed.-1. Alc. Z. Tkaci, red. Iu. Țibulschi. Chișinău: Literatura artistică, 1982. / *Sârba prietenei*. Piese instrumentale pentru copii. Ed.-4. Alc. Z. Tkaci, red. Iu. Țibulschi. Chișinău: Literatura artistică, 1985.
9. *Crestomație pentru pian* (clasele I-IV ale școlii de muzică). Ediție îngrijită de L. Reaboșarca și G. Teseoglu, red. Z. Tkaci. Chișinău: Lumina, 1987.
10. *Pe aripi de cântec*. Album pentru pianiștii începători. Selecție și îngrijire I. Stolear. Chișinău: Pontos, 2001. / *Răsai, soare!*: Album pentru elevii din școlile și studiourile de muzică: cl. I-IV. Selecție și îngrijire I. Stolear. Chișinău: Pontos, 2006.

## PRIMELE FORME TEATRAL-MUZICALE ROMÂNEȘTI

### THE FIRST ROMANIAN THEATRICAL-MUSICAL FORMS

CONSUELA RADU-ȚAGA,

lector universitar, doctor,

Universitatea Națională de Arte George Enescu, Iași, România

CZU 782"19"(498)

*Germele de teatru românesc regăsim în formele specifice populare: irozii, haiducii (jienii), nunta țărănească sau „Jocul păpușilor”, „Călușarii” sau „Drăgaica”. Teatrul a fost domeniul spre care s-au îndreptat primele exprimări ale muzicii culte românești. În prima jumătate a secolului XIX s-a afirmat vodevilul, iar în cea de a doua jumătate centrul de interes s-a mutat în direcția operetei și a operei comice. Certificatul de naștere al operei românești a fost semnat de către Eduard Caudella, odată cu opera istorică „Petru Rareș”. La începutul secolului XX diversele orientări stilistice s-au împletit cu măiestriile transfigurări ale folclorului românesc, momentul de sinteză al genului fiind reprezentat de tragedia lirică „Oedip”, capodopera lui George Enescu.*

**Cuvinte-cheie:** manifestare teatrală, muzică românească, vodevil, operetă, operă comică, operă istorică



We find Romanian theater germs in specific popular forms: the Herods, the outlaws (the Jians), the peasant wedding or the play of dolls, the Calusari or the Drăgaica fair. The first expressions of Romanian cult music went to the field of theater. The vaudeville was affirmed in the first half of the 19th century, and in the second half the center of interest moved in the direction of operetta and musical comedy. The birth certificate of Romanian opera was signed by Eduard Caudella with his historical opera called „Petru Rareș”. At the beginning of the 20th century different stylistic orientations combined with masterful transfigurations of Romanian folklore, the moment of synthesis of the genre being represented by the lyric tragedy „Oedip”, the masterpiece of George Enescu.

**Keywords:** theatrical performances, Romanian music, vaudeville, operetta, musical comedy, historical opera

## Introducere

„Strămoșii noștri nu au avut teatre; teatrul lor era câmpul de bătaie, unde se juca acea mare dramă a omenirii, în care ei singuri erau actori și spectatori. Petrecherile lor erau simple și patriarhale. Când se adunau mai mulți la bancheturi, ei trăgeau danțul în sunetul cimpoiului, pe băutura casei și era o veselie de cutremura pământul” [1, p. 158]. Cu toate acestea, irezistibila tendință a omului de a-și transmite ideile și sentimentele i-au răscolit și pe locuitorii vechii Dacii, germeni de teatru românesc existând în acele forme specific populare: *Irozii*, *Haiducii* (*Jienii*), *Nunta țărănească* sau *Jocul păpușilor*, *Călușarii* sau *Drăgaica*.

La începutul secolului al XIX-lea, moment în care teatrul muzical european cunoștea deja trei secole de transformări, care de care mai spectaculoase, în Principatele Române nu exista nicio instituție teatrală. De altfel, istoricul Nicolae Iorga remarca „absența teatrului până la începutul secolului al XIX-lea în toate țările din sud-estul european” [2, p. 11]. Publicul român cunoștea, însă, marea creație apuseană prin intermediul trupelor de teatru (germane, italiene sau franceze). Contribuind la formarea gustului muzical, prezența acestora a avut, în același timp, și un rol negativ, împiedicând constituirea unui ansamblu de operă autohton.

## Vodevilul primei jumătăți a secolului al XIX-lea

În prima jumătate a secolului al XIX-lea, muzica românească de scenă era intim legată de reprezentările teatrale, elementele teatrului liric și ale celui dramatic, coexistând în genul afirmat plenar: vodevilul. Totodată, teatrul a fost domeniul spre care s-au îndreptat primele exprimări de muzică cultă, scena devenind „o tribună politică de răspândire a ideilor progresiste și de biciuire a moravurilor clasei stăpânitoare” [3, p. 50].

Într-o perioadă în care manifestările teatrale erau legate de activitatea artiștilor străini, Gheorghe Asachi, „acea figură impresionantă a renașterii noastre naționale și culturale” [1, p.9], a luptat pentru afirmarea limbii române. Dacă în secolul al XVII-lea era folosită limba slavonă, iar din secolul următor s-a impus limba greacă, limba maternă, fiind considerată dialect, cărturarul Asachi a fost cel care a luptat pentru afirmarea limbii române. Primul spectacol în limba română s-a jucat la Iași, în anul 1816, trupa lui Asachi prezentând pastorală *Mirtil și Hloe* după Gessner și Florian. Traectoria deschisă de acest spectacol va cuprinde numeroase materiale literare scrise de Asachi pentru anumite ocazii festive. Ele erau însoțite de creațiile muzicale ale soției sale, vieneză Elena Tayber, „pe care o putem socoti prima compozitoare româncă” [1, p. 26].

Om de înaltă cultură, cu studii la Viena și Roma, Gheorghe Asachi a așezat primele cărămizi la temelie teatrului ieșean. Activitatea sa a fost rodnică în mai multe direcții, lui datorându-i-se înființarea renumitei Academii Mihăilene, precum și a Conservatorului filarmonico-dramatic. Încurajând tinerii artiști talentați, de numele lui Asachi se leagă și debutul marelui actor Matei Millo, cel care a fost magistralul interpret al vodevilului.

Actorul moldovean „avea o voce mică, de bariton și puțin răgușită, dar cântul artistului era ajutat de o extraordinară mimică și un desăvârșit joc scenic” [1, p. 35]. Întors de la studiile pariziene, Matei Millo a devenit adept al realismului, fiind „la fel de mare în cântecele lui Alecsandri, în vodeviluri, în revistă, în operetă, în comedie și în dramă” [4, p. 119]. Personalitatea sa complexă a dat viață rolurilor

în travesti (*Chirița, Baba Hârca*), întipărint adevărate modele în istoria teatrului românesc. Piesele care l-au consacrat erau scrise de către Vasile Alecsandri, muzica fiind aranjată de către Alexandru Flechtenmacher. Din această colaborare s-a născut triumviratul înscris în istoria teatrului, literaturii, dar și a muzicii.

Activitatea din Moldova a lui Gheorghe Asachi a fost congruentă cu cea a lui Ion Heliade-Rădulescu din Muntenia. Avântul său artistic a dus la crearea, în anul 1833, a Școlii de muzică a Societății filarmonice, având drept scop răspândirea ideilor progresiste, precum și lupta împotriva *streinomaniei*, cum o numea muzicologul Teodor T. Burada. Înfațișarea „primului vodevil românesc, *Triumful amorului*, a cărui muzică a fost compusă de Wachmann” [3, p. 37], a însemnat producția tinerilor care urmau cursurile claselor de canto și instrumente. Din colaborarea muzicianului Ioan Andrei Wachmann cu actorul Costache Caragiale a rezultat o trupă de operetă care „a putut reprezenta, în decurs de câțiva ani, 67 de operete și vodeviluri” [3, p. 37]. Din creația sa, pierdută o dată cu trecerea în ne-ființă, Zeno Vancea amintește următoarele operete: *Judita și Olofern, Lumea pe dos, Zamfira, Lampa minunată sau Paradisul pierdut*.

Și dacă Wachmann se născuse la Budapesta, un alt compozitor străin ce și-a legat activitatea de începutul muzicii românești culte a fost Ludovic Anton Wiest. Virtuoz violonist, instruit în capitala Imperiului Austro-Ungar, Wiest a pus bazele primelor formații instrumentale din București, preparând ansamblul ce va fi mai târziu organizat de către Eduard Wachmann. În orchestra acestuia Wiest va ocupa postul de prim violonist. Interesat de actul interpretativ, ca violonist și dirijor, nu neglijează nici preocupările componistice, cărora le dă glas prin muzica scrisă la piesele istorice *Constantin Brâncoveanu* și *Ștefan cel Mare*. De asemenea, își înscrie numele în istoria muzicii românești, punându-și semnătura pe primul balet: *Doamna de aur*. Octavian Lazăr Cosma afirmă că acest balet național a luat naștere din colaborarea maestrei de balet Augusta Maywood și Wiest, în ideea de a aduce pe scenă dansurile populare românești [5, p. 91].

Creațiile muzicale dedicate scenei din prima jumătate a secolului al XIX-lea imitau stilul vodevilurilor franceze și italiene, pentru că, după cum am văzut, cei trei reprezentanți ai acestei perioade nu erau muzicieni de origine română. Autori indigeni au oferit subiecte foarte gustate de publicul român, teatrului fiindu-i hărăzit de la bun început lupta antifeudală, strângând laolaltă masele largi. Cunoscut publicului prin intermediul trupelor ambulante, a Teatrului de varietăți al fraților Foureaux care a activat la Iași, genul vodevilului s-a mulat necesităților teatrale românești, devenind prima formă de exprimare a muzicii noastre culte. Până la apariția vodevilului românesc, să analizăm traseul urmat de acest gen muzical. Termenul de vodevil își trage originea din perioada Renașterii franceze, unde *vaudeville* indica un cântec vesel sau satiric. „Inițial polifonic ca și vilanela italiană, genul se simplifică, devenind spre mijlocul secolului al XVI-lea monodic și cu un mai accentuat caracter popular” [6, p. 589]. Numerele cântate ale spectacolelor comice în proză vor primi denumirea de cuplete, acestea păstrând caracterul satiric inițial sau chiar accentuându-l. „Perioada de aur a vodevilului este legată în mare măsură de activitatea lui Alecsandri și Flechtenmacher în acest gen, între anii 1845-1865” [5, p. 67-68].

### **De la operetă la opera comică**

În cea de a doua jumătate a secolului al XIX-lea centrul de interes se mută din direcția vodevilului în direcția operetei, acest lucru însemnând un salt cantitativ și, în același timp, calitativ, al numerelor muzicale ce susțin derularea acțiunii. Dacă teatrul muzical românesc nu s-a ridicat la nivelul cuceirilor europene în domeniul operei, apariția și dezvoltarea genului fiind mult întârziate, domeniul operetei, caracteristic celei de a doua jumătăți a secolului al XIX-lea în creația lirico-dramatică românească, a cunoscut o evoluție paralelă cu afirmarea europeană a genului, în aceeași perioadă având loc cristalizarea operetei prin contribuția celor două școli: cea franceză, cu exponentul său de seamă Jacques Offenbach, și cea vieneză, reprezentată magistral de către Johann Strauss-fiul. Alinierea tea-

trului românesc la cultura europeană se realizează astfel prin intermediul genului ce amestecă elementele vodevilului cu cele ale operei comice, cu corespondenții săi: opera comică franceză, opera bufă italiană, singspiel-ul german sau zarzuela spaniolă.

Muzicologul Octavian Lazăr Cosma insistă asupra deosebirilor dintre genul vodevilului și cel al operetei, aportul desfășurărilor muzicale fiind mult mai consistent în operetă (spre exemplu, *Baba Hârca* are 22 de numere muzicale, în timp ce unui vodevil îi sunt destinate între șase și zece astfel de numere). „În operetele din a doua jumătate a secolului XIX muzica nu mai este un simplu purtător al textelor cupletelor, ca în vodevilurile lui Flechtenmacher sau Wachmann ci, printr-o mai mare consistență, ea are o contribuție importantă în adâncirea și intensificarea efectului dramatic urmărit de libret” [3, p. 88].

Activitatea lui Ioan Andrei Wachmann a fost continuată de fiul său, Eduard Wachmann, muzician complex (pianist, dirijor, compozitor și pedagog) care a studiat în metropola pariziană. El se înscrie pe linia trasată de tatăl său, fiind, în același timp, și urmașul lui Flechtenmacher la Conservatorul bucureștean. Punând bazele orchestrei simfonice a Teatrului Național, pe care o va conduce până în anul 1906, Eduard Wachmann a susținut concerte simfonice, a dirijat spectacole, numele său fiind asociat în istoria muzicii românești cu cea a primului șef de orchestră. Gândirea sa componistică nu a fost atrasă de domeniul muzicii simfonice, realizările sale artistice înregistrându-se în sfera muzicii de scenă. Creația sa cuprinde „aproximativ 50 de vodeviluri și numeroase cuplete la comedii muzicale. Vodevilurile *Prăpăștiile Bucureștiului*, *Duelurile*, *Hapurile dracului*, *Spoielile Bucureștilor* și multe altele au dominat ani de-a rândul scena teatrelor de operetă din București și Iași, bucurându-se de mare succes” [3, p. 54].

A doua jumătate a secolului al XIX-lea adaugă nume sonore în peisajul liricii românești. Drumul trasat de *Baba Hârca* este continuat de Ciprian Porumbescu, opereta sa *Crai Nou* fiind reprezentativă pentru acest gen. Apelul la ansamblul coral a condus către individualizarea multor numere muzicale cu caracter mobilizator. Dragostea de natură îndeamnă la melodicitate, stilul operetei vienezee îngemănându-se cu melosul popular. Pe firmamentul muzicii românești, Porumbescu a strălucit ca o stea de primă mărime, stingându-se în plină tinerețe, înainte de a împlini vârsta de treizeci de ani. Tudor Flondor duce mai departe flacăra artei românești, creând o muzică națională de largă accesibilitate. Operetele *Rusaliile*, *Noaptea Sfântului Gheorghe*, *Moș Ciocârlan* fructifică muzica populară, imprimând pe alocuri ritmuri de marș, polcă sau vals.

Născut pe meleaguri ieșene, într-o familie de origine străină cu preocupări muzicale intense, Eduard Caudella a intrat în mrejele scenei, conducând orchestra Teatrului Național din Iași. Solidele cunoștințe muzicale le-a dobândit la Berlin, studiind vioara și pianul. În calitate de director al Conservatorului ieșean a fost solicitat de tatăl lui George Enescu, „pentru a-și spune părerea în privința aptitudinilor muzicale puțin obișnuite ale tânărului. După cum se știe, Caudella și-a dat seama de genialitatea lui George Enescu, sfătuind pe tatăl acestuia să-l trimită la Viena pentru începerea neîntârziată a studiilor muzicale” [3, p. 95-96]. Contactul cu scena și înclinația sa nativă spre muzica dramatică au contribuit la plămuirea unor lucrări de referință, nu doar pentru perioada respectivă, ci și pentru întreaga dezvoltare a genului. Prima sa lucrare importantă este opereta *Olteanca*, prezentată publicului ieșean în anul 1880. Materialul melodic aparține unui amator — medicului Gheorghe Otremba, lui Caudella revenindu-i sarcina de a construi eșafodajul armonic și cel vocal-simfonic. Numerele destinate corului<sup>1</sup> sunt legate de firul acțiunii, ansamblul coral fiind folosit în diverse formule: cor de femei în actul întâi (*Corul fetelor la tors*), cor bărbătesc în actul secund (*Marșul oștenilor*), cor mixt (*Cvartetul cu cor* din finalul actului întâi) — „tema acestui cor este cantabilă, înrudită cu melodia romanței orășenești” [5, p. 112].

Prin intermediul numerelor corale, Caudella propune un mijloc de exprimare al ethosului popular, cel ce asigură autenticitate artei sonore românești aflată încă în perioada de formare. Acest lucru s-a datorat și înființării primelor coruri pe tărâm românesc, sonoritățile maiestuoase ale celebrului Cor Mi-

1 Premiera a avut loc cu participarea Corului Mitropolitan condus de Gavriil Musicescu.

tropolitan condus de Gavriil Musicescu influențându-l pe Caudella să recurgă la înlănțuirea unor scene corale pe parcursul desfășurărilor muzicale. Numerele corale apar în mai toate lucrările sale. Dacă în *Fata răzeșului* țărani joacă hora, bătuta cu strigături, în *Hatmanul Baltag* întâlnim chindia sau, dacă prima lucrare amintită prezintă colectivul unei clăci, cea de a doua ilustrează grupul vânătorilor, iar în următoarea operă intitulată *Beizadea Epaminonda* se desprinde gruparea distinctă a arnăuților. Judecată în contextul afirmării teatrului românesc, creația lirico-dramatică a lui Caudella se distinge prin apelul la cântecul și dansul popular, măiestria în alcătuirea ansamblurilor, scenele de masă căpătând o amplă dezvoltare.

Tabloul vieții muzicale românești din primul secol al manifestărilor sale culte nu poate fi văduvit de eforturile considerabile ale muzicianului George Stephănescu, cel care a purtat mereu în suflet dorința arzătoare de a crea primul ansamblu liric românesc. În vremuri de bejenie, când statul subvenționa în mod special teatrul italian, cu artiștii săi renumiți în toată Europa, Stephănescu adună un mănunchi de artiști, cu care dă o serie de spectacole. Dubla sa calitate de profesor de canto și dirijor i-a asigurat cunoștințe solide pentru a putea înființa Societatea lirică română, prima trupă românească profesionistă. Activitatea sa prodigioasă a cuprins și domeniul creației. În feeria *Sânziana și Pepelea* se afirmă dialogul dintre vocile feminine și cele bărbătești, ansamblul coral fiind tratat polifonic [5, p. 125]. Acestei opere i se adaugă opera neterminată *Petra*, respectiv operele comice *Mama soacră* și *Scaiul bărbaților*.

Constantin Dimitrescu cu opereta *Sergentul Cartuș* și opera comică *Nini*, Mauriciu Cohen-Lina-riu cu opera comică *În ajunul nunții* continuă procesul de formare a școlii naționale de operă, cei doi compozitori desfășurându-și activitatea creatoare în perioada de consacrare a genului liric.

### Nașterea operei românești

Obiceiul lui Flechtenmacher de a însoți piesele istorice cu muzică (amintim aici drama lirică *Fata de la Cozia*, pe un libret de Eugeniu Carada, după balada lui Dimitrie Bolintineanu) a fost preluat de către Caudella, această preocupare conducând la apariția primei opere românești cu tematică istorică: *Petru Rareș*. Astfel toată activitatea muzicală dedicată teatrului s-a concentrat în pana lui Caudella, la confluența secolelor XIX și XX semnându-se nașterea operei românești. „Prin toate datele ei specifice opera *Petru Rareș* se înscrie în tiparele operei romantice, evoluând pe direcția caracteristică tinerelor culturi muzicale europene cunoscute sub denumirea de școli naționale. Asemenea lui Glinka, Caudella apelează la subiect istoric, la folclor, la coruri, la elemente din natură, la descrierea năzuințelor poporului, caracterizează iscusit personajele și pune într-o clară antiteză forțele binelui și cele care i se opun” [7, p. 225].

După anul 1900 asistăm la o diversitate a genurilor. Mai întâi, Tiberiu Brediceanu propune subiecte naive exprimate printr-un limbaj muzical condimentat cu cântece populare sub formă de citat. Urmează prima operă cu un conținut social profund, drama populară *Năpasta* a lui Sabin Drăgoi, apoi drama psihologică *Marin Pescarul* a lui Marțian Negrea. Momentul de sinteză a genului este reprezentat de tragedia lirică *Oedip*, diversele orientări ale sfârșitului de secol XIX, respectiv începutului de secol XX, împletindu-se cu măiestriile transfigurări ale folclorului românesc. La celălalt capăt se situează opera bufă *Matei Socor* a lui Ion Nonna Otescu, sau opera-poveste *Capra cu trei iezi* a lui Alexandru Zirra. Prima dramă istorică este semnată de același compozitor și îl are ca personaj principal pe domnitorul Alexandru Lăpușneanu.

### Concluzii

Viața muzicală românească din ultimele două decenii ale secolului XIX a înregistrat o dezvoltare considerabilă, reușind să se impună o trupă românească de operă și o generație de cântăreți de faimă mondială. Opera, genul muzical cel mai democratic, s-a bucurat de mare popularitate în rândul maselor, acest lucru conducând către încercări ce au pregătit nașterea operei naționale. Tensiunea elaborărilor lirico-dramatice a fost determinată de imbolduri literare, de peisajul atrăgător al diferitelor locuri, de virtuțile unor simboluri dramatice, de visurile înaripate ale omului. Definindu-și timbrul vocii distincte, atât în perimetrul național cât și în cel universal, compozitorii români au realizat fu-

ziunea dintre arta profesionistă și cea folclorică, adevărurile umane fiind exprimate într-o superioară concepție artistică. De-a lungul istoriei teatrului liric românesc motivele fundamentale de inspirație au fost și sunt reevaluate din unghiuri stilistice noi.

### Referințe bibliografice

1. WEINBERG, I. *Momente și figuri din trecutul muzicii românești*. București: Ed. Muzicală, 1967.
2. MASSOFF, I. *Teatrul românesc. Privire istorică*. București: Ed. pentru Literatură, 1961.
3. VANCEA, Z. *Creația muzicală românească*. Vol. I. București: Ed. Muzicală, 1968.
4. VASILIU, M. *Matei Millo*. București: Ed. Tineretului, 1967.
5. COSMA, O.L. *Opera românească. Privire istorică asupra creației lirico-dramatice*. Vol. I. București: Ed. Muzicală, 1962.
6. *Dicționar de termeni muzicali*. București: Ed. Enciclopedică, 2008.
7. COSMA, M. *Opera în România privită în context european*. București: Ed. Muzicală, 2001.
8. FLOREA, M. *Scurtă istorie a teatrului românesc*. București: Meridiane, 1970.
9. POPOVICI, D., MIEREANU, C. *Începuturile muzicii culte românești*. București: Ed. Tineretului, 1967.

## ТЕМА ВОЙНЫ И МИРА В КАМЕРНО-ВОКАЛЬНЫХ СОЧИНЕНИЯХ О. НЕГРУЦЫ

### TEMA RĂZBOIULUI ȘI PĂCII ÎN CREAȚIA CAMERAL-VOCALĂ A LUI O. NEGRUȚA

### THE THEME OF WAR AND PEACE IN CHAMBER-VOCAL COMPOSITIONS BY O. NEGRUȚA

#### ВИКТОРИЯ НИКИТЧЕНКО,

и. о. доцента, доктор искусствоведения и культурологии,  
Академия музыки, театра и изобразительных искусств

CZU 784.3.087.61.044(478)

784.3:781.62

*В центре внимания автора — два камерно-вокальных опуса Олега Негруцы, созданных в середине 80-х годов прошлого века, посвященных теме войны и мира. Это песня-баллада „Живым...” на стихи В. Омова, созданная в 1984 году, и баллада на стихи Р. Ольшевского „Траурная стена”, написанная в 1985. Автор выявляет жанровые особенности анализируемых произведений, основанные на использовании признаков баллады и траурного марша, специфику трактовки вокальной партии и фортепианного сопровождения и др. приемы.*

**Ключевые слова:** Олег Негруца, камерно-вокальные сочинения, В. Омов, Р. Ольшевский

*În centrul atenției autorului se află două opusuri cameral-vocale ale lui Oleg Negruța, create la mijlocul anilor '80 ai secolului trecut și dedicate temei războiului și păcii. Acestea sunt: cântecul-baladă „Celor vii...” (1984), pe versuri de V. Omov, și balada „Peretele funerar” (1985), pe versuri de R. Olșevskii. Autorul evidențiază particularitățile de gen ale operelor analizate, bazându-se pe întrebuintărea semnelor distinctive ale baladei și marșului funerar, pe specificul tratării partiturii vocale și a acompaniamentului la pian etc.*

**Cuvinte-cheie:** Oleg Negruța, creații cameral-vocale, V. Omov, R. Olșevskii

*The author's focus is on two chamber-vocal opuses by Oleg Negruta, created in the mid-1980s on the subject of war and peace. This is the ballad song “Living...” based on the verses by V. Omov, created in 1984, and the ballad to the lyrics by R. Olszewski “The Mourning Wall”, written in 1985. The author reveals the genre features of the analyzed works based on the use of the signs of a ballad and a mourning march, the specificity of interpretation of the vocal part and piano accompaniment, and other methods.*

**Keywords:** Oleg Negruta, chamber-vocal compositions, V. Omov, R. Olshevsky

Тематический спектр камерно-вокальных сочинений Олега Негруцы (р. 1935) чрезвычайно широк: его перу принадлежат более 100 песен и романсов для голоса с фортепиано. Среди них — лирический романс на стихи А.С. Пушкина *Черты живые прелестной девы* (1989), вокальный цикл на стихи А. Гужеля, *Двадцать песен* на стихи Ю. Павлова, романсы на стихи К. Семеновского, баллада *Живым* на стихи В. Омова, *Возвращение* на стихи А. Малашенко, *Алый парус надежды* на стихи Л. Щипахиной, Вокальный цикл на стихи Ю. Павлова (1981) [1, с. 72]. На протяжении 1980-2000 годов им создано множество песен, а также два романса на стихи М. Романа и П. Заднипру (1981), 3 романса для голоса и фортепиано, на стихи В. Омова (1983), *Vers* для голоса и оркестра, куда вошли *Траурная стена*, *Солдатка* и *Мой город* (1983), 4 песни на стихи П. Заднипру, 2 романса на стихи Р. Ольшевского (*Две птицы*, *Шарманщик*), 3 романса на стихи М. Эминеску (*Ce e amorul*, *Te duci*, *Doi astri*) и др. [2, с. 216-217].

Одной из наиболее значимых тем в камерно-вокальном творчестве композитора стала антивоенная тема, возникающая как попытка осмысления ужасов второй мировой войны, трактуемых и как трагедия планетарного масштаба, затрагивающая сотни миллионов, и как персональная драма простых людей. Этой теме посвящены два камерно-вокальных опуса, написанных в середине 80-х годов прошлого века: песня-баллада *Живым...* на стихи В. Омова, датированная 1984 годом, и баллада на стихи Р. Ольшевского *Траурная стена*, созданная годом позже, в 1985.

Баллада *Траурная стена* создана на стихи Рудольфа Ольшевского (1938-2003), известного поэта и прозаика, чье детство (как и у О. Негруцы) прошло в Одессе, а зрелые годы в Кишиневе. В 1970-80 годы стихи Р. Ольшевского издавались в журналах «Юность» и «Сельская молодежь», а поэтические сборники выходили в издательствах «Советский писатель», «Молодая гвардия». С 2000 года писатель жил в США, в Бостоне.

Выбор данного стихотворения подтверждает несомненный вкус О. Негруцы к высокохудожественной поэзии. Стихотворение *Траурная стена* — яркий и горький образ стены в сельском клубе, на которой вывешены списки и фотографии всех погибших в этой деревеньке во время войны, снятые со своими семьями, счастливые, не представляющие, что их ждет. Стихотворение отличается камерностью, искренностью, в нем нет пафоса, который так часто встречается в поэтических и музыкальных сочинениях, посвященных военно-патриотической проблематике. Здесь тема войны представлена как подлинная человеческая трагедия.

Вокальная партия основана на речитативных интонациях, зачастую на речитации на одном звуке, текст словно «проговаривается»: господствует повествовательная, как бы «безличная», объективная интонация:

Прим. 1. Олег Негруца, *Траурная стена*, на стихи Р. Ольшевского.

Фортепианный аккомпанемент продуман композитором очень тщательно — в крайних разделах он построен на протяженных аккордах, в средних же слоях фактуры — на мелодическом движении отдельных звуков. Этот тип скупого сопровождения служит фоном для вокальной партии и позволяет сосредоточиться на смысле пропетого слова.

В среднем разделе вокальной миниатюры ритмическая пульсация становится более дробной: она организована восьмью длительностями. Фортепианное сопровождение частично дублирует мелодию, плотность фактуры увеличивается, что соответствует как музыкальному развитию среднего раздела, так и поэтическому тексту:

Что поделаешь? Свой век не торопя  
 Не для общества снимались — для себя.  
 Для улыбки, для домашнего угла.  
 Если б знали, что для памяти села,  
 Горько голову откинули б назад,  
 Посмотрели бы по строже в аппарат

Прим. 2. Олег Негруца, *Траурная стена*, на стихи Р. Ольшевского.

The image shows a musical score for the song 'Traurная стена' by Oleg Negruța. It consists of two systems of music. Each system has a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves (treble and bass clef). The tempo is marked 'a tempo'. The lyrics are in Russian. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more active bass line in the left hand.

Баллада написана в трехчастной форме с развивающей серединой (*a tempo*) и сокращенной репризой (*Tempo I*). В среднем разделе вокальная интонация драматизируется, появляются хроматические тоны в мелодии, хотя речитативный характер вокальной интонации сохраняется и здесь. Несмотря на краткость репризы, она объединяет вокальную партию первого раздела с типом аккомпанемента, заимствованным из среднего раздела; тем самым общая композиция становится более целостной и единой.

Романс О. Негруци на слова русского поэта В. Омова *Живым!* с жанровой точки зрения охарактеризован самим композитором как *песня-баллада*. Подобно *Траурной стене* на стихи Р. Ольшевского, это произведение отличает присущий жанру баллады величаво-скорбный характер. Эпическое начало, характерное для жанра баллады, раскрывается в неторопливом и размеренном темпе *Largo e mesto*. Здесь также роль солиста подобна автору-рассказчику, обращающегося к людям: *Но не смейте надших забывать!* Медленный темп, тональность *до минор*, четырехдольный метр акцентирует жанровые признаки траурного марша.

Прим. 3. Олег Негруца, *Живым!*, на стихи В. Омова.

*Largo e mesto.*

*rit.*

*mp* здесь не слыш-но сме - ха ма - те - ри счаст-ли - вой

Как видно из приведенного выше примера, очень необычно ритмическое решение композитором первой вокальной фразы, в которой О. Негруца подчеркивает синкопой неударный слог (сме — **ха**), нарушая тем самым нормы произношения слова и создавая при этом сильный выразительный эффект (слово «смех» словно превращается в гримасу боли).

Таким образом, композитор использует прием «речевого ритма», а именно, его разновидность, получившую название «встречный ритм». Его своеобразие состоит в том, что ритм вокальной мелодии не совпадает с речевым ритмом и обусловлен художественной задачей выявить образный смысл мелодии. В данном случае, композитор применяет «встречный ритм в вокализации текста, основанный на силлабическом принципе» (один слог — одна нота) [1, с. 14].

Отталкиваясь от строения поэтического текста (4 строфы с разным числом слогов внутри каждой строфы), О. Негруца выстраивает балладу как чередование 4 куплетов-эпизодов *abca*, причём крайние куплеты повторяются с небольшими изменениями, создавая эффект репризности. Если первый куплет отличается эпически-скорбным характером, то второй — более лирический, построенный на ариозных интонациях, в контрастном параллельном мажоре. Третий эпизод-куплет (*А когда проснутся сыновья живые*), отличается просветленным характером (не случайна авторская ремарка *dolce*): здесь вокальная партия «перемещается» во вторую октаву, на смену бемольным тональностям *до минор* — *Ми бемоль мажор* приходит одноименная тональность по отношению к начальной — *До мажор*, создавая эффект просветления, катарсиса.

Подчеркнем важность этой тональности для драматургии баллады в целом — поскольку направленность «от мрака — к свету», «от безвестности — к памяти, к бессмертию» символически выражена движением из *до минора* в одноименную тональность *До мажор*, в которой и завершается произведение. Именно в этом заключительном разделе «проговаривается» квинтэссенция стихотворения — *Берегите, люди, дар святой!* О. Негруца подчеркивает значимость этих слов применением более крупных длительностей, разделением фраз паузами, для того, чтобы поэтическая мысль была рельефнее преподнесена слушателю.

Что касается трактовки фортепианной партии, она близка предыдущему произведению: доминирует скупое аккордовое сопровождение с элементами хроматизации. И в вокальной партии, и в аккордике баллады выделяется звук *до бемоль*, который «противоречит» нормам нотации в тональности *до минор* и звучит как *си бекар*, VII-ая повышенная ступень, однако такое написание этого звука имеет свой смысл — графически он выглядит как инородный, хроматический звук и должен интонационно исполняться более остро, тем более, что гармо-



низован этот звук мажорным аккордом на VII-ой гармонической ступени — *соль бемоль* — *до бемоль* — *ми бемоль*, то есть представляет отдаленное родство (однотерцовая тональность по отношению к тональности *до минор*) и звучит очень остро и трагично. Подтвердим сказанное примером из заключительного раздела баллады:

Прим. 4. Олег Негруца, *Живым!*, на стихи В. Омова.



Суммируем изложенное. Вокальные миниатюры О. Негруца антивоенной тематики основаны на общих принципах, среди которых можно выделить следующие:

1. Вокальные миниатюры *Траурная стена* на стихи Р. Ольшевского и *Живым* на стихи В. Омова демонстрируют синтез жанровых признаков *песни и баллады*, обусловленные доминированием эпического начала.
2. Композитор трактует солиста как рассказчика, что обуславливает доминирование речитативного вокального стиля.
3. Активное используются выразительные возможности первичных жанров (песня, траурный марш).
4. Повышенное внимание к спетому слову влечет за собой обращение к приему «встречного ритма», изложение вокальной партии более крупными длительностями и др. приемам.

#### Библиографические ссылки

1. *Анализ вокальных произведений*. Учебное пособие. Отв. ред. О. Коловский. Ленинград: Музыка, 1988.
2. *Композиторы и музыковеды Молдовы*. Библиографический справочник. Сост. Г. Чайковский-Мерешану. Chișinău: Universitas, 1992.
3. CIOBANU-SUHOMLIN, I. *Repertoriul general al creației muzicale din Republica Moldova (ultimele două decenii ale secolului XX)*. Chișinău: Cartea Moldovei, 2006.

## ELEMENTE DE COMPOZIȚIE ȘI DRAMATURGIE ÎN SUITA PENTRU CVARTET DE COARDE DE GHEORGHE NEAGA

### COMPOSITIONAL AND DRAMATURGICAL ELEMENTS IN GHEORGHE NEAGA'S SUITE FOR STRING QUARTET

NATALIA CHICIUC,

lector universitar,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU 785.74.083.1(478)

785.74.083.1:781.5

*Opusurile în genul de suită reprezintă o parte însemnată în repertoriul instrumental de cameră al compozitorului Gheorghe Neaga, dar și în patrimoniul de aur al muzicii camerale autohtone. Una dintre creațiile ce reflectă într-o perfectă măsură predilecțiile artistice ale autorului, influențate mai mult sau mai puțin de fluxul evoluției tehnicilor componistice, este „Suita*

pentru cvartet de coarde”, conținuturile căreia evocă caracteristicile unei exprimări componistice la început de cale. Premisele apariției lucrării nu sunt unele speciale, însă rezultatul produs este unul *sui-géneris*. Compusă în 1965, în doar câteva zile, creația a fost realizată, la prima vedere, ca un opus mic și disproporționat. Eludând, însă, relațiile echilibrate între părți, Gheorghe Neaga a provocat consecințe ce intrigă, cel puțin, din punct de vedere muzicologic.

**Cuvinte-cheie:** gen, suită, formă, ciclu

*Opuses in the suite genre represent a significant part in Gheorghe Neaga's instrumental chamber repertoire, but also keep an important place in the gold heritage of the autochthonous chamber music. And one of the compositions that perfectly reflects the author's artistic predilections, influenced more or less by the evolution of the compositional techniques, is the Suite for string quartet, the contents of which evoke the characteristics of the compositional expression from the beginning of G. Neaga's career. The premises of this work are not so special, but the result is a sui-géneris one. Composed in 1965 in just a few days, the suite was written at first sight as a small and disproportionate opus. However, eluding the balanced relationship between the movements, Gheorghe Neaga caused some consequences that intrigue at least from a musicological point of view.*

**Keywords:** genre, suite, form, cycle

Cel de-al doilea opus găsit în repertoriul de suită al lui Gheorghe Neaga, după *Suita* pentru pian, este *Suita* pentru cvartet de coarde. Compusă în 1965, în doar câteva zile [1, p. 96], interpretată imediat la Baku, în cadrul *Săptămânii Culturii Moldovenești în Azerbaidjan* [1, p. 24] și editată după trei ani [2], această lucrare se raportează, dimpreună cu *Suita* pentru pian și *Suita* pentru orchestră de cameră, la prima etapă de creație a autorului. Premisele apariției compoziției nu sunt unele speciale, însă rezultatul produs este unul *sui-géneris*. Or, o simplă intenție de a lua o pauză după solicitanta *Simfonie a II-a* [1, p. 96] l-a condus pe autor spre realizarea unui alt opus disproporționat, care, eludând relațiile echilibrate între părți, a provocat consecințe ce intrigă, cel puțin, din punct de vedere muzicologic.

Cu dimensiuni reduse, lucrarea cvadripartită cuprinde trei părți mici — *Introducere*, *Doină* și *Dans*, dar și una mare — *Scherzo*, între care se indică *attacca* (cu excepția finalului). Astfel, alături de alte elemente ale limbajului muzical, procedeul *attacca* — pe care compozitorul îl utilizează pentru prima dată anume în partitura *Suitei* pentru cvartet de coarde — contribuie la asigurarea unitarității ciclului [3, p. 95] și chiar la transformarea acestuia „într-o formă constituent-contrastantă sau, mai bine zis, în forma monociclică de tip suită” [4, p. 98].

Expuse comprimat, primele trei părți prezintă unele particularități evidente. Spre exemplu, în *Introducere* — o formă tripartită mare cu trăsături de formă variantică (vezi Tab. 1), a cărei ultimă secțiune poate fi considerată și concluzie, dar și punte către partea a doua — pot fi remarcate două elemente tematice mai mult sau mai puțin înrudite (vezi Ex. 1a și 1b), pe care Gheorghe Neaga reușește să le suprapună astfel, încât în contextul unei scriituri strict omofone să se producă o contrapunere a două straturi.

Formă	Formă tripartită mare				
Compartimente	A		A <sup>1</sup>		A <sup>2</sup>
Secțiuni	a	b	a <sup>1</sup>	b <sup>1</sup>	a <sup>2</sup> b <sup>2</sup>
Număr de măsuri	8	8	8	8	11
Plan tonal/modal	F				F~>e

Tab. 1: *Suita* pentru cvartet de coarde, p. I-a, *Introducere*

Atât *a* cât și *b* se găsesc sub autoritatea indicației *Allegretto giocoso*, însă diferența de caracter este puternic pronunțată. Primul element prezintă însușirile genului de marș, fiind acompaniat de formule ritmice regulate, în timp ce al doilea — cu un conținut liric accentuat — este însoțit de ritmuri specifice jocului popular. În baza ultimului dintre ele, dar și a formulării modale cromatizate întoarse (*reb-mi-reb*) apărută în prima jumătate a secolului XX prin muzica lui Bartók [5] și atât de frecvent întâlnită în creațiile de mai târziu ale lui Gheorghe Neaga, se propune un fugato la sfârșitul secțiunii A și o divizare ritmică trasată concomitent în direcție ascendentă în toate partidele din A<sup>1</sup>.

**Allegretto giocoso**

Ex. 1a: *Suita* pentru cvartet de coarde, p. I-a, *Introducere*, elementul *a*

**Allegretto giocoso**

Ex. 1b: *Suita* pentru cvartet de coarde, p. I-a, *Introducere*, elementul *b*

În mod ciudat, trecerea către următoarea parte este realizată în baza ritmului de marș al primului element. Acesta este păstrat și de-a lungul celor trei secțiuni ale formei tripartite mici ale părții secunde (vezi Tab. 2), dar autorul îi atribuie de această dată sonorități diferite, care să susțină tânguiala improvizatorie a personajului principal — viola (vezi Ex. 2), *Doină* redând un amestec de durere, neputință și supărare — sentimente sporite și de permanentele inflexiuni în baza acordurilor de septimă, nonă și undecimă, dar și de indicația inițială *Poco grave*.

Formă	Formă tripartită mică		
Secțiuni	a	a <sup>1</sup>	a <sup>2</sup>
Număr de măsuri	6	5	7
Plan tonal/modal	e		

Tab. 2: *Suita* pentru cvartet de coarde, p. a II-a, *Doină*

**Poco grave**

Ex. 2: *Suita* pentru cvartet de coarde, p. a II-a, *Doină*

Următoarea parte — *Dans* — puternic contrastantă cu precedenta, pare la o primă vedere a partiturii una dintre cele mai simple și dezinvolve muzici din repertoriul instrumental de cameră al lui Gheorghe Neaga. Datorită omogenității temporale, dinamice, precum și a celei ideatice — ultima reprezentată de o îmbinare a formelor variantică și tripentapartită compartimentate în perioade pă-

trate și simetrice (vezi Tab. 3) — se pare, că autorul oferă și ascultătorului respiro-ul de care ar fi avut nevoie după *Simfonia a II-a*. Însă, chiar dacă cele trei elemente dansante ale mișcării (vezi Ex. 3) găsite la început în partida primei viori nu suportă ele însele un travaliu semnificativ, această funcție este dată acompaniamentului.

Formă tripartită	Intr.	a		bc/a	a <sup>1</sup>	bc/a <sup>1</sup>		a <sup>2</sup>	Codă
Formă variancică		a	a <sub>1</sub>	a <sub>2</sub>	a <sup>1</sup>	a <sub>1</sub> <sup>1</sup>	a <sub>2</sub> <sup>1</sup>	a <sup>2</sup>	
Număr de măsuri	2	8	8	8	8	8	8	8	3
Plan tonal/modal	G								

Tab. 3: *Suita pentru cvartet de coarde, p. a III-a, Dans*

**Allegro**

Violino I

Ex. 3: *Suita pentru cvartet de coarde, p. a III-a, trei elemente din Dans*

Astfel, se întâmplă că, pe parcursul secțiunilor de mijloc, în afară de arpegiile și intervalele de cvartă și cvintă din celelalte partide, ce formează inițial o scriitură suficient de transparentă, elementele fiind dublate și chiar triplate la secunde, terțe sau cvarte. Iar augmentarea optică a cuprinsului ideatic mai este însoțită și de unele efecte politonale [1, p. 97]. Tehnica în cauză a mai fost aplicată într-o foarte mică măsură în finalul divizat ritmic al compartimentului A<sup>1</sup> din *Introducere*.

Aceleași principii compoziționale se regăsesc și în *Scherzo*. După o anticipare ritmico-melodică spre sfârșit de *Dans*, s-ar părea că partea finală nu prezintă ceva absolut nou, decât un metru diferit și instabil (3/4, 5/4, 5/8, 6/8 sau 9/8 față de 2/4) și o formă mult mai elaborată de rondo în cadrul unor dimensiuni relativ egale cu cele însumate ale primelor trei părți (vezi Tab. 4).

Formă	Rondo																
Compartimente	Intr.	A			B			A <sub>1</sub>			C			A <sub>2</sub>		Codă	
Secțiuni		a	b/a	a <sup>1</sup>	Intr.	b	b <sup>1</sup>	b <sup>2</sup>	a <sub>1</sub>	b/a <sub>1</sub>	a <sub>1</sub> <sup>1</sup>	c	c/a	c <sup>1</sup>	a <sub>2</sub>		b/a <sub>2</sub>
Număr de măsuri	6	5	7	6	4	9	5	9	4	4	4	9	13	9	4	7	11
Plan tonal/modal	F			D			F			A			F				

Tab. 4: *Suita pentru cvartet de coarde, p. a IV-a, Scherzo*

În cadrul refrenului se păstrează și caracterul dansant anterior, dar compozitorul îi conferă de această dată un suflu *scherzando*, de unde provine și titlul mișcării. Sub egida ambilor parametri se găsește și tempo-ul, pentru că, surprinzător pentru creația timpurie a lui Gheorghe Neaga, lipsește

orice indiciu în acest sens. Însă cea mai neașteptată pentru etapa în cauză este o temă construită în baza șirului de douăsprezece sunete ale gamei cromatice (vezi Ex. 4).



Ex. 4: *Suita* pentru cvartet de coarde, p. a IV-a, *Scherzo*, refrenul A, șirul din douăsprezece sunete ale gamei cromatice

Noul procedeu vizează „tema principală a *Scherzo*-ului — o melodie provocatoare, îndrăzneță, într-un metru din cinci bătăi, apropiată jocurilor bătrânești de bărbați, cu accente sporite și salturi caraghioase” [1, p. 98]. Apropiată, din punct de vedere ideatic, celor două elemente din *Introducere* și precedată de câteva măsuri introductive, aceasta trebuie analizată conform principiului variantic, dar fără a ignora configurarea specifică formei tripartită cu repriză. Așa deci, refrenul se împarte de fiecare dată în trei secțiuni-variante, a căror expunere inițială din A suportă modificări lejere în următoarele două: o dinamizare în  $A_1$  prin omiterea conținuturilor a șase măsuri aleatorii și o mutare cu locul a diferitor segmente în  $A_2$ . În afara acestor schimbări, compozitorul nu dezvoltă nimic mai mult din materialul muzical. Până și canonul găsit în secțiunea a treia, gama cromatică completă sau acompaniamentul refrenului rămân aceleași.

Episoadele B și C, ambele expuse în tonalități majore, sunt ferm distanțate, din punct de vedere tematic. Cu un metru instabil ( $5/8$ ,  $3/4$ ,  $3/8$ ,  $5/4$ ), conținutul variantic din B se desfășoară mai mult polifonic. Toate elementele cuprinse — împrumutate în mare parte fie din părțile precedente, fie din *Suita* pentru pian (spre exemplu, formula ritmico-melodică din partida primei vioi este o variantă întoarsă și dinamizată a unui fragment din *Temă cu variațiuni* din *Suita* pentru pian) — sunt valorificate concomitent și individual de către fiecare instrument, astfel încât să se producă și să predomine o polifonie a straturilor.

În episodul C compozitorul rămâne în zona caracterului dansant, abordând un ritm specific de horă mare, transpus de data aceasta într-un cadru liric [6, p. 211]. Formulele punctate ale temei — găsită în partida violei în secțiunile exterioare ale unei forme tripartite mici cu repriză — sunt însoțite în contextul unei scriituri modeste de acorduri și intervale interpretate *pizzicato* ce suportă o ușoară cromatizare în comparație cu refrenul. Factura omofonă cedează celei polifone în secțiunea de mijloc, unde elementul melodic inspirat din A este supus unor imitații ori suportă o stratificare în trei niveluri.

Autorul își încheie lucrarea însumând într-un proces energetic tehnici și formulări-cheie din toate compartimentele. Peste acestea se aplică și procedeudivizării ritmice, dar și un *perpetuum mobile* în stilul unei tocate al tuturor straturilor către o sigură direcție: ascendentă sau descendentă, ambele întâlnite și în *Introducere* sau *Dans*. Toate caracteristicile enumerate atribuie diviziunii date un rol de codă pentru final, dar și pentru întreaga suită.

Așadar, la scurt timp de la debutul său componistic, Gheorghe Neaga întrunește deja în suita dată câteva dintre cele mai reprezentative însușiri ale propriului stil componistic. În primul rând, opusul este o importantă dovadă într-o eventuală cercetare a repertoriului instrumental al compozitorului, din punct de vedere al influențelor folclorice. Faptul că ciclul se numără printre lucrările autohtone „în care sursele folclorice găsesc o expresie indirectă” [4, p. 53] este probat de diversitatea caracterului dansant și intonația doinită găsite pe parcursul părților componente — jocul și doina sunt prezente direct sau indirect în aproape tot repertoriul instrumental de cameră al autorului, dar și de posibilitățile interpretative ale formației de cvartet. Or, „cvartetul de coarde posedă toate calitățile necesare pentru redarea sferei de imagini legate de folclorul muzical. În factura cvartetului sunt prezente toate componentele de bază capabile să reproducă specificul sonorității ansamblului de instrumente populare, în frunte cu vioara care redă în mod perfect particularitățile manierei interpretative lăutărești” [4, p. 53].

La această constatare în privința stilului neo-folcloric al creației se adaugă virtuozitatea specifică tocatei, imaginile de *scherzo*, dar și ideea de a realiza ceva inedit în baza tradițiilor de gen. În acest sens,

trecând cu vederea peste unele reguli nescrise în domeniul muzicii, compozitorul mai adaugă un opus printre ansamblurile sale, în care găsirea unor soluții compoziționale din categoria originalului conduc, în principiu, către unele rezultate cel puțin intrigante [6, p. 210]. Iar dacă sursa folclorică, încercarea de a încălca normele dimensionale, împrumutul unor formule ritmico-melodice din părțile sau lucrările anterioare, în sensul asigurării ciclicității și conceptualizarea unora dintre acestea, nu mai surprind atât de mult la Gheorghe Neaga în momentul apariției *Suitei* pentru cvartet de coarde, aplicarea procedurii *attacca* între părți și utilizarea întregului șir de douăsprezece sunete ale gamei cromatice în cadrul unei teme principale sunt detalii ce atrag neapărat atenția oricărui analitic și, eventual, interpret.

### Referințe bibliografice

1. СТОЛЯР, З. *Георгий Няга*. Кишинев: Картя Молдовеняскэ, 1973.
2. НЯГА, Г. *Сюита для струнного квартета*: партитура. Москва: Советский композитор, 1968.
3. BEREZOVICOVA, T. *Suita instrumentală în creația componistică a lui Gheorghe Neaga*. In: *Cercetări de muzicologie*. Chișinău: Știința, 1998.
4. BEREZOVICOVA, T. *Suita instrumentală în creația componistică din Republica Moldova (secolul XX)*. Chișinău: Pontos, 2015.
5. FIRCA, G. *Bazele modale ale cromatismului diatonic*. București: Editura Muzicală, 1966.
6. КЛЕТНИНИЧ, Е. Георгий Няга. В: *Композиторы Советской Молдавии*. Кишинев: Литература артистикэ, 1987.

## ISIDOR BURDIN ȘI SERGHEI LUNCHEVICI: LEGĂTURI ARTISTICE

### ISIDOR BURDIN AND SERGHEI LUNCHEVICI: ARTISTIC LINKS

ZINAIDA BRÎNZILĂ-COȘLEȚ,

lector universitar, doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU 780.8:780.614.332.071.2(478)

784.4:781.632

*În articolul dat sunt analizate pentru prima dată legăturile artistice dintre două personalități legendare ale culturii muzicale autohtone, care au avut o fructuoasă colaborare în cea de-a doua jumătate a secolului XX. Este vorba despre Serghei Lunchevici (1934-1995) — violonist, pedagog, prim-dirijor și conducător artistic al Orchestrei de muzică populară Fluieraș, și despre Isidor Burdin (1914-1999) — violonist, dirijor, promotor fidel al folclorului basarabean.*

**Cuvinte-cheie:** *Serghei Lunchevici, Isidor Burdin, vioară, dirijor, Orchestra de muzică populară Fluieraș, folclor, folclor basarabean*

*In this article, for the first time, are analyzed the artistic ties of two legendary personalities of indigenous musical culture, that had a fruitful collaboration in the second half of the 20th century. It is about Serghei Lunchevici (1934-1995) — violinist, pedagogue, first conductor and artistic director of the folk music orchestra Fluieraș and Isidor Burdin (1914-1999) — violinist, conductor, faithful promoter of Bassarabian folklore.*

**Keywords:** *Serghei Lunchevici, Isidor Burdin, violin, conductor, orchestra, little flute, folklore, Bassarabian folklore*

Pentru Serghei Lunchevici, cel mai autentic învățător care l-a familiarizat cu secretele artei interpretative lăutărești a fost violonistul, compozitorul, folcloristul și conducătorul diverselor formații de muzică populară Isidor Burdin (1914-1999) — personalitate marcantă din istoria culturii muzicale a Republicii Moldova, însă, cu părere de rău, până astăzi nefiind apreciat după merit. Nicolae Sulac, în articolul său intitulat „Isidor Burdin — o legendă neștiută”, scria: „În limba română nu se găsesc informații aproape de niciun fel despre I. Burdin. Cu greu găsești câte ceva în limba rusă sau în cea evreiască. Și, totuși, I. Burdin a pus, poate, cea mai grea piatră la temelia folclorului basarabean” [1].

Acest fapt este confirmat și de I. Neniță, fost acordeonist în Orchestra *Fluieraș*: „Fondatorul multor tarafuri și orchestre, printre care și Orchestra *Fluieraș*, rămâne, totuși, un mister necunoscut în totalitate. Dacă pe Burdin nu-l vom cunoaște cât îl știm pe Mihai Eminescu, nu vom înțelege nici rolul muzicii populare și mai ales importanța vitală a acesteia în cultura națională” [2, p. 1]. Însemnătatea lui I. Burdin constă în faptul că el a fost primul și singurul muzician din Basarabia, sub conducerea căruia s-a cântat doar muzică folclorică specifică acestei zone.

Isidor Burdin s-a născut la 1 iulie 1914 în orașul Brăila, România. Tatăl său a fost și el violonist în Orchestra Simfonică. Înainte de Conservator, I. Burdin activează deja în calitate de violonist în diferite orchestre de muzică populară din România. Între anii 1935-1940 a urmat cursurile Academiei Regale de Muzică și Artă Dramatică din București, specialitatea vioară, clasa violonistului C.C. Nottara, care, la rândul său, a studiat vioara cu renumitul violonist Robert Klenk. Răpirea Basarabiei (1940) de către forțele armate sovietice îl găsește pe Isidor Burdin la Rostov-pe-Don, unde conducea Orchestra de jazz a batalionului al 8-lea. În 1945, după sfârșitul celui de al Doilea Război Mondial, I. Burdin se stabilește la Chișinău, unde, în același an, înființează primul taraf profesionist din cadrul Filarmonicii de Stat, care mai apoi devine Orchestra *Fluieraș*. Primul dirijor al acestei orchestre este ales de Isidor Burdin, în persoana lui Constantin Târțău. Credința sa față de Patria Românească i-a adus mari probleme din partea KGB-ului. Sovieticii îl acuză de „propagandă împotriva regimului sovietic”.

Momentul de cotitură în viața lui I. Burdin a sosit, când, pe data de 19 aprilie 1951, cu 3 zile înainte de sărbătoarea de Paști (la ortodocși), agenții KGB îl arestează. Isidor Burdin a fost încarcerat inițial pe o durată de 25 de ani în lagărul de la Kolîma, ca să muncească până la epuizare, împreună cu Eddie Rosner (excelent muzician-trompetist și dirijor de muzică jazz) și alături de celebra cântăreață de muzică populară rusă Lidia Ruslanova. După 5 ani de captivitate, este eliberat pentru bună purtare și revine la Chișinău, în 1956, fiind numit dirijor al Orchestrei Radiodifuziunii din Chișinău. În același an a avut loc întâlnirea lui S. Lunchevici cu I. Burdin, care a declanșat începutul strânsei prietenii ce i-a legat pe cei doi mari artiști de-a lungul mai multor ani. La baza acestei prietenii au stat, înainte de toate, valorile umane, dar și cele de creație, când I. Burdin îi dezvăluia S. Lunchevici secretele artei de interpretare lăutărească. Anume la sugestia lui I. Burdin, în 1957, S. Lunchevici a fost invitat în Orchestra *Fluieraș* pe post de prim-violonist, ca numai peste un an să devină prim-dirijor și director artistic al colectivului. Lecțiile de teorie și practică petrecute cu maestrul interpretării lăutărești I. Burdin i-au permis lui S. Lunchevici să cunoască deosebirea esențială dintre interpretarea violoniștilor-lăutari și cea a violoniștilor cu profil academic.

Aceste particularități specifice se manifestă, de pildă, în maniera de interpretare decorativă — apogiaturi, mordente, triluri, când apogiatura se folosește doar cea din terță sau secundă, preponderent pe bătaia slabă; iar mordento, spre deosebire de cel clasic, se interpretează cu nota auxiliară de jos. Adeseori, în muzica populară mordentele se transformă în tril. Pentru executarea lor la fel există particularități specifice: prin „salturi” de arcuș în volum de semiton. Pentru astfel de triluri s-a înrădăcinat atributul de nervoase, astfel fiind supranumite de I. Burdin. Pe lângă melismatica originală, multe alte secrete S. Lunchevici a transpus în procesul interpretării concertistice a numerelor solo, referitoare la procedeul „glissando” ori alternării prin contrast a interpretării cu vibrație sau fără vibrație. Devenind prim-dirijor și conducător artistic al Orchestrei de muzică populară *Fluieraș*, S. Lunchevici, obținând studii strălucitoare de violonist academic, continua în paralel să-și dezvolte și să-și cizeleze maniera de executare lăutărească, împrumutând procedee interpretative și de la faimoșii lăutari violoniști ai *Fluierașului*: Ignat Bratu, Timofei Radu, Iulii Patlajan. În scurt timp, S. Lunchevici și-a format un stil aparte de interpretare lăutărească, stil alimentat și ridicat pe cea mai înaltă treaptă a măiestriei, în urma studiilor profesionale clasice.

Printre multiplele caracteristici ale manierei interpretative ale lui S. Lunchevici cercetătorul G. Ceaicovschi-Mereșanu accentuează două — virtuozitatea și temperamentul: „Virtuozitatea, cum se știe, presupune o stăpânire desăvârșită a instrumentului muzical și nu numai din punct de vedere teh-

nic, dar și din acela al redării cât mai adecvate a fondului de imagini al piesei executate” [3, p. 24]. Dar despre temperament însuși Serghei Lunchevici afirma următoarele: „Este mult mai interesant și mai greu să demonstrezi temperamentul interior, demnitatea nobilă a unui suflet pătimaș... Mie îmi place să storc din vioară caracterul cantabil al folclorului și sunt convins că melodiile și cântecele cu cel mai încetinit ritm ascund adevăratul temperament moldovenesc” [3, p. 25].

De rând cu virtuozitatea și temperamentul, contemporanii subliniază în interpretarea lui S. Lunchevici și o bogată fantezie creatoare, dar și măiestria de a improviza. Toate aceste trăsături, asemeni stilului interpretativ al lui S. Lunchevici, s-au manifestat în piesele solistice pe care le-a interpretat, fiind acompaniat de Orchestra *Fluieraș*. Este de menționat, în primul rând, melodia populară *Cântec de leagăn*, în aranjamentul lui I. Burdin, pentru vioară și orchestră de muzică populară. Bazându-ne pe clasificarea propusă de muzicologul Ghisela Sulițeanu și anume că, cântecele populare de leagăn se împart în două grupe: cântec de leagăn *propriu-zis* și cântec *ca la leagăn*, piesa *Cântec de leagăn*, pe care S. Lunchevici a interpretat-o de-a lungul a aproape 40 de ani, prezentând-o publicului din multe țări și orașe din URSS, se raportează la grupul al doilea *ca la leagăn*. Pentru acest grup sunt caracteristice elemente preluate din cadrul altor creații folclorice, ca: balada, doina, romanța sau cântecul liric *propriu-zis*.

*Cântec de leagăn* interpretat de S. Lunchevici include elemente melodice, ritmice și arhitectonice din *cântecul liric* și *doină*. În aranjamentul excelent al lui I. Burdin, *Cântec de leagăn* și-a schimbat funcția, transformându-se din cântec pentru voce solo, pe care mama îl cântă pruncului, în piesă instrumentală lirică, de concert, păstrând elementele folclorice de bază. În cercetarea sa, *Particularitățile funcționale și structurale ale cântecului de leagăn din spațiul folcloric al Republicii Moldova*, Elena Sirghi scrie despre structura intonațională a cântecelor de leagăn: „Am remarcat preferința pentru desfășurarea melodică treptată în care predomină mișcarea descendentă, repetarea pe parcurs a unui sunet, frecvența intervalelor de secundă mare, terță mică, cvartă și cvintă perfectă. Intervalul de secundă mare se întâlnește preponderent în descendență și mai puțin în ascendență, de regulă, la început de rând melodic, în semi-cadențe sau realizând legătura între formulele melodice” [4, p. 16].

Într-adevăr, analizând textul muzical din *Cântec de leagăn*, descoperim perfectarea motivelor descendente dezvoltându-se lin, ascendent, adică, în linia melodică a viorii solo prevalează mișcarea pe intervale de *secundă*. Mișcarea pe interval de secundă are loc numai după pauze, separând strofele și rândurile diferite unele de altele.

Saltul de cvartă este simțit o singură dată, la mijlocul primei strofe (textul muzical integral al *Cântecului de leagăn* urmăriți în anexa nr. 1).

Expresia emoțională înaltă este asigurată de melismatica rafinată din abundență, care apropie piesa *Cântec de leagăn* de doină. Solo-ul viorii începe imediat cu un *forșlag întreit* pe ultima bătaie slabă a tactului. În continuare, linia melodică este plină de apogiaturi ordinare în ascendență și descendență, *glissando*; cu apogiaturi care trec în triluri de semiton; mordente cu sunet ajutător descendent. Atrag atenția și repetările unui sunet de câte șase ori. La fel cu chemarea declamativă către ascultător ele răsună la începutul a trei strofe. Melodicii, bogat ornamentată, îi corespunde desenul, modelul ritmic complicat, țesut din sunete de durată diversă — de la întregi până la treizeci doimi, cu cea mai variată grupare între măsuri. Cu metrica stabilă 4/8 se creează impresia unei libere improvizații lirice curgătoare, la care se poate ajunge, la fel, cu sincope caracteristice în momente de reținere spre tonurile de sprijinire ale tonalității; cu scurte și lungi pauze; *fermato*; mișcări abia perceptibile corespunzătoare remarcii de la început de piesă. La baza tonalității lucrării *Cântec de leagăn* stă variabilul *d-moll doric/d-moll melodic* cu schimbarea culorii trepte a șasea *si becar-si bemol*.

Cu ajutorul decorului se schimbă și alte trepte, creând nuanțe incomparabile. Un alt semn foarte clar de cântec *ca la leagăn* este determinat de faptul următor: în timpul interpretării continuă procesul de „creație spontană ce se naște în momentul execuției” [4, p. 23]. Acest proces de creativitate spontană este reflectat în structura arhitectonică originală a piesei. Originalitatea constă în faptul că, cadrul formei fixe strofei melodice este format din rânduri diferite, din punct de vedere al cantității și



numărului de măsuri. În total *Cântec de leagăn* este alcătuit din patru strofe. Prima și a treia strofă sunt bazate pe un singur rând melodic, strofele a doua și a patra — pe două rânduri.

Tabel 1. Forma în *Cântec de leagăn*:

A	B	C	B
a	b c	d	b1 c1
12 m.	6 m. 5 m.	6 m.	6 m. 5 m.

Repetarea compartimentului **B** adaugă structurii în cauză trăsături de simetrie și de repriză. În aranjamentul lui I. Burdin, povestirii centrale a viorii solo se prevede introducerea lirică a clarinetului solo din 8 măsuri. În ea se repetă de opt ori celula intonativă, redând procesul de legănare al copilului de către mamă.

În articolul „S. Lunchevici”, muzicologul N. Sebov ne prezintă următoarea informație despre interpretarea sa a piesei *Cântec de leagăn*: „Când I. Burdin, care a colaborat cu orchestra mulți ani și care a jucat un rol important în selectarea repertoriului și pregătirii tinerilor interpreți, a adus într-o zi la repetiție piesa populară *Cântec de leagăn*, S. Lunchevici nu îndrăznește să se atingă de ea. Fiecare din orchestră arăta cum trebuie cântată această piesă. Lunchevici i-a ascultat pe fiecare, ca, mai apoi, să cânte după placul său. Poezia și frumusețea acestei piese populare le-a descoperit pe neașteptate, ca pe o mărturisire... Pregătită de o introducere mică, unde, pe fundalul strunelor moi, sună motivul legănat parcă al balansării cu motivul frigid clarinetului, aidoma vocii duioase a mamei deasupra leagănelului, în acompaniament de țambal începe solo-ul viorii, emotiv și splendid. Surprinzătoare este ducerea plastică a sunetului, a lunecări moi, fermecătoarele triluri nervoase, glissando pur lăutăresc — S. Lunchevici — un bogat curcubeu de nuanțe, cântând această piesă” [5, p. 269].

Emoția sa puternică, după interpretarea lui S. Lunchevici a *Cântecului de leagăn*, a imortalizat-o fostul la acea vreme conducător artistic a Filarmonicii de Stat, Gleb Ceacovschi-Mereșanu: „O scurtă introducere orchestrală. Solistul stă neclintit în fața orchestrei. Privirea-i fixează un punct în spațiu, auzul pătrunde fiecă nuanță melodică, toate straturile armonice emise de orchestră... Vioara e ridicată încet la locu-i obișnuit, arcușul atinge struna. Mișcarea piesei pare că începe de la capăt. Solistul i-a încetinit mersul. Primele intonații parcă-s pornite din inima fericitei mame ce-și leagăna pruncul... Strunele viorii prind să vibreze, emanând sunete pline de vrajă. Melodia urcă în cele mai înalte sfere... de la *pianissimo* ce trece la *forte*. Unduirea duioasă capătă amploare, energie, aducând cu freacățul copleșitor al codrului... Melodia, ca și cum s-ar stinge, abia o mai percepi..., dar ea continuă să-ți vibreze în suflet, pare infinită...” [3, p. 25].

Un strălucit succes în lume i-a adus lui S. Lunchevici interpretarea *Romanței vechi* pentru vioară și ansamblu instrumental de Isidor Burdin. La început această creație a fost interpretată în filmul artistic *Lăutarii* a celebrului regizor și scenarist Emil Loteanu, unde Serghei Lunchevici, violonist de o marcantă originalitate și un mare virtuoz, a jucat chipul protagonistului Toma Alistar, lăutarul bătrân. Până în zilele noastre această peliculă cinematografică ne emoționează, îndeosebi, scenele în care Toma Alistar — Serghei Lunchevici — evoluează ca lăutar. În opinia lui G. Ceacovschi-Mereșanu, „privindu-le, spectatorul are copleșitoarea impresie că Toma Alistar e un vrăjitor care mânuiește o vioară-minune. Taina acestei muzici divine stă în mâinile neobișnuit de sensibile ale lui Lunchevici. Regizorul ne-a sugerat acest adevăr printr-un cadru foarte plastic: „Mâinile! Mâinile!” — exclamă cu disperare Toma Alistar — Serghei Lunchevici, când s-a răsturnat șubredul cap al lăutarului și pe ecran apar în plan mare mâinile uimitor de expresive ale maestrului” [3, p. 48].

Muzica *Romanței vechi* sună ca un poem romantic inspirat din soarta tragică, dar nu frântă a lăutarilor talentați, despre viabilitatea și devotamentul față de arta lor. Interpretarea *Romanței vechi* de către S. Lunchevici producea ascultătorului impresii de neuitat, deoarece el însuși a fost pus la încercare de povara vieții lăutărești.

După apariția filmului *Lăutarii*, *Romanța veche* de Isidor Burdin a căpătat viață de sine stătătoare, fiind interpretată în diverse concerte, ajungând să fie în decursul a peste douăzeci de ani un număr de rezis-

tență în evoluările lui S. Lunchevici în calitate de violonist-lăutar. Pe multe scene ale lumii succesul acestei piese nu era întâmplător, ci firesc, pentru că în interpretarea la vioară a lui S. Lunchevici s-au împletit într-un chip de nestrămutat doi eroi — el însuși și personajul său din film — Toma Alistar. Bineînțeles, marele succes al acestui număr muzical este legat de valoarea de netăgăduit a muzicii acestei *Romanțe vechi*.

Violonistul, compozitorul și dirijorul Isidor Burdin a recurs la genul foarte îndrăgit de lăutarii-violoniști — folclorul orășenesc. În acest context, L.A. Axionov scrie: „O nouă formă a folclorului muzical orășenesc din veacul XIX și prima jumătate a veacului XX sunt cântecele-romanțe. Forma aceasta a liricii vocale orășenești a luat naștere în condițiile specifice ale vieții orașelor moldovenești cu o populație amestecată: moldoveni, ruși, ucraineni, greci, armeni, bulgari, sârbi, țigani, evrei, polonezi... Romanțele moldovenești erau compuse și executate de lăutari care le cântau din gură, acompaniindu-se la cobză, chitară ori fiind însoțiți de taraf. Deseori, lăutarii cântau melodiile romanțelor la vioară însoțiți de taraf” [6, p. 41]. S-a ținut de tradiții și I. Burdin, predestinând *Romanța* sa viorii solo și orchestrei de instrumente populare. Stilistica romanțelor se sprijină pe combinația tradițiilor orientale și occidentale.

În *Romanța veche* a lui I. Burdin se desprind clar tradițiile lăutărești în sistemul ritmic parlando-rubato, în structura melodică a pasajelor improvizate, cuprinzând diapazonul de până la patru octave, în melismatică, efectele de glissando. Cu toate acestea, tradițiile occidentale se manifestă în pilonul minorului armonic diatonic (tonalitatea de bază c-moll) în abundența cromatismelor și reținerilor la sfârșit de fraze, amintindu-ne și de „cumplitele” romanțe ruso-țigănești, în acordica funcțională clară.

Conținutul bogat caracterizează prin note sentimentele de duioșie, printr-o sensibilitate deosebită și atunci când redau bucuria și tristețea, patimile și amarul suferințelor eroului liric. Arhitectonica *Romanței* conține, alternant, succedarea liberă a două teme care vin în contrast și care sunt înrămate de o introducere scurtă și de codă.

Isidor Burdin și-a urmat în permanență scopul de a renaște cântecul popular românesc în județele din Republica Moldova, după ocuparea sovietică. Datorită lui Isidor Burdin au fost descoperite talente notorii și personalități distincte ale culturii muzicale din Republica Moldova, precum: Zinaida Julea, Nicolae Sulac, Maria Drăgan, Vasile Marin, Teodor Negară, Maria Codreanu, Nicolae Glib, Margareta Ivănuș, instrumentiștii Ion Carai, Dumitru Blajinu, Lucian Cocea, Victor Copacinschi, Simion Duja, Vasile Goia și, nu în ultimul rând, tot datorită lui a reușit să se afirme și talentul lui Vladimir Curbet, conducător al Ansamblului *Joc*.

Spre regret, după eliberarea din lagărul stalinist, Isidor Burdin toată viața a fost supus umilințelor din partea organelor de conducere ale Moldovei Sovietice: i se acordase o pensie mizeră și nu s-a învrednicit de niciun premiu sau titlu onorific, deși le merita cu prisosință. În anul 1974, cu suportul prietenilor săi, a avut loc la Palatul Sindicatelor din Chișinău un concert dedicat aniversării a 60 de ani din ziua nașterii maestrului I. Burdin. În program au luat parte mai mulți artiști de vază, printre care și S. Lunchevici cu soliștii din *Fluieraș* — Z. Julea, V. Copacinschi, N. Sulac. „După ce a muncit enorm ca toate să fie bune și Orchestra Ansamblului (*Joc*) să răsune dumnezeiește, I. Burdin află că nu va avea voie să părăsească țara, după vrerea sovieticilor. Acest lucru l-a întristat foarte tare și, în urma suferinței provocate, maestrul Burdin alege să emigreze în Israel, împreună cu familia, în anul 1982” [2, p. 12]. Din spusele celebrei cântărețe Z. Julea: „Isidor Burdin a fost împins de autorități să emigreze. De multe ori am fost acasă la el, deoarece primele aranjamente la cântecele mele le făcea Isidor Burdin. Locuia într-un bloc cu două nivele, la etajul doi. Avea o mică bucătărioară și două odăițe. A fost înștiințat că acea casă urma să fie demolată în scurt timp. El, care a trăit aproape o viață acolo cu părinții săi, era foarte atașat de acel apartament. Urma să i se dea un alt apartament într-o suburbie a Chișinăului. Atunci s-a umplut paharul și a decis să plece. Nici nu reușise să emigreze încă, că organele de resort au distrus toate înregistrările, toate interviurile cu Isidor Burdin. Abia în anul 2011, Ministerul Culturii din Republica Moldova a instituit premiul „Isidor Burdin”, acordat artiștilor care contribuie la dezvoltarea și promovarea culturii din Republica Moldova.

## Referințe bibliografice

1. SULAC, N. *Isidor Burdin — o legendă neștiută*. [online]. Disponibil: <https://nicolaesulac.wordpress.com>
2. NENIȚĂ, I. *Cine a fost de fapt legendarul Isidor Burdin*. [online]. Disponibil: <https://nicolaesulac.wordpress.com/2017/03/27/cine-a-fost-de-fapt-legendarul-isidor-burdin/>
3. CIAICOVSCHI-MEREȘANU, G. *Serghei Lunchevici*. Chișinău: Literatura artistică, 1982.
4. SÎRGI, E. *Particularitățile funcționale și structurale ale cântecului de leagăn din spațiul folcloric al Republicii Moldova*. Autoref. tezei de dr. în studiul artelor. Chișinău, 2016. [online]. Disponibil: [http://www.cnaa.md/files/theses/2016/24471/elena\\_sirghi\\_thesis.pdf](http://www.cnaa.md/files/theses/2016/24471/elena_sirghi_thesis.pdf)
5. СЕБОВ, Н. Исполнительское искусство Советской Молдавии. В: *Музыкальная культура Молдавской ССР*. Москва: Музыка, 1978.
6. AXIONOVA, L. *Cîntecul popular moldovenesc*. Chișinău: Editura de Stat a Moldovei, 1958. Ediție cu caractere chirilice.

КОЛЫБЕЛЬНАЯ  
(народная мелодия)

Anexa 1

Обработка П. БУРДИНА

Rubato      Вступление (кларнет)

*pp* 3

Скрипка

3 solo *p*

*f*

## REFLECTAREA TRADIȚIILOR CLASICE ÎN SONATA MODERNE PENTRU ACORDEON OP.2 DE CARMELO PINO

### REFLECTION OF THE CLASSICAL TRADITIONS IN SONATA MODERNE FOR ACCORDION OP.2 BY CARMELO PINO

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

CZU 780.8:780.647.2.082.2(73)

[780.8:780.647.2.082.2]:781.5

În prezentul articol se analizează Sonata moderne pentru acordeon op.2 semnată de compozitorul american Carmelo Pino și considerată prima creație de acest gen din SUA. Întregul ciclu al Sonatei relevă un echilibru armonios în structurarea discursului muzical determinat de proporționalitatea melodicii, de simetria perfectă a ritmicii ordonate, de armonia clară și factura transparentă. Unitatea formei ciclice a sonatei este asigurată nu numai de specificul dramatico-timbral, dar și de esența organizării intonațional-tematică a materialului muzical. Aici ne referim la prezența unui complex de formule intonaționale migratoare, care cimentează întreaga construcție a creației. Unitatea tematică, proporționalitatea elementelor de limbaj și echilibrul arhitectonic, fiind încadrate în perfecțiunea formelor (forma allegro de sonată în partea I, cea tripartită mare cu episod în partea II și rondo în final), fără îndoială, determină clar, în pofida denumirii, apropierea Sonatei moderne pentru acordeon op.2 de tradițiile clasice ale artei muzicale europene.

**Cuvinte-cheie:** acordeon, Carmelo Pino, clasicism, compozitor american, rondo, sonată

This article reviews the Sonata Moderne for accordion op.2 signed by the American composer Carmelo Pino that is considered the first creation of this kind in the USA. The whole cycle of the Sonata reveals a harmonious balance in the structure of the musical discourse determined by the proportionality of the melody, the perfect symmetry of the ordered rhythm, the clear harmony and the transparent texture. The unity of the cyclical form of the sonata is ensured not only by the dramatic-timbral specificity, but also by the essence of the intonational-themed organization of the musical material. Here we refer to the presence of a complex of intonational migratory formulas that strengthen the entire construction of the creation. The thematic unit, the proportionality of the elements of language and the architectural balance, being framed in the perfection of the forms (the allegro form of sonata in part I, the big tripartite one with episode in the second part and rondo in the end) undoubtedly determines clearly, despite the name, the closeness of Sonata Moderne for accordion op.2 to the classical traditions of European musical art.

**Keywords:** accordion, Carmelo Pino, classicism, American composer, rondo, sonata

Carmelo Pino este considerat, pe bună dreptate, una dintre cele mai remarcate personalități în istoria artei interpretative la acordeon din SUA, contribuind semnificativ la propagarea și popularizarea acestui instrument. Pe lângă activitatea de pedagog și interpret, ce le îmbina cu succes, Pino s-a remarcat și ca un compozitor talentat, fiind capabil să influențeze și să direcționeze, în primul rând, cursul academic de dezvoltare al acordeonului. Despre personalitatea polivalentă a lui Carmelo Pino și despre viziunile progresiste ale acestuia se expune Faith Deffner<sup>1</sup>: „Este un acordeonist al virtuozității carismatice care s-a distins, de asemenea, și ca un compozitor inovator /.../. El a avut parte de o educație muzicală solidă, care l-a separat de mulți alți acordeoniști ai timpului /.../. Carmelo a fost un exponent timpuriu al basului melodic ce reprezenta o extensie a capacităților unice ale acordeonului, stăpânind acest sistem și utilizându-l în interpretare” [1]. „Artist desăvârșit — instruit clasic, muzical sofisticat cu un repertoriu divers, de la operă până la muzica pop” [1], precizează, la rândul său, Stephen Simon.

Debutează în calitate de compozitor cu prima sa lucrare muzicală pentru acordeon — *Canto scherzando* (1955). La scurt timp după aceea, compune *Sonata nr.1* pentru acordeon (1956), fiind ulterior

1 Președinte al AAA (Asociația Americană a Acordeoniștilor) în perioada anilor 1995-2000.

redenumită în *Sonata moderne* pentru acordeon op. 2 și considerată, totodată, prima creație de acest gen din SUA. Conștientizând importanța creării și propagării repertoriului original pentru acordeon, Carmelo Pino continuă să compună lucrări pentru acest instrument. Interpretându-le cu multă dibăcie și dăruire de sine, muzicianul își promova nu numai creațiile proprii, dar și opusurile compuse de alți autori americani.

Pe parcursul activității artistice ce cuprinde o perioadă de circa cinci decenii, C. Pino colaborează cu Orchestra Simfonică Națională, cu diferite ansambluri, evoluează în calitate de solist, scrie muzică pentru filmul italian *54 Roses*, lansează în 2007 albumul *Carmelo, celebrating the Accordion*, semnează o serie de aranjamente ale pieselor lui A. C. Jobim, V. Young, J. Kosma, Z. Abreu, G. Gershwin, compune muzică camerală pentru diferite ansambluri, însă cele mai remarcabile creații muzicale ale compozitorului rămân a fi opusurile dedicate acordeonului: *Canto scherzando* (1955); *Sonata moderne* pentru acordeon op. 2 (1956); *Concertino* pentru acordeon și orchestra de coarde (1964); *Trei preludii* op. 3; *Trilogie* op. 4; *Sonatina in C* op.5.

*Sonata moderne* pentru acordeon op. 2 reprezintă un ciclu tripartit cu alternarea de tempo *Allegro* — *Andante* — *Allegro vivace* menținut în limitele structurii tradiționale. Atât conturarea distinctă a formelor celor trei părți cât și claritatea tematismului muzical distanțează acest opus de sintaxa și lexicul muzical „modernist”, apropiindu-l semnificativ de particularitățile tipice muzicii clasice. Astfel, îndrăznim să presupunem că redenumirea creației în *Sonata moderne* pentru acordeon op. 2 a avut un scop mai mult publicitar — de a atrage o atenție sporită din partea melomanilor.

Partea I *Allegro*, fiind realizată în formă de sonată, îmbină organic lirismul și energia motorică. Această fuziune prevalează în toate compartimentele formei, constituind particularitățile tipice ale tematismului muzical al părții I. Tema grupului principal (exemplul 1) reprezintă o formă tripartită (*a-R-a*).

Exemplul 1. Carmelo Pino *Sonata moderne* pentru acordeon op.2, p. I., G.P.

Debutând în nuanțe de *pp* în tonalitatea *g-moll*, aceasta dispune de un pronunțat caracter intim, liric, grațios și de o sonoritate fină oferită de registrul „viorii”<sup>1</sup>. Materialul tematic ilustrează o îmbinare de genuri și caractere. Astfel, pe de o parte, discursul muzical ce dispune de o respirație melodică largă expusă în registrul mediu cu predominarea intervalelor diatonice înguste (secunda, terța, cvarta) apropie tema grupului principal de caracteristicile muzicii vocale. În înșiruirea muzicală lină și fluidă se fac evidențiate intonațiile *lamento*. Persistând în fiecare frază a temei, acestea oferă o nuanță elegiacă, o încordare emoțională sporită ce vor avea ulterior un rol determinant la construcția nu numai a părții I, dar și a părților următoare. Pe de altă parte, pulsul caracteristic activ *allegro* al acompaniamentului



1 Registrul acordeonului.

mișcare perpetuă și neliniște determinată de particularitățile genurilor motorice-plastice de *toccată* și *perpetuum mobile*.

Cursivitatea înșiririi muzicale este preluată de tema expusă în linia basului, suprapusă pe figurațiile armonice active. Pierzându-și din finețe și căpătând o rigiditate pronunțată și o nuanță mai sumbră, discursul muzical își păstrează caracterul avântat, grație figurațiilor armonice ale *soprano*-ului. Chiar în expoziție, materialul tematic este supus unei dezvoltări motivice intensive, ceea ce poate fi sesizat în compartimentul median (*R*) al temeii grupului principal. Aici un rol semnificativ îl are jocul de culori al tonalităților majore și minore: fraza incipientă a temeii ce suferă modificări intonaționale este expusă secvențial în *E — a — F — b — Des*. Caracterul discursului muzical variază atât grație facturii cât și a registrelor mediu și acut: inițial frazele sunt expuse de o singură voce, iar ulterior acestea capătă amploare datorită facturii acordice. Trăsături suplimentare ale imaginii muzicale sunt oferite de ritmica activă a sincopelor ce dinamizează simțitor discursul muzical.

Puntea (m.39), fiind percepută inițial ca repriza dinamizată a temeii grupului principal, este caracterizată prin instabilitate tonală. Construcția dată reprezintă un dialog între motivul incipient al temeii expus în factură acordică și formele generale de mișcare. Prezența insistentă a acordurilor micșorate și a pasajelor determinate de acestea oferă materialului tematic o încordare emoțională. Modulația definitivă în tonalitatea paralelă a *g-moll*-ului inițial se realizează doar în ultimele două măsuri ale punții odată cu apariția lui *F*<sub>7</sub> ce pregătește tema grupului secundar (exemplul 2).


Exemplul 2. Carmelo Pino *Sonata moderne* pentru acordeon op.2, p. I., G.S.


The image shows a musical score for an accordion, consisting of three systems of staves. The first system is labeled 'Accordion' and the second 'Acc.'. The music is in 2/4 time and B-flat major. The tempo is 'meno mosso'. The first measure is marked 'p'. The score ends with a 'rit.' marking.

Tema grupului secundar, reprezentând o perioadă lărgită formată din trei propoziții, dispune de un caracter mai energic și avântat. Prin folosirea tonalității *B-dur* C. Pino păstrează raportul tonal tradițional pentru temele unui *Allegro de sonată*. Nuanța impozantă a lui *B-dur* este intensificată de intonațiile afirmative și active ale cvartelor și cvintelor ascendente. Apariția episodică a treptei VII mobile dictată de alternarea modului mixolidic și celui ionic imprimă discursului muzical instabilitate emoțională. Atât intonațiile *lamento* preluate din tema grupului principal cât și mișcarea descendentă a intervalelor înguste conferă materialului tematic o tentă lirică, elegiacă, totodată, contribuind semnificativ la o închegare tematică mai trainică. După cum menționează savantul rus V. Holopova: „astfel de operațiune tematică corespunde legii estetice veșnice a diversității în unitate și oferă perfecțiune estetică formei de sonată” [2, p. 327-328]. Fermitatea și avântul discursului muzical sunt amplificate de activizarea ritmului punctat caracteristic genului de marș și de pulsul activ, rigid al acompaniamentului preluat cu exactitate din tema grupului principal. Reluarea temeii expusă variațional la *tutti*

în factură acordică consistentă cu intonațiile de fanfară și păstrarea ritmului caracteristic accentuează considerabil caracterul specific al acesteia.

Discursul muzical al temei grupului secundar devine mai dinamizat și capătă amploare, grație apariției la *fortissimo* în factură acordică consistentă a materialului tematic înșiruit variațional cu prevalarea sincopelor ce se revarsă organic în compartimentul concluziv (m.72-95). Concluzia poate fi fragmentată în două secțiuni: prima, realizată de abundența pasajelor de virtuositate cu caracter concluziv ce oferă un dialog între *soprano* și *bas*; a doua, presupune o prelucrare motivică a intonațiilor incipiente ale temei grupului secundar suprapusă pe fonul *tremolo*-ului, servind ca tranziție către compartimentul dezvoltator al formei.

Tratarea (m. 96), constituind un compartiment restrâns, debutează *Vivace* odată cu apariția în tonalitatea *c-moll* a intonațiilor incipiente ale temei grupului principal  ce capătă o dezvoltare motivică și tonală. Chiar dacă ambele teme sunt supuse dezvoltării, în tratare rolul de bază îl are nucleul temei grupului principal. Din primele măsuri pot fi sesizate modificări ritmice și intonaționale semnificative ale materialului tematic determinate de expunerea variațională și de procedeul polifonic de recurență. Datorită aplicării acestor procedee de prelucrare, compozitorul obține o integritate emoțional-dinamică și o expunere compactă a ideilor muzicale. Atât înșiruirea secvențională ce presupune o mișcare tonală activă  $c - A_s - G - a_s - E_s$  cât și prezența intensă a sincopelor conferă nuanțe suplimentare imaginii artistice. Un rol important în dinamizarea discursului muzical

îl au intonațiile jucăușe *scherzando*  umbrite de nuanța sumbră a înșiruirii armonice  $c - f - g_{mc}$ . Acestea, fiind utilizate în calitate de interludii între expunerile secvenționale ale motivului incipient al temei grupului principal vor contribui la construcția codei părții I.

Apariția motivului inițial al temei grupului secundar expus secvențional în factură acordică cu ritmul specific punctat presupune, în primul rând, o dezvoltare tonală ce se revarsă organic în avalanșa turațiilor melodice active ale anacruzei, cuprinzând în totalitate diapazonul acordeonului. Dinamizarea discursului muzical ce constituie un singur val de dezvoltare al tratării continuă până la apariția reprizei, odată cu expunerea temei grupului principal în vocea basului. Planul tematic al reprizei corespunde cu cel al expoziției (grupul principal — m.132, grupul secundar — m.179, coda — m.193), însă cu careva transformări ne semnificative. Astfel, tema grupului principal expusă în tonalitatea de bază *g-moll*, suferind mici modificări, își păstrează caracterul inițial al acesteia. Expusă în *G-dur*, tema grupului secundar își schimbă tradițional sfera tonală. Realizată în tonalitatea omonimă, aceasta corespunde întru totul canoanelor formei de sonată clasică. Fiind omis compartimentul concluziv, înșiruirea muzicală se revarsă organic în codă (m. 193) constituită din intonațiile jucăușe *scherzando* și preluate de avalanșa pasajelor active ce tind la *fff* către acordul lui *g-moll*.

Partea II *Andante*, fiind structurată într-o formă tripartită mare cu episod, aduce un contrast de imagine față de prima parte, imprimând discursului nuanțe de lirism. Secțiunea *a* (exemplul 3) prezintă o perioadă modulată ce are la baza construcției sale motivul  $c^3 - b^2 - a^2 - b^2 - g^2$ .

Exemplul 3. C. Pino *Sonata moderne* pentru acordeon op.2, p.II, secțiunea *a*





Expus la *forte* și interpretat la *tutti* în factură acordică consistentă, motivul capătă amploare orchestrală, conturându-se clar caracterul monumental al discursului muzical. Succesiunea acordică  $f - b - Des - b$  este determinată de modul major dublu-armonic îmbinat cu cel mixolidic. Având un caracter cumpătat *andante*, fiind suprapus pe septacordul mic minor  $b_7$ , ce se rezolvă în *C-dur*, materialul tematic oferă, în același timp, o nuanță de grandoare și severitate, amplificând considerabil sunarea patetico-monumentală a muzicii. Apariția episodică a „oboiului” ce dispune de un colorit fin, catifelat, sensibil și de o factură transparentă, debutează la *piano*, contrastând semnificativ și căpătând o nuanță lirică direcționată către trăirile lăuntrice ale eroului. Discursul muzical, fiind preluat de intonațiile „orchestrale”, se încheie la *forte* în luminosul *E-dur*, oferind o dezvoltare ulterioară a secțiunii *b* ce debutează *piu mosso* prin intermediul formelor generale de mișcare.

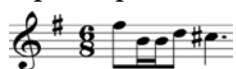
Atât remarcile frecvente *rallentando*, *accelerando*, *a tempo piu mosso*, *meno mosso* ce sunt determinate de interpretarea *rubato*, concentrarea indicilor expunerii muzicale improvizaționale, cât și formele generale de mișcare evidențiază particularitățile tipice genului de preludiu. Pe de o parte, figurațiile melodice apropie discursul muzical de trăsăturile genurilor improvizaționale ale muzicii baroc, după cum confirmă O. Sokolov: „Tematismul preludiului baroc se axează pe forme generale de mișcare, imprimând țesutului muzical flexibilitatea și suplețea oricăror cotituri improvizaționale /.../, construindu-se pe un material intonațional unic și reflectând o singură stare de spirit” [3, p. 40-41]. Pe de altă parte, succesiunea acordică  $Des_7 - Ges_7 - Ces_7$ , în lipsa rezolvării acestora, paralelismele acordice conturează clar particularitățile tipice ale armoniei fonice „caracteristică creațiilor cu caracter pitoresc, specifică muzicii compozitorilor romantici, impresionisti și muzicii secolului XX” [3, p. 64]. Astfel, fluiditatea figurațiilor melodice line suprapuse pe succesiunea acordică menționată anterior conferă discursului muzical nuanțe și trăsături tipice coloritului muzicii impresioniste.

Avalanșa turațiilor improvizaționale este ulterior preluată *a tempo* de motivul incipient al secțiunii *a* cu centrul tonal *G*, pregătind astfel compartimentul median *C* (exemplul 4), care, aducând un suflu nou printr-un vădit caracter dezvoltator al discursului muzical, debutează *Andante moderato* cu o mișcare lentă *molto espressivo* bazată pe o temă lirică, cantabilă în *G-dur*.

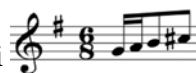
Exemplul 4. C. Pino Sonata moderne pentru acordeon op.2, p.II, compartimentul C



Transparența facturii, culorile armonice și timbrale creează o atmosferă de degajare emoțională cu o tentă elegiacă, trăsături fine de naturalețe și suplețe. Măsura de 6/8 lipsită de orice constrângere etalează un curs lent și grijuliu, imprimând, totodată, fluiditate și lejeritate discursului muzical. Pe de o parte, predominarea registrului mediu ce cuprinde diapazonul  $g - g^2$  al acordeonului, a motivului



expus secvențional cu evidente intonații de recitativ, prezența intervalului melodic de sextă<sup>1</sup>, cât și a mișcării melodice line apropie tema de particularitățile muzicii vocale, în special, de genul de romanță ce „include o gamă întreagă de procedee, strâns întrețesute unele cu altele — de la cantilenă avansată până la recitativ și, respectiv, un larg diapazon de intonare de la motive diatonice până la cromatisme” [3, p. 113]. Pe altă parte, înșiruirea cumpătată expusă de timbrul catifelat al „clarinetului” cu predominarea nuanței dinamice *mezzo piano* ce conferă o oarecare intimitate și fiind însoțită foarte discret de ritmul *ostinato* al acompaniamentului scoate în evidență caracterul expresiv și plastic al tematismului muzical, având evidente tangențe cu particularitățile genului de nocturnă în care „toată factura este saturată de melodicitate, melodismul absoarbe turații declamative, interacționând organic cu diverse genuri vocale” [3, p. 52]. Având un material tematic relativ contrastant, totuși, compartimentul median continuă parcă șirul de idei muzicale din secțiunea *b*. Caracterul meditativ, interiorizat este accentuat de intonația *lamento* preluată din tema grupului principal al părții I ce apare frecvent în compartimentul *C* al părții II. „Strălucirea” modului *G lidic* creează o atmosferă senină, însă umbrită de o ușoară tristețe impusă de prezența frecventă a acordurilor treptei III, treptei VI și a intonațiilor *lamento*.



Ulterior, odată cu preluarea și varierea timbrală a temei de către vocea basului, se conturează clar trăsăturile specifice episodului, cum ar fi fluiditatea, dezvoltarea liberă, expunerea variațională. Expus în registrul grav, materialul tematic își pierde semnificativ din caracterul liric căpătând o nuanță mai sumbră, rezervată și rigidă. Tema, făcându-și apariția *piu mosso*, însoțită de turațiile melodice ale treizecimoimilor preluate din secțiunea *b* și interpretate la *tutti*, fiind marcată de activizarea caracterului improvizațional oferă o dinamizare a înșiruirii muzicale ce îmbină și sintetizează elementele complexului intonațional expuse în compartimentele *A* și *C*, contribuind la o coagulare mai trainică între părți. Compozitorul, cârmuind iscusit dezvoltarea muzicală, manifestă flexibilitate maximă la interacțiunea liricului cu impulsul volițional. Atingerea culminației compartimentului median este marcată de expunerea dezvoltătoare a discursului muzical: factura materialului tematic capătă consistență considerabilă, apar elemente ale replicilor imitaționale, amplificarea volumului sunetului, lărgirea semnificativă a diapazonului.

Reluarea la *mezzo piano a tempo* a motivului incipient al temei supus intens varierii metroritmice și motivice reprezentate de tehnicile de prelucrare și dezvoltare a elementelor discursului muzical, cum ar fi în cazul de față transpunerea, recurența duratelor și înălțimilor, creează un nou val al dezvoltării. Astfel, compozitorul obține o dezvoltare neîntreruptă a temei ce suferă o serie de transformări și dinamizându-se pe parcursul expunerii. Prezența sistematică a acordurilor micșorate imprimă discursului muzical o încordare emoțională atenuată de replicile consonante ale acordurilor *D*, *B*, *As*, *E*. Înșiruirea muzicală, încheindu-se în *E-dur*, capătă continuitate în ultima secțiune ce reprezintă, totodată, și o punte către apariția monumentală a reprizei. Având la bază perpetuarea înlănțuirii armonice  $a_{mcs.} - E$  suprapusă atât pe motivul incipient al temei expus în diminuare cât și pe formele generale de mișcare, interludiul capătă un vădit caracter *scherzando*, contribuind semnificativ la dinamizarea discursului muzical.

Având rolul de a fortifica imaginea artistică a compartimentului *A*, repriza preia cu exactitate materialul tematic al acestuia ce tinde *crescendo poco a poco* spre *fortissimo* cu afirmarea luminosului și hotărâtului *C-dur*.

Partea III — *Rondo. Allegro vivace* — prezintă un exemplu de rondo cu patru episoade, compartimente tranzitorii și codă. Ca și în părțile anterioare în finalul sonatei domină în totalitate factura omo-

1 N. Vașkevici definește sexta ca „interval al romanței ruse”. Vezi [4, p.15].

fono-armonică unde se face evidențiată transparența expunerii materialului muzical. Poate fi observată atât predominarea tonalităților majore determinată de „natura internă a formei de rondo, tinzând spre modul major” [5, p. 75], cât și de persistența de tempo *allegro*, apropiind semnificativ rondo-ul părții III de tradițiile școlii clasice vieneze. Acompaniamentul tipic cu relația *bas-acord-acord-acord* și derivatele acestuia este preluat din părțile anterioare, contribuind semnificativ la integritatea întregului ciclu. Conturarea clară, transparența și lejeritatea înșiruirii muzicale sunt dictate de atmosfera pozitivă și binevoitoare a părții III, apropiind-o de particularitățile tipice ale rondo-ului confirmate de O. Sokolov, precum că „muzica rondo-ului în conformitate cu natura ei euristică nu ar trebui să fie profund serioasă, dramatică sau tragică” [3, p. 191].

Refrenul reprezintă o formă monopartită<sup>1</sup>, conturându-se clar particularitățile unei perioade largite. Debutând *Allegro vivace* în *G-dur* la *forte* (exemplul 5), tematismul muzical evidențiază clar caracterul dansant și vioi, fiind preluat ulterior de turațiile tipice pianismului clasic-vinez expuse secvențial ce conțin în esență diverse combinații de game și arpegii.

Exemplul 5. C. Pino *Sonata moderne* pentru acordeon op.2, p.III, refren

Avalanșa pasajelor are menirea de a amplifica lejeritatea și avântul înșiruirii muzicale nu numai prin mișcările ascendente și descendente energice, dar și prin intermediul indicației *crescendo poco a poco*, oferind o senzație intensificată de plăcere și optimism. Predominarea registrului acut ce imprimă o nuanță senină, luminoasă, cât și coloritul deschis al tonalității *G-dur* sunt „umbrite” de utilizarea registrului *tutti*, transpunând materialul muzical la octavă inferioară și căpătând, totodată, amploare datorită triplării liniei melodice. Persistența metrelor binare contribuie semnificativ la înșiruirea muzicală organizată nu numai a refrenului, dar și a episoadelor ulterioare. Pe lângă prevalarea motoricii cu nuanța *scherzando* ce este reprezentată de motivul incipient al temei, de prezența formulei ritmice de iamb (vezi m.7) și de avalanșa pasajelor, un element important la construcția refrenului îl constituie intonația cromatică  $as^1-a^1-b^1-h^1$ . Alterația ascendentă aduce un oarecare contrast. Fiind armonizată de succesiunea armonică  $f-D_7-G-E_7$ , sunt conturate clar particularitățile sistemului major-minor. Astfel, elementele motorice îmbinate cu cele lirice (de cântec) reprezintă „o caracteristică tipică a temelor rondo-urilor” [5, p. 30]. Utilizarea întregului diapazon al acordeonului și a totalității mijloacelor tehnice este dictată de conținutul artistic al temei ce conține un impuls puternic de mișcare.

Apariția episodului B *Allegro* este pregătită de revenirea materialului muzical inițial al refrenului ce modulează în *H-dur*. Ca formă, episodul B prezintă o perioadă dublă. Expus în *e-moll*, iar după cum menționează V. Țukkerman „episoadele, în primul rând, cele minore, deseori aduc o notă de seriozitate” [5, p. 69], acesta creează un contrast clar al imaginii muzicale atât tonal cât și tematic. Prima expunere a

<sup>1</sup> Refrenul poate fi perceput și ca formă bipartită simplă, însă secțiunea *b*, dispunând de o instabilitate tonală și având un rol modulator, va fi tratată ca tranziție către episodul I.

temei are o tentă mai lirică cu o tensiune emoțională intensificată, datorită pulsului ritmic activ al trioletelor acompaniamentului, prezenței frecvente a septimei mari ascendente, precum și a mișcării line a *soprano*-ului, făcându-se remarcată intonația *lamento* a secunde descendente. Aceasta, fiind preluată din materialul tematic al temei grupului principal din partea I, creează un arc tematic și contribuie semnificativ la o închegare mai trainică a legăturilor între părți. Ulterior, linia *soprano*-ului ce preia mișcarea trioletelor cu conturarea clară a tematismului inițial al episodului, suprapusă pe succesiunea armonică păstrată capătă o evoluție variațional-imitativă. Avântul pasajelor ascendente și descendente, cuprinzând aproape în totalitate diapazonul acordeonului, conferă discursului muzical mai mult dinamism și amploare ce-l apropie semnificativ de trăsăturile tipice ale refrenului și de particularitățile muzicii instrumentale. Expunerea melodică a lui *H*<sub>7</sub> se revarsă organic în compartimentul tranzitoriu *Allegretto* (m. 82-89), modulând din tonalitatea *Es-dur* în *Fis-dur*. Prezența facturii acordice, a ritmului punctat și a intonației *lamento* face observată înrudirea materialului tematic al tranziției cu cel al temei grupului secundar din partea I.

Episodul *C Allegro vivace* ce reprezintă o formă monopartită fortifică sfera lirică a părții III, aducând o nuanță de seninătate și lumină. Finețea temei este evidențiată de sunetul catifelat al „clarinetului”<sup>1</sup> și de acompaniamentul format din relația *bas-acord-acord*, oferind transparență, lejeritate discursului muzical și, totodată, înlăturând semnificativ din severitatea și rigiditatea<sup>2</sup> tonalității *h-moll*. În pofida prezenței salturilor la sextă, septimă, totuși, linia melodică expusă în registrul mediu și respirația largă apropie materialul tematic de caracteristicile muzicii vocale. Lirismul este dictat de mișcarea melodică interogativă *ais-g<sup>1</sup>-fis<sup>1</sup>* ce dispune de intonația *lamento* a secunde mici descendente și de prezența treptei IV mobile, oferind instabilitate emoțională. Astfel, discursul muzical expus în tempo mișcat capătă o stare avansată de neliniște, „umbrită” ulterior de caracterul grațios dansant al șaisprezecimilor. Revenirea materialului incipient capătă amploare semnificativă, caracterul inițial fiind însă puțin modificat. În cele din urmă, datorită expunerii acestuia la *forte* cu utilizarea registrului *tutti* conferă o nuanță mai sumbră, iar consistența facturii acompaniamentului cu predominarea punctului de orgă îngreunează simțitor din mișcarea lejeră anterioară.

Reluarea refrenului la *tutti* în *Es-dur* creează un contrast nu numai tonal, dar și timbral, pierzând într-o oarecare măsură din strălucirea și lejeritatea inițială a acestuia, accentuând semnificativ caracterul „grandios”<sup>3</sup> al tonalității *Es-dur*. În pofida acestui fapt, transpunerea riguroasă a materialului tematic la interval de terță descendentă confirmă observațiile muzicologului rus V. Țukkerman, precum că „refrenul transponibil își păstrează importanța sa funcțională, și ce-i mai important, pilonul de expresivitate” [5, p. 54]. Datorită cadenței intruse, discursul muzical al refrenului este continuat organic la *piano* în episodul D.

Linia melodică a basului, redând tema episodului D, dispune de un evidențiat caracter dansant și dinamizat semnificativ de *tremolo*-ul *soprano*-ului. Expusă în registrul grav, aceasta oferă materialului tematic o nuanță de sobrietate amplificată de mișcarea triumfătoare, hotărâtă a intonațiilor „eroice” dictată de înlănțuirea armonică a dominantei, tonicii și treptei VI majore. Intervenția episodică a coloritului sumbru al *f-moll*-ului este „absorbită” de atmosfera pozitivă ce domină în întregul compartiment. Reprezentând o construcție monopartită ce se încheie în *f-moll*, episodul D urmat de un interludiu modulator se revarsă fluent în pasajele refrenului. Astfel, succesiunea neîntreruptă *refren — episod D — refren* conturează clar particularitățile tipice ale formei *concertante* care, după cum menționează V. Țukkerman, „are o expunere mai cursivă decât cea a rondo-ului; trecerile de la temă către interludii și vice-versa dispun deseori de o expunere fluidă” [5, p. 48].

Refrenul este preluat de compartimentul tranzitoriu *Listesso tempo* (m.183-188). Având la bază o mișcare cromatică descendentă și fiind expusă secvențional, această tranziție reprezintă unica secțiune din cadrul *rondo*-ului ce anticipează, din punct de vedere tematic, apariția noului episod E *Andante*, tot-

1 Registrul acordeonului.

2 Astfel caracterizează Rimski-Korsakov calitățile tonalității *h-moll*. Vezi [4, p. 31].

3 Caracteristică propusă de Herwarth. Vezi [4, p.19].

odată, formând o inflexiune tonală din *Es-dur* în *D-dur*. Acest nou episod E reprezintă o perioadă dublă expusă variațional. Nuanța luminoasă a tonalității *D-dur* este umbrată de modul major dublu-armonic ce tinde spre o încordare emoțională. Discursul muzical din acest episod dispune de un caracter mai mult expozitiv decât dezvoltator. Având anumite similitudini cu episodul C, aici sunt sesizate aceleași procedee de expunere a materialului tematic. Utilizarea „flautului”<sup>1</sup> și prezența facturii restrânse îi conferă discursului muzical mai multă finețe și intimitate. Materialul tematic expus în tempo lent cu predominarea mișcărilor cromatice apropie episodul E de particularitățile muzicii vocale ce capătă caracter elegiac dictat de intonațiile *lamento*, iar prezența ritmului punctat caracteristic marșului funebru imprimă o stare de slăbiciune și oboseală. Pe lângă caracterul elegiac ce este intensificat de subdominanta minoră, un rol important la crearea încordării emoționale îl are și sonoritatea disonantă a acordurilor micșorate.

Ulterior, preluarea materialului muzical incipient al episodului E expus la cvintă ascendentă își lărgeste semnificativ diapazonul, căpătând amploare orchestrală datorită facturii acordice consistente, a registrului *tutti*, a punctului de orgă și a pulsului rigid al acordurilor preluat cu exactitate din episodul C. Astfel, prin intermediul mijloacelor de expunere, acțiunea ce era inițial axată pe trăirile emoționale interioare capătă o nuanță monumentală. Discursul muzical al episodului E, încheindu-se cu intonațiile de fanfară expuse în factură acordică cu predominarea ritmului punctat, sunt preluate la *mezzo piano* de *cadenza* „violonistică”<sup>2</sup>, reprezentând unica secțiune cu caracter de improvizație. În cazul de față, această înșiruire de pasaje și a liniilor melodice tipice episodului E nu reprezintă o etalare a virtuozității interpretului, ci, mai degrabă, servește pentru realizarea re-tranziției spre refrenul final.

Ultima apariție a refrenului *Tempo I* în *G-dur* (m. 214) preia cu exactitate expunerea inițială a acestuia, revărsându-se organic în codă. Dacă chiar și în perioada clasicismului timpuriu compozitorii dădeau dovadă de o oarecare flexibilitate în expunerea materialului muzical în care „ultimul refren deseori variază cu mare intensitate” [5, p. 73], în cazul de față C. Pino demonstrează o maximă rigiditate a scriiturii componistice. În consecință, materialul tematic al refrenului consolidează caracterul pozitiv nu numai al finalului, dar și al întregului ciclu.

După cum rezultă din analiză, putem conchide că sintaxa și semantica muzicală a acestui opus nu depășește cadrul tradițiilor clasice. Unitatea formei ciclice a sonatei este determinată nu numai de specificul dramatico-timbral, dar și de esența organizării intonațional-tematice a materialului muzical. Aici ne referim la prezența unui complex de formule intonaționale migratoare, care cimentează întreaga construcție a creației: dominarea în totalitate a facturii omofono-armonice unde se face evidențiată transparența expunerii materialului muzical; intonațiile *lamento* ce sunt sesizate în P. I, P. II — compartimentul median, P. III — episoadele B, C, E; intonațiile *scherzando* făcându-se vizibile în părțile I și III; formula ritmică inițială a acompaniamentului și derivatele acestuia (P. I, P. II — compartimentul median și P. III). La rândul lor, mijloacele ce asigură contrastul între părți sunt determinate de concentrarea indicilor ale expunerii muzicale improvizatoriale cât și de „licăririle” impresioniste ale părții II.

Partida acordeonului, străpunsă de un arsenal abundent de mijloace tehnice și expresive, îi permite acordeonistului să demonstreze atât propriile abilități interpretative, cât și bogata paletă sonoră a instrumentului. Din acest motiv, această creație s-a dovedit a fi atrăgătoare atât pentru artiștii consacrați cât și pentru tinerii acordeoniști, fiind utilizată cu succes în repertoriul instructiv-pedagogic.

### Referințe bibliografice

1. GRAUMAN, J. *Gentle giant of the accordion world Dr. Carmelo Pino* [online]. [citat 6 mai 2016]. Disponibil pe Internet: <[http://www.accordions.com/index/art/carmelo\\_pino.htm](http://www.accordions.com/index/art/carmelo_pino.htm)>
2. ХОЛОПОВА, В. *Формы музыкальных произведений: Учебное пособие*. Санкт Петербург: Лань, 2001.
3. СОКОЛОВ, О. *Морфологическая система музыки и ее художественные жанры*. Нижний Новгород, 1994.
4. ВАШКЕВИЧ, Н. *Семантика музыкальной речи*. Тверь, 2014.
5. ЦУККЕРМАН, В. *Анализ музыкальных произведений. Рондо в его историческом развитии*. Ч.1. Москва: Музыка, 1988.

1 Registrul acordeonului.

2 Se are în vedere utilizarea registrului „vioară” al acordeonului.

## SONATINA PENTRU FAGOT ȘI PIAN DE VLADIMIR CIOLAC

## THE SONATINA FOR BASSOON AND PIANO BY VLADIMIR CIOLAC

VLADIMIR TARAN,

doctorand,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU 780.8:780.644.2.082.3(478)

[780.8:780.644.2.082.3]:781.68

În acest articol este prezentată analiza muzicologică și interpretativă a Sonatinei pentru fagot și pian, semnată de V. Ciolac, care anterior nu a fost subiectul unui studiu științific. Creația vizată reprezintă un interes deosebit atât sub aspect componistic cât și interpretativ, necesitând un nivel de interpretare avansat. Autorul studiază trăsăturile de stil, de formă și de dramaturgie ale compoziției, evidențiind particularitățile conceptului artistic al creației abordate. Articolul conține recomandări în plan interpretativ destinate atât tinerilor interpreți cât și celor profesioniști, contribuind la facilitarea înțelegerii conceptului muzical și însușirii dificultăților interpretative.

**Cuvinte-cheie:** Vladimir Ciolac, fagot, sonatină, analiza interpretativă, recomandări metodice

This article presents a musicological and interpretative analysis of the Sonatina for bassoon and piano signed by V. Ciolac, which was not previously the subject of a scientific study. The creation referred to is of a particular interest both in terms of composition and interpretation, requiring an advanced level of interpretation. The author considers the characteristics of style, form and dramaturgy of the composition, highlighting the particularities of the artistic concept of the analyzed work. The article contains interpretive recommendations for both young performers and professionals helping to facilitate the understanding of the musical concept and interpretative difficulties.

**Keywords:** Vladimir Ciolac, bassoon, Sonatina, interpretative analysis, methodological recommendations

**Introducere**

Vladimir Ciolac este o personalitate marcantă a culturii muzicale din Republica Moldova, afirmându-se în calitate de compozitor, dirijor și pedagog. Este autor al creațiilor de diferite genuri, însă, grație primei sale specialități (dirijat coral), el manifestă un interes deosebit față de genurile muzicii corale. În pofida acestui fapt, muzica instrumentală este prezentată în creația sa printr-un număr mare de lucrări.

Conform opiniei cercetătoarei E. Gârbu, activitatea de creație a lui V. Ciolac poate fi divizată în trei perioade:

**Prima perioadă** include anii de studii și debutul artistic (1981-1992), în această perioadă fiind compuse un ciclu vocal, câteva lucrări corale, miniaturi pentru pian, *Variațiuni pe tema lui J. S. Bach*, *Sonata* pentru flaut, *Poem* pentru orchestra simfonică.

Cea de-a **doua perioadă** (1993-2012) se caracterizează prin adresarea la genurile muzicii bisericești și compunerea unor creații de proporții: *Liturghia Sfântului Ioan Gură de Aur*, *Requiem*, *Sabat Mater*, *Ave Maria*, *Miserere*, *Laudate Dominum*, *Magnificat*. Pe lângă lucrările menționate, V. Ciolac apelează frecvent și la muzica instrumentală. Din această perioadă datează așa lucrări camerale ca: *Sonatina* pentru fagot și pian, *Capriciu moldovenesc* pentru clarinet și pian, *Dialoguri* pentru vioară și violoncel, precum și mai multe piese pentru orchestra de coarde, printre care: *Stampă*, *Noaptea de Crăciun*, *Diptych* (pentru orgă și orchestră), *Luttuoso*, *Folia*.

**Perioada a treia** începe cu anul 2013, în cadrul acesteia, pe lângă lucrările corale cu tematică religioasă se înscriu și creațiile orchestrale, cum ar fi: *Symphony-remembrance*, *Legenda Buciumului* (simfonie de cameră în patru părți), *Concert* pentru pian și orchestră, *Revelație*, *Legenda buciumului* (simfonie camerală pentru orchestra de corzi și doi corni), *La tristese durera toujours* ș.a.

**Analiza arhitectonică și interpretativă a Sonatinei pentru fagot și pian de V. Ciolac**

*Sonatina* pentru fagot și pian de V. Ciolac a fost compusă în anul 2005 și interpretată în premieră

de Vladimir Taran (fagot) și Natalia Lazicov (pian), la 24 iunie 2005, în incinta Muzeului Național de Istorie a Moldovei. Prezentarea compoziției nominalizate s-a produs în cadrul Festivalului Internațional *Zilele Muzicii Noi*. *Sonatina* este o lucrare constituită dintr-o singură parte, scrisă în formă tripartită complexă, articulând următoarea schemă:

Tabel 1

A					B		A1			
<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a1</i>	<i>b1</i>	<i>ab</i>	<i>m.cadență</i>	<i>R</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>ab</i>	<i>coda</i>
m.1-31	m.32-65	m.66-105	m.106-144	m.145-173	m.174-193	m.194-238	m.239-269	m.270-303	m.304-330	m.331-354
<i>Allegretto</i>					<i>Meno mosso, ad libitum</i>		<i>A tempo</i>			

Astfel, titlul de *Sonatină* denotă apartenența la genul instrumental cameral, și nu o formă de sonată de proporții mai mici. Totuși, autorul utilizează anumite principii ale acestei forme printre care: contrastul tematic și de caracter între primele două formațiuni tematice *a* și *b* din cadrul compartimentului *A*, care joacă rol de expoziție, dezvoltarea materialului în secțiunea mediană *B*, care corespunde într-o anumită măsură tratării din forma de sonată, codă generală cu rol de temă concluzivă. Nu putem vorbi despre un contrast tonal între teme fiindcă lucrarea este scrisă într-un sistem cromatic fără evidente repere tonale. Însă constatăm repetarea temelor în repriză fără modificări de înălțime față de expoziție ceea ce și ne-a condus spre aprecierea formei ca tripartită.

O scurtă introducere din 3 măsuri la pian, alcătuită din succedarea structurilor acordice din trei sunete care reprezintă două cvinte suprapuse (una perfectă și alta micșorată) pregătește expunerea la fagot a primei formațiuni tematice *a*:

Exemplul 1

Linia melodică expusă în șaisprezecimi este dinamică, dar întreruptă de exclamațiile acordice introductive. Un moment dificil în fragmentul vizat reprezintă articularea sunetului *es*, care în procesul interpretării provoacă unele inexactități intonative și timbrale. Acest fapt este confirmat și de R. Teri-ohin, care menționează în monografia sa următoarele: „Sunetul natural *es*, octava mică la toți fagoții este instabil sub aspect intonativ” [1, p. 111]. Deși sunetul menționat permite aplicarea mai multor variante ale digitației, nu toate sunt potrivite, deoarece acestea modifică timbrul sunetului și influențează negativ asupra mobilității degetelor. În scopul soluționării problemei vizate, autorul citat anterior recomandă: „Adăugarea clapei 4, care contribuie la reglarea sunetului dat” [1, p. 111]. Astfel, suntem totalmente de acord cu propunerea dată și considerăm că în contextul vizat este cea mai reușită digitație.

O altă problemă reprezintă tipul de articulație indicat în exemplul nr. 1. Deși compozitorul a scris inițial *legato*, considerăm că acest procedeu interpretativ poate influența negativ asupra mobilității degetelor și tempoului, fiind convinși că aplicarea articulației *détaché* este cea mai potrivită.

Următorul element tematic expus (m. 19) păstrând aceiași parametri, formează a doua propoziție din perioadă:

## Exemplul 2



Repetarea variată a tematismului ambelor propoziții conturează o perioadă asimetrică de structură contrastantă:  $a+a+b+b$ . Elementul unificator al acestei prime perioade îl constituie exclamațiile acordice care se percep ca un micro-refren. În fragmentul menționat, una dintre problemele prioritare o constituie mișcarea descendentă pe terță a melodiei, ceea ce influențează negativ asupra metro-ritmului. Ca soluție propunem aplicarea unor accente pe sunetele *dis*, *d*, *cis*, *c* (Ex. 2), reglând tempoul și evidențiind în acest fel cromatismul liniei melodice.

A doua formațiune tematică *b* (cifra 1) conține, de asemenea, două elemente diferite și conturează aceeași formă de perioadă asimetrică, a doua propoziție a căreia dezvoltă motivul contrastant ce apare la sfârșitul primei propoziții, care se repetă variat, conturând următoarea structură motivică:

Tabel 2

prima propoziție $a+a+b$	repetarea variată a primei propoziții $a+b+a$	$b1$
4 m.+4 m.+2 m.	4 m.+ 2 m.+ 4 m.	14 m.

Aici rolul „solistic” revine pianului, discursul căruia pare să aducă o anumită agitație, însă aceasta este doar o aparență, deoarece structurile ritmice cu șaisprezecimi, care ar trebui să dinamizeze în continuare expunerea muzicală reprezintă o formulă ritmico-intonativă din două măsuri care se repetă exact, stăgând, de fapt, evoluția tematică. Linia fagotului vine în contrast cu prima secțiune *a*. Aici lipsește o temă bine definită (ceea ce ne-a permis să atribuim rolul „solistic” pianului), discursul fiind construit din sunetul *C*, ținut lung întrerupt de două scurte exclamații ascendente, la o septimă mică:

## Exemplul 3



La sfârșitul acestei propoziții autorul introduce un element tematic nou — o frază exclamativă la fagot (mm. 40-41) — care întrerupe ascensiunea generală pe semitonuri *c-cis-d* a motivului de bază al acestei propoziții (mm. 32-39; mm. 42-45; mm. 48-51):

## Exemplul 4



Începând cu m. 42, compozitorul schimbă brusc factura, lăsând comun cu propoziția precedentă ritmul din linia de jos a pianului realizat cu cvartsextacorduri paralele, iar ostinato pe sunetul *do* oct. 1 completează această factură nouă. În general, în această secțiune *b* a părții întâi sunt trei ascensiuni pe semitonuri: 1) la fagot (mm. 32-39; mm. 42-45; mm. 48-51); 2) la pian, în linia de sus *c-cis* (mm. 42-45), mm. 48-51); 3) la pian, în linia de jos *dis-e* (mm. 42-45, 48-51). De la m. 57 (cifra 2) începe a doua propoziție a perioadei *b* și aceasta conținând două elemente, ambele preluate variat din prima propoziție, doar că expuse în ordine inversă *b+a*. Mai mult ca atât, primul element fiind variat în partida fagotului păstrează exact tematismul pianului din prima propoziție (Ex. 4), al doilea element se bazează pe saltul de septimă mică cu o creștere dinamică până la *ff*, în timp ce la pian apare o nouă structură melodică din trei sunete — *gis-dis-a* repetată variat până la sfârșitul propoziției, însoțită în linia de jos, de o succesiune din trei acorduri variate ritmic, evidențiate prin accente pentru a conferi un caracter greoi, apăsător:

## Exemplul 5



Repriza locală *a*<sub>1</sub> (m. 66) este dinamizată și vine cu următoarele schimbări: 1) linia tematică a fagotului este păstrată aproape fără modificări, doar că apare prelungirea pătrimii cu punct încă pe durata a trei măsuri în ambele propoziții; 2) factura pianului nu mai este statică, ci include în linia de sus o figurație melodică cu varierea a aceleași serii din 6 sunete; 3) de la m. 72 „împrumută” exact pe durata a 4 măsuri materialul muzical din *b* (mm. 32-35):

## Exemplul 6





Trecerea de la nuanța dinamică *p* la *f* și de la articulația *legato* la *martelé* în m. 39-40, creează unele dificultăți în interpretare. Conform opiniei lui R. Teriohin, un neajuns grav al fagotului este: „diversitatea dinamică semnificativă a sunetelor. Ultimele conțin multiple tonuri supra-deschise, zgomotoase și înăbușite... . Cauza diversității dinamice constă în repartizarea neuniformă a intensității sunetului, adică în discrepanța timbrală” [1, p. 158]. Pentru a regla la *f* tonurile vizate „respirația trebuie nu doar să se transmită intens în tubul instrumentului, ci și să fie bazată pe așa numita „respirație pe sprijin” (n.n. — în literatura rusă această tehnică se numește *онёрное дыхание*)” [1, p. 158].

A doua propoziție din *a*<sub>1</sub> este augmentată, fiecare frază include câte 11 măsuri (față de 6 cum a fost) și o anumită dinamizare realizată în linia de sus a pianului pe durata sunetului ținut (la fel în ambele propoziții) mm. 91-95 și 101-105:

Exemplul 7

Dacă la început se observă o mișcare ascendentă pe semitonuri, *cis-d-e* (mm. 52-65), aici, în linia basului vedem o mișcare inversă, descendentă *e-es-d* (mm. 91-105).

Un moment dificil pentru fagotiști în fragmentul de față este intervalul de septimă (*fis-e<sup>1</sup>*) interpretat cu articulația *legato*. Astfel interpretul „trebuie nu doar să schimbe exact griff-ul, dar și să reorganizeze rapid aparatul sonor și noua digitație” [1, p. 147], ceea ce este foarte dificil în contextul vizat. Acest fapt ne-a determinat să aplicăm în procesul interpretării articulația *détaché*, ceea ce contribuie și la menținerea exactă a tempoului.

Reluarea secțiunii *b* (m. 106) intensifică dinamizarea materialului muzical, aducându-l la o cotă maximă prin atacarea registrului acut, mișcare melodică neîntreruptă pe șaisprezecimi, susținută de o ascensiune de registru în linia de jos, astfel că, în mm. 117-121, este atins apogeul când ambele linii sunt în octava a doua și a treia:

Exemplul 8

Această tensionare a discursului muzical generează la m. 122 o repriză sintetică în care compozitorul îmbină câteva elementele expuse anterior: 1) dinamizarea din m. 91-94 este preluată în partida pianului cu adăugarea unui element nou și coborârea liniei de sus în octava mică iar cea de jos în contraoctavă; 2) în m. 133 pe factura pianului se suprapune la fagot al 2-lea element din *b*:

## Exemplul 9



De la cifra 8 (m. 145) repriza locală intră în faza finală, când toate elementele constituante sunt dinamizate foarte intensiv, totodată, sunând ca o retrospectivă tematică a întregului compartiment A. Se finalizează această parte cu o mică încheiere din 9 măsuri (mm. 165-173) în care compozitorul degajează tensiunea dramaturgică prin diminuarea dinamicii la pian și coborârea fagotului în octava mare aproape de limita de jos ambitusului — *cis*:

## Exemplul 10



Partea mediană a formei mari B include două secțiuni distincte, total diferite. Prima începe la m. 174 și exemplifică tipul de discurs muzical ce se apropie de cadențele solistice dintr-un concert instrumental: fagotul intonează solo un discurs improvizatoric, tempoul fiind mai rar și implicând o individualizare în interpretare (*meno mosso ad libitum*). Însă, spre deosebire de cadențele concertante, aici lipsește cu desăvârșire aspectul tehnic legat de elemente de virtuozitate, autorul valorificând salturile ascendent-descendente la interval de septimă mare sau mică într-o structură ritmică ce-și are originea din m. 57 (a doua perioadă din *b*) și fraza scurtă din m. 40:

## Exemplul 11



Odată cu revenirea la tempoul inițial, *Tempo I*, începe a doua secțiune a compartimentului B, dezvoltatoare. Și aici, compozitorul se bazează pe elemente ritmico-intonative expuse anterior în partea A. Deja la m. 193 apare terța mare *des-f* „împrumutată” din ultima repriză a părții A, m. 145, pe care

se suprapune materialul tematic adus de la m. 95 atât la pian cât și în partida fagotului, cu întârzierea timpului de intrare a frazelor pianului cu două măsuri și inversarea registrelor — la fagot cu o octavă mai jos, iar la pian cu o octavă mai sus:

Exemplul 12

Musical score for Example 12, showing a piano and bassoon part. The piano part is in the upper register, and the bassoon part is in the lower register. The score is marked "Tempo I" and includes dynamics like "mp" and "pp".

Totodată, linia de sus a pianului reprezintă același motiv de la fagot, doar că expus în oglindă. Sunt patru trasări ale acestui material tematic, primele două fiind exacte, însă în a treia se observă prelungirea motivului inițial la fagot cu o structură ritmico-intonativă pe șaisprezecimi, din două măsuri și apariția figurației ritmice repetitive, variate, constituită din intervale de nonă mică, la pian, Ex.13 a. Această figurație va deveni elementul distinctiv al facturii pianului în repriza generală. A patra trasare la fagot devine și mai extinsă, alcătuită din cinci măsuri, care se oprește brusc pe sunetul *si*- octava mare și *do*- octava mare în încheierea părții mediane. În partida pianului are loc succedarea a două construcții tematice, una bazată pe motivul al doilea (figurația ritmică repetitivă), mm. 215-219 și cel inițial din mm. 221-229:

Exemplul 13

Musical score for Example 13, showing two parts labeled "a)" and "b)". Part "a)" shows a piano and bassoon part with a repetitive rhythmic figure. Part "b)" shows a piano and bassoon part with a more complex rhythmic structure.

De la m. 229 autorul parcă stopează total mișcarea tematică, repetând o singură figurație melodică la pian, suprapusă pe sunetul *do* — octava mare a fagotului. Ultima etapă, înainte de repriză, degajează total energia acumulată pe parcursul părții medii prin plasarea liniei de sus (repetitive) a pianului în octava a treia și oprind total mișcarea în linia de jos:

Exemplul 14

The musical score for Example 14 consists of three staves. The top staff is a bass clef staff with a whole rest. The middle staff is a treble clef staff with a melodic line of eighth notes, starting on a flat (Bb) and moving up stepwise. The bottom staff is a bass clef staff with a sustained bass line of whole notes, starting on a flat (Bb) and moving up stepwise. The dynamic marking *pp* is present in the middle staff. A dashed line labeled *8va* is above the middle staff, indicating an octave shift.

Repriza generală  $A_1$  este dinamizată, fiind urmată de o codă generală. Compozitorul supune forma inițială a acestei părți unei schimbări proprii formelor mari, înlocuind forma tripartită ( $a + b + a_1 + b_1 + ab$ ), cu cea tripartită ( $a + b + ab$ ). Autorul compensează această diminuare a formei, constituind o codă generală în care face o mică retrospectivă a elementelor tematice de bază ale lucrării.

Prima secțiune *a* îmbină repetarea exactă a tematismului la fagot cu cea variată la pian, păstrând în linia de sus a pianului aceleași figurații la interval de nonă în octava a 2 și a treia, expuse la încheierea părții a doua:

Exemplul 15

The musical score for Example 15 consists of three staves. The top staff is a bass clef staff with a melodic line of eighth notes, starting on a flat (Bb) and moving up stepwise. The middle staff is a treble clef staff with a melodic line of eighth notes, starting on a flat (Bb) and moving up stepwise. The bottom staff is a bass clef staff with a sustained bass line of whole notes, starting on a flat (Bb) and moving up stepwise. The dynamic marking *mp* is present in the middle staff. A dashed line labeled *8va* is above the middle staff, indicating an octave shift.

Și în propoziția a doua, autorul modifică doar linia de sus a pianului cu aceleași figurații, dar urcate cu un ton mai sus (m. 258). Secțiunea *b* (m. 270) se repetă exact ca în expoziție, fiind reluate toate cele 34 de măsuri. De la m. 304 apare ultima repriză sintetică *ab*. De această dată tematismul pianului e reluat exact, în schimb, la fagot linia melodică este dinamizată și include o mișcare ascendentă treptată, cu doar trei scurte pauze de optimi, care este întreruptă brusc de tematismul secțiunii *b* și este preluată imediat de linia de sus a pianului (m. 315):

Exemplul 16

The musical score for Example 16 consists of three staves. The top staff is a bass clef staff with a melodic line of eighth notes, starting on a flat (Bb) and moving up stepwise. The middle staff is a treble clef staff with a melodic line of eighth notes, starting on a flat (Bb) and moving up stepwise. The bottom staff is a bass clef staff with a sustained bass line of whole notes, starting on a flat (Bb) and moving up stepwise. The dynamic marking *mp* is present in the middle staff. A dashed line labeled *8va* is above the middle staff, indicating an octave shift.

Această ascendență se va opri la cota maximă (m. 321) și va însoți expunerea temei *b* la fagot, până la declanșarea codei generale (m. 331). Coda-încheiere constă din două etape de retrospectivă: prima reia întocmai 11 măsuri de la cifra 7 (mm. 122-132), cu repetarea ultimilor patru măsuri (mm. 342-345) și trece în etapa finală (mm. 346-354), în care încheie linia de variație a figurațiilor melodice din măsurile 32, 52, 86, 198, 321. În bas revine acordul din trei sunete expus la începutul lucrării, *d — a — es* alternând în măsurile alăturate timpii tari cu cei slabi.

Lucrarea se încheie cu întreruperea bruscă a discursului muzical la *fff*. Atât fagotul cât și pianul intonează în registrul grav (octava mare și contraoctava):

#### Exemplul 17



Elementul dificil în fragmentul final este nuanța dinamică *fff* la sunetul *A*, din registrul grav. După cum se știe, sunetele din registrul dat sunt mai slabe ca intensitate sonoră, ceea ce creează o problemă majoră pentru execuția nuanței dinamice indicate, necesitând un consum mai mare a coloanei de aer.

#### Concluzii

*Sonatina* de V. Ciolac prezintă un mare interes pentru interpreții fagotiști, repertoriul solistic al cărora este unul destul de deficitar. Limbajul muzical modern, sonoritățile acordice și melodice interesante, nivelul avansat al tehnicii interpretative, precum și cunoașterea excelentă a particularităților timbrale și de expresivitate ale fagotului plasează această lucrare în topul celor mai interesante lucrări camerale scrise pentru acest instrument în Republica Moldova.

#### Referințe bibliografice

1. ТЕРЁХИН, Р., АПАТСКИЙ, В. *Методика обучения игре на фаготe*. Москва: Музыка, 1988.

### ПАРТИТА № 2 С-МОЛЛ И.С. БАХА В ИСПОЛНЕНИИ ВЫДАЮЩИХСЯ ПИАНИСТОВ Г. ГУЛЬДА, М. АРГЕРИХ И Г. СОКОЛОВА

PARTITA № 2 C-MOLL DE J.S. BACH ÎN EXECUTAREA  
PIANIȘTILOR CELEBRI G. GULD, M. ARGHERIH ȘI G. SOKOLOV

PARTITA № 2 C-MOLL BY J.S. BACH PERFORMED BY THE  
OUTSTANDING PIANISTS G. GULD, M. ARGERICH AND G. SOKOLOV

#### НАТАЛЬЯ ДЖАЛИЛОВА,

докторант, Академия музыки, театра и изобразительных искусств,  
преподаватель, Университет им. Инону, Государственная консерватория, Малатья, Турция

CZU 780.8:780.616.433.083.1(430)

[780.8:780.616.433.083.1]:781.68

Партиты И.С. Баха всегда вызывали интерес пианистов, их часто исполняют в концертах и довольно активно записывают. Среди лучших записей советского времени можно назвать исполнения А. Ведерникова и Т. Николаевой, позднее — Г. Соколова, за рубежом — А. Хьюитт, М. Перайя, В. Ашкенази. В своих концертах их играли С. Рихтер и М. Гринберг, М. Юдина, К. Аррау и многие другие. Интерес к музыке И.С.Баха не угасает несколько столетий, и связан с тем, что она универсальна в своей гениальности, ее исполняют много и многие, и каждый находит в ней что-то свое и для себя.

Партиты написаны И.С. Бахом между 1726 и 1735 годами, представляют собой сюитный цикл. Это самостоятельные инструментальные пьесы, сохраняющие размер и стилистические особенности народных танцев. Целью доклада является сравнительный анализ исполнительских интерпретаций Партиты № 2 c-moll Баха выдающимися пианистами — Гленом Гульдом, Мартой Аргерих и Григорием Соколовым.

**Ключевые слова:** И.С. Бах, Глен Гульд, Марта Аргерих, Григорий Соколов, партита, фортепианная интерпретация, сравнительный анализ

Partitele lui J.S. Bach au trezit întotdeauna interesul pianiștilor, acestea au fost adesea interpretate în concerte și înregistrate destul de frecvent. Printre cele mai bune înregistrări din perioada sovietică se numără spectacolele lui A. Vedernikov și T. Nikolaeva, mai apoi — ale lui G. Sokolov, iar în străinătate — spectacolele lui A. Hewitt, M. Peraia, V. Ashkenazi. De asemenea, S. Richter, M. Greenberg, M. Yudina, K. Arrau și mulți alții le-au interpretat în concertele lor. Interesul pentru muzica lui J.S. Bach s-a păstrat continuu pe parcursul mai multor secole, dat fiind faptul că muzica maestrului este universală prin genialitatea sa, ea este interpretată de o mulțime de specialiști, fiecare găsimdu-se și regăsimdu-se în miracolul acestei muzici.

Partitele scrise de J.S. Bach între anii 1726 și 1735 reprezintă în sine un ciclu de suită. Acestea sunt piesele instrumentale independente care păstrează dimensiunile și caracteristicile stilistice ale dansurilor populare. Scopul articolului constă în analiza comparativă a interpretării Partitei nr. 2 c-moll a lui J.S. Bach de pianiștii remarcabili Glen Gould, Martha Argerich și Grigori Sokolov.

**Cuvinte-cheie:** J.S. Bach, Glenn Gould, Martha Argerich, Grigori Sokolov, partită, interpretarea pianului, analiza comparativă

J.S. Bach's Partitas have always aroused the interest of pianists, they are often performed in concerts and quite actively recorded. Among the best recordings of the Soviet era are the performances of A. Vedernikov and T. Nikolaeva, later — G. Sokolov, abroad — A. Hewitt, M. Peraia, V. Ashkenazi, S. Richter and M. Greenberg, M. Yudina, K. Arrau and many others who played them in their concerts. The interest in the music of J.S. Bach has not faded away for several centuries, and is connected with the fact that it is universal in its genius, it is often performed by many interpreters and everyone finds something of his own in it.

The Partitas were written by J.S. Bach between 1726 and 1735 as a suite cycle. These are original instrumental pieces that preserve the size and stylistic features of folk dances. The goal of the report is a comparative analysis of the interpretations of Bach's Partita No. 2 c-moll by outstanding pianists — Glen Gould, Martha Argerich and Grigory Sokolov.

**Keywords:** J.S. Bach, Glenn Gould, Martha Argerich, Grigory Sokolov, partita, piano interpretation, comparative analysis

Каждый, кому посчастливилось играть музыку Иоганна Себастьяна Баха, знает, какой концентрации внимания требует исполнение самых, казалось бы, несложных технически мест, но смысл, заложенный в нескольких нотах, которые нельзя просто «проиграть», заставляет собирать все внимание, слушать каждый звук, каждый голос в контексте данной полифонической ткани. Без понимания движения полифонических линий, направления голосов невозможно выполнение всех задач, поставленных перед исполнителем. Разрушается вся ткань, теряется нить, каждая из которых несет свой важный смысл в этом сложном переплетении.

Партиты написаны композитором между 1726 и 1735 годами, шесть вошли в первую тетрадь «Klavierübung», седьмая (Увертюра во французском стиле) — во вторую, вместе с Итальянским концертом. Они представляют собой сюитный цикл, предваряемый вступительной пьесой. Пьесы носят названия танцев, но таковыми по сути не являются. Это самостоятельные инструментальные миниатюры, сохраняющие размер и стилистические особенности народных танцев. Бах, как позже и Шопен, переосмыслил и вывел на абсолютно новый художественный уровень танцы, бывшие когда-то народными.

Партиты всегда вызывали интерес исполнителей, их часто исполняют в концертах и довольно активно записывают. Многие пианисты записывали их в разное время целиком, среди них можно назвать А. Ведерникова и Т. Николаеву в советское время, позднее это был Г. Соколов, за рубежом — А. Хьюитт, М. Перайя, В. Ашкенази. В своих концертах их играли С. Рихтер и М. Гринберг, М. Юдина, К. Аррау и многие другие. Интерес к музыке И.С. Баха не угасает несколько столетий, и связан с тем, что она универсальна в своей гениальности, ее исполняют много и многие, и каждый находит в ней что-то свое и для себя, и, скорее всего, именно с этим и связан секрет неугасающего интереса к ней в течение столь длительного времени.

Целью данной статьи является сравнительный анализ исполнения *Партиты № 2 c-moll* Баха в интерпретации выдающихся пианистов Глена Гульда, Марты Аргерих и Григория Соколова.

*Партита c-moll* состоит из шести пьес: *Simfonia, Allemande, Courante, Sarabande, Rondea, Capriccio*.

Роль прелюдии, или вступительной пьесы, выполняет здесь *Sinfonia*; лирический центр *Партиты* — четвёртая пьеса *Sarabande*, которую окружают более легкие по характеру и быстрые миниатюры.

Поскольку рассматриваемые исполнители принадлежат к разным пианистическим школам, интерпретация ими *Партиты* очень отличается.

Глен Гульд — канадский пианист, родился в Торонто в семье музыкантов; первые уроки получил от своей матери, а с десяти лет начал посещать классы Торонтской консерватории, где учился по специальности фортепиано у Альберто Герреро и игре на органе у Фредерика Сильвестра. Уже в подростковом возрасте Глен Гульд становится известен в Америке и Канаде и начинает гастрольную деятельность. Сфера исполнительских интересов с возрастом постепенно сужается, Гульд сделал много записей редких произведений Я. Сибелиуса, А. Шенберга, П. Хиндемита. Сыграв последний концерт в 1964 г., он навсегда отказался от концертной деятельности, предпочитая ей тишину и уединение студии звукозаписи. До самой смерти в 1982 году Гульд много записывался, его записи высоко оценены престижными премиями Грэмми и Джуно. Главным композитором пианиста по праву считается И. С. Бах, сделанные Гульдом записи *Гольдберг-вариаций* Баха являются непревзойденным шедевром исполнения этого произведения.

Марта Аргерих родилась в Аргентине, затем семья переехала в Европу. Аргерих училась у Фридриха Гульды, Артуро Бенедетти Микеланджели, ярких представителей европейской пианистической школы. Ее исполнительская карьера началась в детстве, продолжившись победами на престижных международных конкурсах в Женеве и Варшаве. Концертирующая пианистка, Марта Аргерих также много записывалась. Она является дважды лауреатом премии Грэмми. Ее исполнительский репертуар необычайно широк, от Бетховена и Г. Малера до М. Равеля и А. Шнитке, но интерес пианистки неизменно вызывают композиторы-романтики.

Григорий Соколов, советский и российский пианист, яркий представитель русской пианистической школы с ее богатыми исполнительскими традициями. Родился в Ленинграде, с детства начав обучение на фортепиано. Учился у Л. Зелихман, а позже закончил консерваторию по классу М. Хальфина, который был студентом известного Ленинградского пианиста и педагога С. Савшинского. Лауреат Конкурса им. П. И. Чайковского, Премий имени Артуро Бенедетти Микеланджели и Франко Аббьяти, Г. Соколов активно записывается и гастролирует, сочетая в своем репертуаре очень разнообразные по жанру, стилю и эпохе произведения. Перейдём непосредственно к анализу интерпретаций *Партиты № 2*.

***Simfonia***. Г. Гульд играет её очень аутентично, имитируя клавишин, арпеджируя аккорды и используя прием *nonlegato*. В правой руке он применяет такой редкий штрих, как пальцевое *staccato*, которое является синтезом *martellato* и деташированного *marcato*, не часто используе-

мое пианистами по причине его сложности. В каденционных моментах Гульд играет свободно, не придерживаясь строгого ритма:



Это придает его игре момент импровизационности, что лишний раз подчеркивает связь современности с эпохой И. С. Баха, который был крупнейшим импровизатором своего времени и противником застывших форм, что подтверждают его концерты, токкаты, партиты и другие клавирные сочинения виртуозного характера. Импровизационность музыки Баха повлияла в дальнейшем на творчество многих великих композиторов. Например, Моцарт писал отцу, что хотел бы добиться в своих сочинениях строгого ритма в аккомпанементе в партии левой руки и такой же свободной импровизационности в партии правой, как в сочинениях Баха. Известен случай, когда один из сыновей Баха принес Моцарту ноты «ХТК» своего отца, он исчез на три дня, полностью погрузившись в мир удивительной баховской музыки. Связь Моцарта и Баха можно почувствовать, например, в *Фантазии c-moll* K.475, где много баховских аллюзий. Также широко известно о любви к творчеству Баха и его влиянии на сочинения Бетховена.

Гульд практически не использует педаль, обладая виртуозной пальцевой техникой и создавая за счет этого эффект «ручной» педали в необходимых местах. О применении правой педали при исполнении Баха можно говорить долго, и обсуждалось это также не раз, так как вопрос использования педали в сочинениях Баха является важным для современных исполнителей. Например, Мария Гринберг, выдающаяся пианистка и педагог, ученица Ф. Blumenfelda, среди учеников которого, как известно, был и Владимир Горовиц, говорила своим студентам, что учить Баха необходимо без педали, не затушевывая прозрачности, ясности фактуры и вертикали гармонии, а также горизонталю развития, и только лишь в конце работы добавлять совсем немного педали, которая должна играть роль колористического оттенка и помогать созданию тембра в моментах контрастности. Тема обширная, но представляется возможным согласиться с мнением выдающегося педагога XX века Н. Голубовской, которая считала, что «...если благодаря преимуществам фортепиано, в том числе педали, мы можем приблизить эти сочинения к их творческому первоисточнику, мы не только не погрешим против стиля, а постараемся лучше постичь подлинное содержание этой музыки» [1, с. 94].

В первой пьесе цикла мы слышим внимательное и бережное отношение Г. Гульда к паузам, которые создают иллюзию клавишинного исполнения:



В отличие от Г. Гульда, Марта Аргерих в ранних студийных записях играет более наполнено, не используя *arpeggiato* аккордов, в отличие от более поздней записи из Карнеги-Холла в 2011 году, где первый аккорд уже разложен. Исполнение в целом более жизненное, энергичное, в отличие от Г. Гульда, у которого более личное, интимное и, можно заметить, более аскетическое восприятие музыки Баха. Аргерих больше опекает звуки, подчеркивая скрытое



голосоведение. На фоне басовых фигураций в левой руке, при скупом использовании педали, играя очень мягко и пластично, оттеняя в баховском стиле тональные отклонения, пианистка создает свой, более романтический образ этой пьесы:



Богатая палитра *nonlegato* с небольшими акцентами (показами) нот придает особый колорит исполнению пианистки. Конец пьесы звучит почти аскетически, без лишнего оттягивания, создавая этим цельность партиты.

Г. Соколов также арпеджирует начальный аккорд в начальной пьесе, но, в отличие от Г. Гульда, арпеджируя аккорды, не подражает интонации клавесина, а любит каждый звуком. Исполнителем играет именно фортепианный вариант исполнения баховской музыки; за внешней сдержанностью угадывается свобода исполнительства. Чередуюсь, моменты *legato* перемежаются с *nonlegato* в левой руке, то оставляя мелодию звучать более одиноко, то делая ее более наполненной при помощи левой руки. Осуществляя баховский принцип, что ничего не должно оставаться неизменным, он играет более сдержанно эпизод на три четверти, каждая нота наполнена жизнью и энергией:



Используя почти тот же штрих, что Гульд и Аргерих, он играет более плотным звуком, более полнозвучно. Штрих Соколова, особенно в партии левой руки, в эпизоде на три четверти, приближен к маркированному *detache* струнных. Наш современник, он использует прием приближения звука в стилистике Моцарта, которой еще не существовало в эпоху И. С. Баха, обогащая интерпретацию великого Мастера.

В последних тактах исполнитель делает фактуру более насыщенной путем удвоения звука *соль* перед заключительным аккордом.

Вторую пьесу цикла *Allemande* Г. Гульд играет очень лирично и вместе с тем отстраненно, достигая этого за счет разделения и акцентирования отдельных звуков, используя мягкое *arpeggiato* аккордов. Исполнение романтично-светлое, не имеющее отношения к земному. Несколько придерживая ноты, он показывает скрытое голосоведение. Тридцатьвторые звучат у него несколько схоластично, отстраненно, что компенсируется потом *legato* шестнадцатых. Трель Гульд играет ровно, в современных традициях:



М. Аргерих играет *Allemande* сдержанно, как бы издалека. Широко используя палитру динамических контрастов, уходит в динамику *pp* и вновь возвращается к более полной звучности. Тонко интонируя, Аргерих создает звуковые и образные контрасты. При повторе пианистка играет более плотным звуком. Завершает *Allemande* практически не замедляя; характерное для Баха *stentando* отсутствует.

У Г. Соколова великолепное *legato*, украшения мимолетны и не выделяются, что способствует единству движения. В пьесе выстроена потрясающая вертикаль; также мы слышим умение показать партию левой руки. Хрустальное звучание украшений в верхнем регистре придает его исполнению особый колорит. В колористических же целях он использует *arpeggiato*. В отличие от Гульда и Аргерих, Соколов пауз практически не выделяет, что дает дополнительный эффект цельности и протяженности звучания:



Также ярко подчёркивается скрытое голосоведение. Переменяя *legato* и *portato*, исполнитель достигает удивительной объемности звучания. В завершении *Allemande* Соколов, придерживаясь аутентичного звучания в целом, напоминает слушателю, что это Бах, раскачивая начальные звуки трели в двукратном темповом соотношении, что возвращает нас в стиль эпохи Барокко. Указания о подобном исполнении трели можно найти как у Л. Моцарта в его трактате *Фундаментальная школа скрипичной игры*, так и в одном из трактатов Д. Тартини<sup>1</sup>. Перед цезурой, раскладывая аккорд, Соколов вновь напоминает об элементах клавесинности.

В *Courante* Г. Гульд обращается к приёму нисходящего *arpeggiato*, в баховском стиле, подчёркивая полифонический ход в мелодии (такт № 7):



Холодному звучанию правой руки противопоставляется теплая линия баса в партии левой. Волевое, энергичное звучание, жизненная сила, аффектированное, особо четкое взятие нот, мужественность мы слышим в исполнении этой части Мартой Аргерих. При повторе, в её исполнении практически отсутствует контрастность. Она играет напористо, почти агрессивно, временами скрадывая это внезапной мягкостью, что создает особый колорит.

Очень близок к исполнению Аргерих Г. Соколов, также арпеджируя первый аккорд. У него активные, поющие пальцы; он чуть оттеняет цезуру при повторе, в отличие от Аргерих и Гульда. Несколько иную трактовку украшений мы видим в этом исполнении. Как бы по-современному прочитывая Баха, он играет очень активно и энергично.

В следующей пьесе *Sarabande* Г. Соколов снова протягивает связь между каноническим исполнением украшений, выходя из трели в четвёртом такте. Траурный образ *Sarabande* подчёркивает слегка матовый звук, без блеска. Арпеджируя аккорды, Соколов придает особую

<sup>1</sup> После смерти Тартини в Париже в 1781 году был опубликован его *Трактат об украшениях*.

лиричность и теплоту этой части партиты. Контрастирующее *nonlegato* в партии левой руки с *legato* шестнадцатыми в правой добавляет высоту, объем, придает готическую стройность. Многие пианисты играют по-современному, при этом арпеджируют аккорды и традиционно исполняют украшения, используют характерные для музыки И. С. Баха замедления.

Г. Гульд играет *Sarabande* более полным звуком, в более подвижном, чем у Соколова, темпе. Его исполнение наполнено жизненным тонусом, при повторе появляется матовость звучания, камерность и теплота. На первый план выходит партия левой руки, темп единый, но с микроскопическими отклонениями, что добавляет исполнению элемент импровизационности и более свободного дыхания части в целом.

Марта Аргерих отходит от траурного характера пьесы, создавая образ глубоко личной легкой грусти. Безупречное легато в партии правой руки добавляет цельности. При повторе происходит динамическое развитие, яснее слышна линия скрытого голосоведения. Аргерих не арпеджирует аккорды в конце первого предложения. Пианистка играет свободно, что создает эффект сиюминутного исполнения, спонтанности, музыка как бы рождается непосредственно в данный момент. *Sarabande* в исполнении Аргерих звучит гораздо светлее и прозрачнее, чем у Гульда и Соколова.

Продолжим анализ исполнения Мартой Аргерих пятой части партиты *Rondeau*.

Безукоризненное туше позволяет ей исполнять данную пьесу утяжеленным стаккато, что наполняет обертонами паузы между нотами, создает ощущение непрерывности движения и цельности звучания. Пианистка использует пальцевое стаккато, что является одним из самых сложных приемов исполнения на фортепиано. Периодически оно оттеняется контрастностью *legato* и особой тембральной мягкостью.

Соколов играет *Rondeau* значительно медленнее, придавая пьесе характер более мужественный, упругий. Более наполненный, земной звук и волевое начало контрастируют с лирическими отступлениями:



Ярко контрастирующие две темы приводят в своем развитии к темповому сдвигу, яркой кульминации и жизнеутверждающему, оптимистическому финалу.

У Глена Гульда *Rondeau* звучит более утонченно, тонко выверенные штрихи создают эстетический образ. Лирический контраст здесь отсутствует, придавая исполнению более строгий, академический характер. А противопоставление шестнадцатых длительностей восьмым создает полное ощущение игры одной рукой в нескольких тактах до финала:



В исполнении Г. Гульда *Capriccio* обращает на себя внимание строгость, аскетизм, вертикальная и горизонтальная выстроенность. Он добивается архитектурного совершенства в лучших традициях готических соборов и высокой красоты недостижимого. Повтор в его исполнении отсутствует. Левая рука играет более плотным звуком. Играет он очень жизнерадостно, по-мальчишески задорно.

Решительное начало этой пьесы переключается с напором в трактовке Марты Аргерих. Её исполнение отличает мужская воля. Виртуозно выполняется пианисткой смена штрихов, что создает особую контрастность. Штрих где-то уплотняется, где-то обостряется, создавая нужный образ. Легкость, прозрачность, хрустальное звучание верхнего голоса контрастирует насыщенному звучанию в партии левой руки.

В исполнении Г. Соколова *Capriccio* предстает более активным и наполненным. Оркестровое слышание фактуры пианистом воплощается в выявлении скрытых подголосков в насыщенной полифонической ткани. Во второй половине пьесы мы видим резкий контраст, трепетность чувств, которое сменяет жизнеутверждающий характер. В партии левой руки интересный колорит создает штрих, напоминающий *пиццикато* струнных.

В заключение подведём некоторые итоги. Интерпретация Г. Соколова, типичного представителя традиций русской фортепианной школы, идущей еще от Антона и Николая Рубинштейнов, отличается глубоким прочтением текста, трактовки, присущим наиболее ярким представителям этого направления. Он высветляет скрытые, глубинные пласты в авторском тексте, его исполнению присущи жизненность и глубина. Без преувеличения это исполнение можно назвать самым полифоничным.

Исполнение Марты Аргерих относится к романтическим традициям исполнения музыки И.С. Баха, в нём много динамизма, жизнеутверждающего бурного темперамента, и в тоже время лирической теплоты, мягкой женственной интонации. Контраст волевого, почти мужского начала, что проявляется и в темпах, и в динамике, с мягким интонированием и опеванием широких интервалов придает игре Аргерих присущую ей неповторимость и узнаваемость.

Видение музыки Баха Г. Гульдом произвело настоящую сенсацию в прошлом столетии, мир музыки разделился на ярых противников и глубоких почитателей его искусства. Индивидуальность канадского пианиста доходила до крайностей во всем, начиная от внешнего вида и странных на первый взгляд привычек до ультраиндивидуалистического подхода к исполняемой музыке и крушению привычных канонов. Эстет, перфекционист, Гульд предпочел закрытую студию в горах общению со своими слушателями, считая, что так он будет к ним ближе, посредством своих пластинок и видеозаписей. Его личность, его искусство до сих пор рождает споры как среди музыкальных критиков, так и среди слушателей. Абсолютно ясно одно — нет равнодушных, а значит, музыку Гульда будут слушать и открывать для себя все новые поколения людей.

Бах Гульда — это особый мир, особое созерцательное состояние. Владение инструментом, феноменальная пальцевая техника позволяет пианисту достигать разнообразных звуковых эффектов, о некоторых мир впервые узнал именно от Гульда. Разнообразии тонких пальцевых штрихов, вершины мастерства Гульда будут еще долгое время будить интерес профессионалов, завораживая своей филигранностью, утонченностью и сложностью.

Возвращаясь непосредственно к фортепианной интерпретации произведений Баха, необходимо отметить, что в период жизни Баха средств разнообразить музыку было не так много, ни тембровых возможностей, ни динамических, поэтому средством продления короткого клавишного звучания оставалась орнаментика. Исполнители, которые, практически до времен Бетховена, являлись хорошими импровизаторами, играли украшения в традициях, которые передавались от учителя к ученику, и расшифровывать мелизматику композитору в сочинениях не требовалось, так как это было общеизвестно. Впоследствии, когда связь поколений была утрачена, вопрос об исполнении украшений встал перед исполнителями снова.

Это же касается и динамики, например, в сочинениях Баха не будет такого же мощного фортиссимо, как, например, у Листа, или такого же пианиссимо, как у Дебюсси. Опять же это продиктовано стилистикой этой музыки, во время написания которой композитор не располагал современными инструментами и надо понимать, что ограниченные динамические возможности клавесина и клавикорда конечно же не позволяли композитору свободно располагать всей звуковой палитрой. Ступенчатая динамика клавесина была далека от привычной нам, и возможность исполнения *crescendo* и *diminuendo* просто отсутствовала.

Также были крайне скудны возможности клавесинного и клавикордового туше, хотя на некоторых моделях возможно было использовать вибрацию, но появились они позднее. Бурное развитие клавикордов, пришедших на смену клавесину и клавичембало, к большому сожалению, происходило уже значительно позже и, вполне возможно, Бах, имея в распоряжении современные нам инструменты, гораздо шире пользовался бы их возможностями. Как пишет Г.Гульд, «...характерной особенностью Баха как композитора было его нежелание предназначать свои сочинения для какого-то определенного клавишного инструмента. В то же время, огромное достоинство современных инструментов заключается в том, что возможность гладкого струящегося *legato* может быть реализована, но может оставаться и неиспользованной; таким звуком можно злоупотреблять, но можно применять его разумно. И препятствовать современному фортепиано в точном воспроизведении структуры барочной музыки вообще и музыки Баха в частности было бы не чем иным, как проявлением логики архивиста» [2, с. 32-33]. Мнений может быть много, но ясно одно — гений И. С. Баха преодолел время, и многое, что доступно нам на современном рояле, уже заложено в его произведениях для клавира, что очевидно и на примере *Партиты № 2 c-moll*.

#### Библиографические ссылки

1. ГОЛУБОВСКАЯ, Н. О музыкальном исполнительстве. Ленинград: Музыка, 1965.
2. ГУЛЬД, Г. *Избранное*. Кн.1. Москва: Изд. дом Классика-XXI, 2006.

## FENOMENUL ORNAMENTAL ÎN MUZICA ACADEMICĂ ȘI FOLCLORICĂ: ABORDARE ISTORIOGRAFICĂ

## THE ORNAMENTAL PHENOMENON IN ACADEMIC AND FOLKLORIC MUSIC: HISTORIOGRAPHIC APPROACH

VITALIE GRIB,

doctorand,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU 781.68

Sursele bibliografice, care, într-o măsură mai mare sau mai mică, pun în valoare fenomenul ornamental, provin din diferite domenii de cercetare. Am analizat ornamentul tratat în literatura muzicologică. Totodată, nu au fost ignorate informațiile prețioase, ce se conțin în cercetările consacrate artei materiale, în special, tradiționale, care ne-au ajutat să descoperim anumite aspecte ale ornamentării melodiilor instrumentale tradiționale în interpretare violonistică. Bibliografia consultată ne va permite să elucidăm următoarele probleme ale fenomenului ornamental: originea, evoluția în timp, semnificația, conținutul, locul în entitatea artistică, criteriile de clasificare și tipurile de ornamente.

**Cuvinte-cheie:** ornamentare, muzică academică, folclor, interpretare instrumentală, vioară, cercetare muzicologică, etnomuzicologie

*The bibliographic sources, which, to a greater or lesser extent, show the value of the ornamental phenomenon come from different fields of research. We analyzed the ornament treated in musical literature. All the precious information contained in the researches devoted to material art, especially the traditional ones, has not been ignored, and it has helped us discover some aspects of the ornamentation of traditional instrumental melodies in violonistic interpretation. The consulted bibliography will allow us to elucidate the following problems of the ornamental phenomenon: origin, evolution in time, significance, content, place in the artistic entity, classification criteria and types of ornaments.*

**Keywords:** ornamentation, academistic music, folklore, instrumental interpretation, violin, musical research, ethnomusicology

## Introducere

Ornamentul, ca element reprezentativ structural și expresiv al muzicii folclorice, necesită o abordare pluridimensională în ceea ce privește interpretarea. Valența expresivă a ornamentului i-a determinat pe instrumentiștii contemporani să-i acorde o importanță aparte, fiind o particularitate distinctă a spiritualității românești. Pentru melodia folclorică ornamentul este ceea ce reprezintă inflorescența pentru un copac sau o plantă, în comparație cu tulpina și ramurile acestora. El este al structurii respective și nu se află doar pe aceasta. Fiind și de natură emoțională, ornamentul este, cu condiția de a fi conceput, executat corect, fără exagerare și abuz, nu numai expresivitate, dar și personalitate a conținutului muzical-poetic dezvăluit și îmbogățit. Cu regret, în literatura etnomuzicologică fenomenul ornamental este puțin cercetat. Fiind caracteristic și unor genuri, epoci ale muzicii literate, studii despre ornament găsim în muzicologia academică. Vom analiza în continuare diferite surse referitoare la ornament care ne vor ajuta să elucidăm anumite aspecte ale ornamentării melodiilor instrumentale tradiționale în interpretare violonistică.

## Ornamentul în dicționare

Din definițiile date termenului de ornament și celor conexe, fie referitoare la cultura spirituală, fie la cea materială, se pot deduce o serie de atribute considerate ca fiind esențiale. Astfel, informația oferită de dicționare conține diverse definiții ale ornamentului, majoritatea, însă, au explicații tangențiale și anume: aspectul de înfrumusețare, decorare a unei entități. Propunem în continuare câteva dintre aceste aprecieri:

- în arhitectură, arte plastice: „Ornament — element accesoriu decorativ, aplicat sau executat pe fața văzută a unui element de construcție sau de arhitectură, fără rol de rezistență în structura acestuia, destinat a-l pune în evidență, a-l împodobi, a-l sublinia sau a-i mări efectul plastic. Ornamentul reprezintă o constantă antropologică și a fost practicat de fiecare grup social și în fiecare epocă. Domeniul ornamental este, astfel, un indicator cultural capabil să reflecteze trăsăturile unei spiritualități specifice comunităților umane, fie ele de cuprindere locală, regională, națională sau pe ample arii geografice și indică, de asemenea, perioadele dezvoltării lor istorice (...). Detaliu sau obiect adăugat la un ansamblu pentru a-l înfrumuseța; accesoriu, element decorativ folosit în artele plastice, în arhitectură, în tipografie pentru a întregi o compoziție și a-i reliefa semnificația [1];
- în literatură: „Figură de stil folosită pentru a înfrumuseța o frază, o cuvântare (...), un ceva adăugat produsului de artă în scopul de a-i intensifica vizibilitatea, „lizibilitatea” și, în proces, atributele estetice” [1];
- în muzică: „Ornament. Notă sau grup de note muzicale care se adaugă la o melodie, pentru a-i reliefa conturul, pentru a-i împodobi linia melodică; semnul muzical corespunzător. Din fr. *ornament*, it. *ornamento*, lat. *ornamentum* (...). *Ornamentica*. Totalitatea sunetelor care împodobesc linia melodică inițială (...). *Melismă*. Ornament muzical, rezultat din repartiția unei durate lungi într-un grup de note de valoare scurtă” [2].

„Ornament(e), (it. *abbellimenti*; fr. *agreements*; germ. *Verzierungen*; engl. *graces*), note melodice și formule ce „înfrumusețază” linia melodică cu înflorituri de scurtă durată, fără a-i modifica sensul inițial (principal). Între cele mai frecvente: (ex.)-*fioritura*: scurte pasaje melodic scrise cu note mici,

plasate între două note reale dintr-o melodie — cadență melodică sau cadență de bravură: pasaj ornamental mai lung, plasat de obicei în lucrări concertante, în puncte culminante” [3].

„Melisme. În muzica folclorică, stilul melismatic este considerat ulterior celui recitativ, reprezentând stratul nou, asociat procesului de dezagregare a tiparelor arhaice. În muzica gregoriană, melismele sunt considerate a fi de origine instrumentală și au rolul de a reliefa un cuvânt, o silabă sau o cadență mediană sau finală. Melismele sunt fie simple, fie ample, mai complex elaborate. În muzica instrumentală, termenul de stil melismatic se referă la o construcție melodică intens ornamentată” [3, p. 284].

„Ornamentare, procedeu de variație a unei melodii vocale sau instrumentale prin adăugarea unor note sau grup de note accesorii de durată mică, numite ornamente. Având la origine tendința spontană spre improvizație, ornamentarea apare în arta interpretativă încă din cele mai vechi timpuri. Gustul pentru ornamentare, precum și formele ei au fost însă diferite de la o epocă la alta, oscilând între limitele unei extreme abundențe și libertăți și între cele ale unei maxime sobrietăți și precizuni. Modalitățile ornamentării pot fi împărțite în categorii, reprezentând, totodată, etape evolutive ale acestei maniere: 1) ornamentare cu totul improvizată a melodiei, fără vreo indicație specială, realizată în exclusivitate potrivit fanteziei, sensibilității și tehnicii interpretului; 2) ornamentarea în baza unor semne convenționale, puse deasupra unor note ale melodiei; 3) ornamentarea cu notarea exactă, cu caractere mici de durate neproporționale, a tuturor sunetelor ornamentale. În cursul acestei evoluții au luat naștere o serie de figuri ornamentale destinate adăugării sau înlocuirii notelor din melodie. Denumirile lor, semnele prin care erau indicate, precum și modul de execuție, diferă după limbă, epocă și stil. O parte din ele s-au menținut până în zilele noastre ca figuri ornamentale obișnuite ale muzicii tradiționale (apogitură, trilul, mordentul, grupetul, arpegiul etc.). Cunoașterea temeinică a ornamentării în diferite epoci stilistice este indispensabilă interpretării sau reeditării corecte a unor opere” etc. [3, p. 358].

### Studii și articole despre ornament

Sursele bibliografice, care, într-o măsură mai mare sau mai mică, pun în valoare fenomenul ornamental, provin din diferite domenii de cercetare, după cum ne indică și definițiile extrase din dicționare. Evident, ne interesează, în primul rând, ornamentul tratat în literatura muzicologică. Totodată, nu vom ignora informațiile prețioase, ce se conțin și în cercetările consacrate artei materiale, în special, tradiționale, care ne vor ajuta să descoperim anumite aspecte ale ornamentării melodiilor instrumentale tradiționale în interpretare violonistică.

Originea ornamentelor muzicale trebuie căutată în trecutul îndepărtat. Ele erau întâlnite în riturile magice ale popoarelor antice, în aclamațiile bizantine, în cântecele cavalești medievale. În perioada Renașterii și cea a Barocului ornamentele au devenit caracteristice pentru diferită muzică, dar mai ales sunt prezente în muzica religioasă. Astfel, „ornamentația a însoțit muzica din timpuri străvechi, constituind o necesitate umană interioară, de natură psihologică, dar și estetică, regăsindu-se în variate tipuri de culturi și domenii, specifice diferitelor epoci istorice. Regăsim ornamentația în artele figurative și decorative, în arhitectură, în retorică, în modă sau giuvaierie. Deși rolul ornamentației nu s-a schimbat în general de-a lungul timpului, conceptul a îmbrăcat variate aspecte și a avut o pondere diferită, precum și maniere de utilizare specifice fiecărei epoci istorice, fiind adaptată cerințelor muzicale pur artistice sau având implicații de ordin social, etic și estetic sau chiar filosofic. Ornamentația s-a găsit mereu în strânsă dependență de evoluția limbajelor muzicale, a instrumentelor și, implicit, a notației muzicale. De la obârșii, fenomenul a descris o curbă ascendentă, cu o evoluție concretizată prin transformări și sedimentări, marcate de momentul de apogeu, căruia i-a urmat declinul sau diferite metamorfozări” [4, p. 14].

O. Barteș și I. Haplea, citând enciclopedia muzicală *Fasquelle*, descriu în felul următor apariția ornamenticii: „Ornamentica muzicală își are originile în improvizația spontană a interpretului care, executând o melodie scrisă sau tradițională (circulație orală), o însuflețește, o variază, sau o amplifică. În toate epocile, în afara muzicii de concert a sec. XIX și XX (chiar și în zilele noastre muzica populară și jazzul

nu fac excepție), executantul avea dreptul și adesea obligația de a colabora cu compozitorul, completând textul muzical cu note sau ritmuri din propria sa invenție, adică de a ornamenta muzica” [4, p. 27].

În linii mari, cercetătorii muzicii academice<sup>1</sup> evidențiază în evoluția ornamentației muzicale trei faze, care uneori se întrepătrund: faza improvizației, faza scriiturii simbolice și cea a scriiturii integrale a sunetelor ornamentale. Ele sunt subordonate fanteziei, dezvoltării notației, precum și măiestriei interpreților. Muzicienii, ascultând de o necesitate de ordin interior, adesea neconștientizată, improvizau în baza unei melodii preexistente. Ornamentația se constituia ca un act spontan, rezultat al identificării procesului de creație cu cel al interpretării, „arta improvizației cuprinde în sfera sa deopotrivă creația instantanee, cea a ornamentării unui text deja elaborat și include chiar actul interpretativ muzical propriu-zis” [4, p. 15]. Studiile în domeniu constată că în culturile antice tehnica vocală de a interpreta o singură silabă pe o succesiune de sunete era utilizată pentru hipnoză, în ritualurile de inițiere și în cele de venerare religioasă. Grecii o foloseau pentru incantațiile dedicate zeităților și mai apoi de către creștini, în special, de către catolici, care au introdus ornamentarea melodiilor în cântul gregorian. Pasajele ornamentale reprezintă un punct de întâlnire între liniște și vorbite, un fel de pod ce le unește, care se comportă ca un ghid ce ne ajută să localizăm vocea autentică a recitării.

Odată cu apariția Creștinismului, biserica începe să se inspire pentru ornarea cânturilor religioase, în mod empiric, din modelele orientale, bizantine sau ebraice, în mare parte de origine populară. Improvizația a jucat un rol important în elaborarea repertoriului gregorian, „urmând două căi: Vocalizele ce însoțeau piesele melismatice — *Iubili* și, în special, *Alleluia*; Adăugarea ornamentelor melodice la recitativele simple, „recto tono”, care s-au preschimbat cu timpul în neume, ducând treptat către „stratificarea ornamentelor”. După elaborarea noilor sisteme de scriitură se poate constata utilizarea în cadrul cântului gregorian — cu precădere în *Tractus*, *Gradualis* și *Alleluia* — a unor adevărate tehnici de ornamentație. Tehnica de improvizație ornamentală apare acum și sub denumirile de *diminuții* sau *color*. Aceasta din urmă era o tehnică de înfrumusețarea care viza transformarea unei melodii cunoscute într-una nouă, mai variată, în care legăturile cu vechea melodie nu erau neapărat recognoscibile” [4, p. 16].

Ornamentarea vocală se întâlnește la majoritatea religiilor din Orientul Mijlociu. Integrate în belcanto devin un element important în perioada barocului, Spre exemplu, cadențele vocale, ce reflectau considerabilele posibilități ale vocii cu privire la extindere, virtuozitate. Indicații ale unor figuri ornamentale se întâlnesc încă din epoca monodiei medievale religioase și laice, iar mai târziu se găsesc și în perioada de dezvoltare a polifoniei. În epoca Renașterii „ornamentarea devine o adevărată tehnică, sistematizată în lucrările didactice ale epocii, constând din însușirea a numeroase figuri ornamentale numite *diminutiones* sau *passaggi*. Având doar un rol decorativ și, pe de altă parte, nesocotind textul, ele sunt înlocuite spre sfârșitul Renașterii, odată cu apariția monodiei acompaniate, prin alte ornamente numite *affetti*, cu funcție expresivă în slujba textului” [3, p. 358].

Arta ornamentației a invadat toate domeniile muzicale în secolul XVI, consacându-i-se numeroase tratate dedicate domeniului vocal sau instrumental. În cadrul muzicii instrumentale, lucrările prezintă și mai mult interes în sensul că „ornamentația este efectivă în cadrul transcripțiilor motetelor, a chanson-elor, ricercar-ilor sau a fanteziilor și variațiunilor efectuate de diferiți compozitori, dintre care pot fi menționați: W. Byrd, A. și G. Gabrielli, J. P. Sweelink, M. Praetorius, A. de Cabezón și mulți alții” [4, p. 17].

În sec. XVII-XVIII arta ornamentării ia o mare amploare, atât în muzica vocală cât și în cea instrumentală. Virginiștii englezi și apoi claveciniștii francezi „utilizează numeroase figuri ornamentale, notate prin diferite semne, al căror mod de execuție necesită adevărate tabele explicative (la Fr. Couperin se întâlnesc 27 asemenea figuri). I.S. Bach întrebunțează cu mai multă moderație aceste figuri, pe care de cele mai multe ori le scrie complet, prin note muzicale. În muzica vocală, interpreții epocii în căutarea unui cât mai desăvârșit *bel canto*, recurg la o ornamentare excesivă, improvizată sau indicată de compozitor” [3, p. 359]. Claudia Pop evidențiază și analizează în lucrarea sa diferite categorii

1 Menționăm că marea majoritate a bibliografiei muzicologice se referă la ornamentația în muzica academică.



de ornamente în muzica vocală din perioada barocului, totodată, abordând și fenomenul în muzica instrumentală a epocii și unele particularități de interpretare și notare [5].

În secolul XVII evoluția artei vocale spre stilul monodic s-a făcut expres aversiunii față de amplificarea fără măsuri a polifoniei. Pentru o mai bună inteligibilitate a textului, principiul ornamentației începe să se aplice doar părții superioare. În Italia, stilul recitativ din cadrul melodramei dă prioritate solistului, care are o libertate mai mare de improvizație, dar ornamentele folosite trebuiau adaptate în mod obligatoriu sensului, cuvintelor ce aparțineau textului.

În Franța, folosirea semnelor de „agrementare”, care au apărut mai întâi în cadrul muzicii pentru lăută, devine din ce în ce mai curentă în practica instrumentală a vremii. Ornamentarea era practică în „Ariile de curte”, apoi în muzica suitelor instrumentale, în cadrul „Double”-lor, fapt ce demonstrează că tehnica de „colorație” se află la originea celei variaționale, practică încă din secolul precedent. Acest tip de variațiune („Double”) a fost inaugurat de către J.B. Lully, tocmai pentru că favoriza improvizația, fiind regăsit apoi și la mulți alți compozitori, precum Fr. Couperin, J.Ph. Rameau sau J.S. Bach” [4, p. 18].

Dezvoltarea intensă a ornamentației, în special, a celei de tip improvizatoric, a pătruns puternic și în domeniul instrumental, iar aceasta se practica în moduri diferite, în funcție de specificul național, impunându-se cu precădere stilul italian și cel francez. Stilul italian „de ornamentație era destul de liber; în cadrul mișcărilor lente sau moderate compozitorii nu notau decât schematic o linie melodică, lăsând libertate interpretului în execuția unor broderii adaptate fanteziei, posibilităților tehnice, dar și bunului gust. Chiar dacă nu lipseau nici ornamentele simple, obișnuite, acestea nu erau suficiente, fiind preferate infinitelor formule de ornamentație liberă, îndelung lucrate și rafinate, folosite de interpreți, cu scopul de a surprinde întotdeauna ascultătorii cu noi invenții. Astfel, contribuția interpretului era în mare măsură egală cu cea a compozitorului, uneori suplinind chiar lipsa de inspirație a autorului, prin aceasta captând atenția și admirația publicului” [4, p. 19]. Stilul francez „cere, din contra, stricta observarea a „agrementelor” notate cu semne convenționale sau, după caz, adăugate conform unor reguli precise. Practica vremii impunea interpretului, în cazul unei părți repetate, îmbogățirea acesteia cu ornamente sau improvizații libere, pentru a menține trează atenția și a spori interesul auditorilor. Aceasta se aplică îndeosebi reprizelor în „Aria da capo”, din care a derivat și procedeul variațional de „double”, propriu ariilor de curte franceze, ale secolului XVII și mai târziu suitelor de dansuri” [4, p. 19].

Din sursele studiate aflăm că „ornamentația de tip francez preconiza claritatea liniei melodice, care nu trebuia încărcată excesiv și inutil cu ornamente, așa cum arată și J. M. Leclair în tratatul său *Sonates pour violon*: „Un punct important este de a se evita această confuzie adăugată pieselor cantabile și expresive și care nu servește decât pentru a le desfigura”. Dacă însă foloseau ornamentația liberă, francezii o făceau cu mare gust, discreție și ponderație” [4, p. 20].

În Germania sec. XVII-XVIII compozitorii adoptă o atitudine mai puțin categorică. J.S. Bach, spre exemplu, folosea atât semnele ornamentale cât și de „colorație”, uneori chiar în cadrul aceleași lucrări (de exemplu, în *Adagio* din *Concertul Italian*). Printre teoreticienii germani, care s-au ocupat de fenomenul ornamental, a fost J.J. Quantz. El precizează „că nu trebuiau făcute variațiuni pe o melodie decât după o primă expunere simplă a acesteia, iar în cadrul liniilor melodice deja ornamentate o nouă improvizație ornamentală se putea realiza doar dacă producea un efect benefic și nu supraîncărca linia” [4, p. 21]. Un alt german, Georg Muffat, insista pentru o folosire judicioasă a ornamentației. El sublinia „că cele mai frecvente greșeli sunt omisiunea, dar și excesul și adăugarea neadecvată a ornamentelor de muzică, contra cărora trebuia desfășurată o muncă asiduă, în a deprinde bunele obiceiuri ale ornamentației” [4, p. 22].

Ornamentația liberă nu putea fi notată, mai ales datorită gradului ridicat de virtuozitate de care dădeau dovadă interpreții epocii. Întotdeauna, însă, bunul gust al interpretului trebuia să-l ghideze spre o execuție adecvată. Teoreticienii și muzicienii perioadei barocului au elaborat un șir de tratate explicative de ornamentație, deoarece existau diferite semnificații ce aparțineau unuia și aceluiași

semn, era o varietate semiografică. Ornamentația barocului târziu era de natură armonică și melodică. În acest sens, „apogiaturile lungi puneau în lumină disonanțele, atunci când ornamentul era cântat împreună cu nota de bază. Dr. Burney, muzicolog renumit al epocii, s-a ocupat îndeaproape de ornamentația vocală a barocului târziu. În cadrul muzicii instrumentale a barocului, ornamentația îmbogățește și diversifică mișcările lente; părțile rapide cereau o ornamentație mult mai economică, utilizată, în special, în scopuri virtuozistice. Ph.Em. Bach a elaborat un amplu tratat dedicat ornamentației — *Versuch uber die wahre Art das Klavier zu spielen*, 1757” [4, p. 25]. Un reprezentant de seamă al stilului preclasic, violonistul și compozitorul J. Tartini, a elaborat celebrul tratat *Traite des agrements* (1754), care a fost baza inspirației pentru mulți muzicieni ai vremii, inclusiv pentru lucrarea lui Leopold Mozart, intitulată *Versuch einer grundlichen Violinschule* (Ausburg, 1756).

Exacerbarea fenomenului ornamental la care se ajunsese în perioada barocă a stârnit reacții adverse, mai ales din partea compozitorilor, ducând la simplificări, clasificări și sedimentări, precum și la notarea cât mai exactă a ornamentelor, pentru a nu mai lăsa loc unor interpretări eronate sau prea amplificate din partea soliștilor. Cel ce a adus o primă reformă importantă în acest sens a fost C.W. Gluck, care a impus în domeniul dramatic al operei ideea limitării ornamentației și a cadențelor vocale în favoarea exprimării puterii emotive cu o mare intensitate și a diminuării efectelor de virtuozitate. Un muzician profesionist nu mai poate ignora astăzi rolul important exercitat de ornamentică în cadrul muzicii baroce și chiar al epocilor următoare. Pentru muzicianul baroc nu se punea problema dacă să ornamenteze sau nu o lucrare, ci cum și când să o facă.

Spre sfârșitul sec. XVIII interesul pentru ornamentare scade, pentru ca „în epocile următoare să nu mai apară decât cazuri izolate de exacerbare a acestei maniere (Chopin). Pe lângă funcția sa melodică, ornamentarea contribuie la dezvoltarea formei, prin rolul său în producerea variațiunii. Ea are și repercusiuni verticale, contrapunctice și armonice, prin producerea heterofoniei și a disonanțelor. Monodia populară românească este înzestrată cu o bogată ornamentare, constând din numeroase formule, unele cu rol decorativ, altele incluse în melodie. Ele stau la baza improvizației și a producerii variantelor acestor melodii” [3, p. 358-360].

În secolul XIX s-au înregistrat noi tentative contra abuzurilor în ornamentație. Cel care va avea o inițiativă definitivă în privința abuzurilor de ornamente a fost G. Rossini, care a interzis cântăreților să adauge înflorituri în cadrul ariilor din operele sale, impunându-le stricta respectare a ornamentelor notate. În acest sens, el a fost cel care pentru prima dată „a notat ornamentele dorite în *extensor* — drum pe care s-au angajat de atunci înainte majoritatea compozitorilor. Drept urmare, au rămas în circulație doar câteva ornamente mai uzuale — *apogiatură*, *trilul*, *grupetul*, *mordentul* — a căror notație (chiar simbolică) nu putea fi susceptibilă de interpretări eronate sau fanteziste” [4, p. 31]. Unul dintre primii compozitori care a utilizat acest tip de ornamentație în *extenso* cu o artă de maestru desăvârșit a fost F. Chopin. Ornamentele sale au un sens pur expresiv, fiind încărcate de o profunzime rar întâlnită. Ele nu deranjează niciodată linia melodică, conferindu-i un plus de expresie și sensibilitate, nefiind niciodată superficiale. Tradiția romanticilor, cu precădere cea a lui Chopin, a fost urmată și de marii maeștri ai muzicii moderne, dintre care se remarcă în mod deosebit C. Debussy.

În literatura etnomuzicologică există puține surse, în care vom găsi informație referitoare la ornamentare. Dintre acestea putem numi compartimentele din monografia *Arta muzicală din Republica Moldova. Tradiție și modernitate* despre muzica fluielor [6, p. 235-264], doinelor [6, p. 308-333], studiul Cristinei Rădulescu-Pășcu, care tratează fenomenul ornamentării melodiei vocale în folclorul românesc [7]. Octavian Lazăr Cosma menționează aspectul variațional, improvizatoric al melodiei protoromâne. Ea (melodia) „se edifică, de regulă, pe o celulă tematică succintă, care, de obicei, însușește generalizat expresia întruchipată. Prezența celulei embrionare, a idiomului tematic, nu exclude alăturarea unor altor formule melodice cu rol complementar” [8, p. 51]. Nicușor Silaghi întreprinde o analiză interpretativă a ornamentelor în muzica populară în execuție violonistică. El se referă la elementele specifice în tehnica și stilul de execuție violonistică a muzicii tradiționale românești din

Transilvania. Coerența și sincronizarea în mișcarea degetelor, brațelor și încheieturilor mâinii nu pare să constituie pentru aceștia (lăutari) o problemă dificilă. Datorită talentului nativ recunoscut, ei învață cu multă ușurință, „după ureche” (aceasta fiind o caracteristică a tuturor lăutarilor români) și, în consecință au un repertoriu muzical foarte bogat. În general, tendința lor este de a prelua o melodie, pe care mai apoi o „îmbogățesc” cu tot felul de artificii și elemente de virtuozitate pentru a-și asigura succesul [9, p. 33]. O analiză a tipurilor de ornamente, care poate servi ca bază pentru clasificarea pe care o vom realiza referitor la ornamentele în repertoriul lăutarilor, ne oferă și Victor Giuleanu în lucrarea sa *Tratat de teoria muzicii* [10, p. 839].

### Concluzii

Bibliografia consultată abordează următoarele probleme ale fenomenului ornamental: origine, evoluția în timp, semnificație, conținut, locul în entitatea artistică, criteriile de clasificare și tipurile de ornamente. Toată această informație ne va ajuta să cercetăm subiectul care ne interesează — particularități interpretative ale ornamenticii în muzica lăutarilor violoniști din spațiul folcloric al Moldovei istorice. În urma analizei articolelor și studiilor de artă populară, putem susține cu toată certitudinea că ornamentul este mai mult decât un accesoriu, o înfrumusețare, este o constantă general-umană. Toate culturile l-au folosit și îl folosesc, marea lor majoritate nu în ipostaza de accesoriu, de surplus, ci ca element constitutiv, indispensabil al operei de artă, de aceeași natură ontologică cu toți ceilalți „atomi” ai acesteia. Rolul de „text” magic, simbolic, cu multiple valențe expresive, care depășesc simpla repetiție „decorativă”, face din ornament un ingredient indisolubil al acesteia. Ca și creația artistică din care face parte nemijlocit, ornamentul „vorbește” mai mult chiar decât aceasta, despre epoca apariției sale, despre poporul în sânul căruia s-a născut și este folosit, despre dezideratele și despre aspirațiile acestei comunități.

Interpreții contemporani sunt obișnuiți să respecte cerințele textului și, implicit, pe ale compozitorului, atât în muzica literată cât și cea de sorginte folclorică, dar, ca să pătrundă sensurile mai ascunse ale creației interpretate, trebuie să acorde o deosebită importanță muzicii trecutului, deoarece aceasta prezintă numeroase dificultăți de interpretare, vizând anumite aspecte, între care, cel ornamental, pune poate cele mai multe probleme. Astăzi, tehnica improvizatorică se constituie ca un complement firesc al învățământului interpretativ din anumite centre muzicale ale lumii, unind noțiunile teoretice cu practica pur instrumentală. Toate acestea pot explica rolul vast pe care ornamentația l-a jucat în muzica (literată și populară) tuturor timpurilor. Extensia acestui rol nu este întotdeauna recunoscută, deoarece de multe ori când se vorbește despre ornamentație, ne gândim doar la muzica literată a secolelor XVII-XVIII, la micile simboluri ne semnificative sau uneori la cadențe. Sarcina interpretului contemporan este cu mult mai grea, fapt datorat întreruperii transmișterii directe a stilului și a tradiției interpretative. Există însă multe surse muzicale și teoretice care, studiate cu discernământ, pot veni în sprijinul efectiv al interpretării muzicale.

### Referințe bibliografice

1. IOAN, A. *Ornamentul în arhitectură*. In: [online]. Disponibil: <http://atelier.liternet.ro/articol/3544/Augustin-Ioan/Ornamentul-in-arhitectura.html>
2. *Dicționar explicativ al limbii române*. Ediția II. București: Univers Enciclopedic, 1996.
3. *Dicționar de termeni muzicali*. București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1984.
4. POCINOC, T. *Ornamentația în interpretarea pianistică*. Iași: ARTES, 2005.
5. POP, Cl. *Arta de interpretare și ornamentare vocală. Baroc italian*. București: Editura muzicală, 2009.
6. *Arta muzicală din Republica Moldova. Istorie și modernitate*. Chișinău: Grafema Libris, 2009.
7. RĂDULESCU-PAȘCU, C. *Ornamentica melodicii vocale în folclorul românesc*. București: Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, 1998.
8. COSMA, O.L. *Hronicul muzicii românești*. Vol. I. București: Editura muzicală, 1973.
9. SILAGHI, N. *Vioara în muzica tradițională românească din Transilvania*. Cluj-Napoca: Media muzica, 2009.
10. GIULEANU, V. *Tratat de teoria muzicii*. București: Editura muzicală, 1986.

## DIMENSIUNI CONTEMPORANE ALE UNUI INSTRUMENT TRADIȚIONAL: NAIUL

### CONTEMPORARY DIMENSIONS OF A TRADITIONAL INSTRUMENT: THE PANFLUTE

ANDREI DRUȚĂ,

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

CZU 780.641.6

780.8:780.641.6.079.2

*Articolul este focusat pe aspecte ale istoriei și funcționalității unui instrument tradițional românesc în actualitate — naiul. Avându-și originile în antichitate, astăzi naiul este răspândit pe întreg mapamondul. În arealul românesc, începând cu Epoca Medievală, naiul a făcut parte din formațiile instrumentale tradiționale, ca instrument solistic de bază. În a doua jumătate a secolului XX, naiul cunoaște o ascensiune artistică spectaculoasă, datorită perfecționării construcției sale. Începând cu anii 1940 s-au format tradiții solide de predare instituționalizată a naiului, au apărut noi generații de naiști. Modernizarea acestui valoros instrument tradițional românesc trezește interes pentru muzicieni și compozitori din diverse țări.*

**Cuvinte-cheie:** nai, istorie, evoluție, flautul lui Pan, arta interpretativă, tehnica instrumentală, tehnica artistică

*The article is focused on historical aspects and the functionality of a traditional Romanian current instrument — the panflute. Having origins in antiquity, today the panflute is wide-spread all over the world. In the Romanian area, from the Medieval Epoch, the panflute was included in the traditional bands. In the second part of the 20th century the panflute had a great artistic ascension, due its perfection in construction that revolutionized the art of interpretation on this instrument, and today it has the highest level of virtuosity. Beginning with the 1940s strong traditions of institutional teaching of the panflute were developed. The modernization of this traditional Romanian instrument presents interest for different musicians from different countries.*

**Keywords:** flute, history, evolution, panflute, performing arts, instrumental technique, artistic technique

#### Introducere

Afirmarea excepțională a *naiului* în viața muzicală contemporană prezintă un interes deosebit pentru cercetare. Îmbinând elemente deopotrivă vechi și noi, acest instrument tradițional a dezvoltat și numeroase dexterități de interpretare modernă, care i-au și permis ascensiunea pe cele mai mari scene ale lumii. Tematica dată fiind una foarte largă, în cele ce urmează, ne-am propus o trecere în revistă a principalelor aspecte ale acesteia.

Manifestările actuale ale *naiului* (începând cu anii 60 ai secolului XX) sunt cu atât mai spectaculoasă, cu cât se cunoaște, că *naiul* este unul din cele mai vechi instrumente muzicale din lume, iar originea sa se pierde în negura vremurilor. După cum afirmă Victor Ghilaș, unul din puținii etnomuzicologi contemporani care au scris despre acest instrument, „...Conform unor surse, *naiul* ar avea o vechime de circa șase mii de ani” [1]. Același autor arată, că „...În spațiul cultural-etnic de la noi, *naiul* a fost cunoscut din cele mai îndepărtate timpuri. Mărturiile de natură pictografică din antichitate, depistate în centrele populate de geto-daci reprezintă scene muzical-coregrafice cu prezența divinităților mitologice (eroi dansând în sunetele *naiului*, fauni cu *nai*, Pan cu timpanon și *nai* etc., toate datând cu mult înaintea erei noastre (începând cu sec. VI î.e.n.) [1].

#### Mărturii arheologice și istorice

Numeroase mărturii arheologice și istorice vorbesc despre prezența *naiului* nu doar la români, ci și pe întreg mapamondul, iar instrumente înrudite cu *naiul* se întâlnesc la diferite popoare. Astăzi, în

întreaga lume instrumentul este cunoscut ca *flautul lui Pan*, nume datorat legendei despre zeul grec Pan cântând la acest instrument, care, conform tradiției, a fost și cel care l-a inventat. Etimologia denumirii românești actuale a instrumentului este explicată prin cuvântul de origine persano — arabo — turcă *nay* sau *ney*, care ar semnifica *fluier de trestie*. În acest context, este interesantă teza reputatului etnomuzicolog român Tiberiu Alexandru despre originile *naiului*, care considera că țevile din trestie din care este construit, vorbesc despre funcționalitatea sa primară în mediul rustic și pastoral [2, p.56].

În spațiul românesc, *naiul* a fost cunoscut din cele mai îndepărtate timpuri — în ariile populate de geto-daci s-au găsit numeroase vestigii de pictură, sculptură, basorelieful și inscripții datate începând sec. VI î.e.n. și până în Evul Mediu. În scrierile istorice și literare ale poetului roman Ovidiu, exilat în Dacia sec. I e.n., se vorbește despre prezența *naiului* în practica muzicală a geto-dacilor. Numeroase sunt și mențiunile literare, picturile murale ale bisericilor din Evul Mediu ș.a., ce dovedesc prezența *naiului* în cultura locală [1].

### **Naiul românesc în perioada modernă**

În secolul al XVIII-lea, *naiul* apare în componența tarafurilor lăutărești alături de vioară și cobză, iar la 1774, generalul rus Piotr Rumianțev, se adresează Divanului Moldovei și Valahiei cu rugămintea de a trimite la palatul imperial din Sankt-Petersburg ansamblul instrumental al fraților-cobzari Ivăniță și al naistului Stancu. Astfel, a început afirmarea internațională a vechiului instrument, care curând a devenit cunoscut în întreaga Europă. Celebrul lăutar din secolul XIX Barbu Lăutarul a cântat la vioară, cobză și *nai*. Și în jumătatea a II-a a sec. al XIX-lea arta interpretării la *nai* continuă să fie prezentată și apreciată în străinătate: în Belgia, în Rusia, Marea Britanie, Azerbaidjan Baku, naiștii fiind însoțiți de tarafurile conduse de Georghe Ochialbi, Sava Pădureanu ș.a.

Cu toate acestea, pe la sfârșitul secolului XIX — începutul secolului XX, *naiul* treptat dispare din componența tarafurilor. După cum arată V. Ghilaș, acest fapt se confirmă și prin absența unor consemnări ale acestuia în cele mai reprezentative formații din Moldova, conduse de Iancu Perja, Costache Marin, Coctache Parno, Gheorghe Heraru [1]. Una din cauze ar fi lărgirea componențelor tarafurilor (în special în nordul republicii, numite de specialiști și fanfare lăutărești), prin instrumente aerofone de alamă — trompetă, trombon, alto, tenor, tubă — a căror sonoritate specifică a devenit dominantă și a înlocuit nu doar *naiul*, ci și cobza, și contrabasul, instrumente ce au avut „o soartă” asemănătoare, diminuându-și funcțiile până la o dispariție aproape totală. De asemenea, mai târziu, a fost adoptat și acordeonul, care a amplificat acest impact asupra componențelor, dar și a sonorității formațiilor.

Totuși, meandrele nebănuite ale istoriei culturii muzicale populare nu au lăsat ca acest instrument cu origini străvechi și valențe magice de altădată să se lase atât de ușor uitat. Astăzi, *naiul* e un instrument solistic cu o sonoritate deosebit de bogată, cu un timbru inconfundabil și posibilități tehnice avansate, fiind preluat practic în toate genurile de muzică existente în cultura muzicală contemporană, inclusiv muzica rock și jazz etc. În Moldova, *naiul* circulă în mediul non-tradițional, fiind inclus în componența unor formații de muzică tradițională și orchestre de folclor.

### **Perfecționarea naiului în a doua jumătate a secolului XX**

O contribuție esențială în acest sens este cea a unor constructori de *nai* care, începând cu anii 60 ai secolului XX și până în prezent au perfecționat radical acest instrument, oferindu-i posibilități tehnice și acustice nebănuite. Printre aceștia se numără Petre Zaharia, Grigore Covaliu, Ion Preda (tatăl). Deosebit de important este și aportul unor inegalabili interpreți de folclor de renume mondial — Gheorghe Zamfir, Damian Luca, Simion Stanciu, Radu Simion (România), Vasile Iovu, Boris Rudenco (Republica Moldova) — adevărați virtuozii care au dezvoltat o artă de interpretare la *nai*, net superioară predecesorilor. Mulți dintre aceștia sunt și profesori de *nai*, care au educat zeci de interpreți din întreaga lume. Gheorghe Zamfir este și autorul unei metode de *nai*, iar Simion Stanciu în anii 1970 a înființat Academia de *nai Syrinx*, ce activează și astăzi la Zürich.

O contribuție aparte a avut-o celebrul profesor de *nai* basarabean Ion Negură, ce a educat numeroși discipoli, mulți dintre care se bucură astăzi de o faimă mondială — Iulian Pușcă, Ștefan Negură ș.a. Interesul muzicienilor de pe întreg mapamondul pentru acest instrument este mare — spre exemplu, în ultimii ani la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Chișinău, au studiat *naiul* Kim Chang Kyun din Coreea de Sud și Rodney Garnett din SUA.

Iată cum descrie etnomuzicologul V. Ghilaș aspectul modern al acestui instrument tradițional aerofon: „...*naiul* este alcătuit dintr-un șir de țevi (variabil ca număr) de bambus, trestie, soc sau altă specie de lemn, inegale ca mărime și grosime, dispuse în poziție verticală, în ordine crescândă de la stânga la dreapta, cu partea superioară deschisă și cea inferioară închisă. Prinse unul de altul, tuburile acustice se sprijină prin lipire pe un suport în formă de vergea dreptunghiulară. Spre deosebire de *naiurile* întâlnite în cultura muzicală a altor popoare, *naiul* din cultura românească are o formă ușor concavă. Capetele superioare ale țevilor sunt ușor rotunjite, pentru a direcționa coloana de aer spre peretele opus. Acordajul instrumentului se face prin înfundarea ermetică a capetelor de jos ale țevilor cu dopuri de ceară de albine, cantitatea mai mică sau mai mare de ceară introdusă în tub fiind factorul care determină înălțimea sunetului. La *nai* acesta se obține prin vibrația coloanei de aer introduse în tubul acustic, care poate să producă doar un singur sunet, mișcând instrumentul în fața buzelor cu partea lui concavă. Scara pe care o emite *naiul* este cea diatonică, însă prin modificarea poziției instrumentului spre interior sau spre exterior se pot obține, față de scara obișnuită, și sunete intermediare, cromatice și chiar infracromatice ... În trecut, numărul tuburilor a fost mai mic, însă deja în secolul XVIII și XIX, conform unor mărturii, *naiul* avea același număr de tuburi acustice ca și în zilele noastre (de la 18 la 25) cu excepția acordajului care a fost perfecționat. În funcție de aceasta, variază ambitusul instrumentului. Notația muzicală pentru *nai* se face cu o octavă în jos” [1].

Oricare ar fi formațiile și componentele instrumentale în care apare, *naiul* dintotdeauna a fost un instrument solistic, ce interpretează melodia sau o dublează, împreună cu vioara. El îmbogățește paleta timbrală atât a formațiilor mici tradiționale (componenta cărora poate include, în zona Moldovei, de cele mai dese ori o vioară, *nai*, fluier ca instrumente solistice și țambal mic, contrabas, cobză ca instrumente de acompaniament) cât și a diferitor alte formații mici, tarafuri, orchestre profesionale de muzică populară. Posibilitățile tehnice ale *naiului* permit interpretarea de portamente, staccato, mordent, pasaje melodice în glissando, diferite formule melodice construite pe trepte apropiate; ceva mai dificile ar fi salturile.

Deși în prezent *naiul* deține un loc important în cultura muzicală românească, având o preistorie notabilă, potențialul său tehnic și artistic a depășit hotarele folclorului, el fiind utilizat în genuri ale muzicii academice, în special cea simfonică și camerală. Mai mulți compozitori autohtoni (Tudor Chiariac, Gheorghe Mustea, Eugen Doga ș.a.) au scris lucrări pentru *nai*.

*Naiul* se impune și în domeniul muzicii sacre, prin ampla sa sonoritate, ce sugerează o apropiere mistică între respirație și viața însăși, între om și Dumnezeu — celebrul Gheorghe Zamfir spunea undeva într-un interviu, că pentru el, interpretarea la *nai* se asociază cu o rugăciune.

De asemenea, și în muzica de estradă, jazz și rock, de film și teatru ș.a., s-au descoperit valențe noi, nebănuite ale sonorităților *naiului*.

### ***Naiul pe arena mondială***

Toate aceste lucruri nu ar putea fi posibile fără contribuția meșterilor în desăvârșirea tehnică a *naiului* și fără aportul enorm al interpreților. O confirmare a celor spuse ar fi un citat din articolul lui Rodney Garnett din SUA, care a studiat în cadrul AMTAP pe parcursul anilor 2010-2011 și care a scris despre mai mulți interpreți de folclor de la noi: „Iulian Pușcă, un tânăr naist din Republica Moldova, ... a contestat aparentele limitări geografice impuse instrumentiștilor din folclorul moldovenesc. După mai mulți ani de studii și evoluări în Republica Moldova, el s-a stabilit în Dublin, Irlanda, în semestrul de toamnă al anului 2011, pentru a obține titlul de master ca naist, studiind cu profesori de flaut în ca-

drul sistemul universitar irlandez (...) și unde, a absolvit în 2013, cu onoruri de primă clasă Institutului Tehnologic din Dublin. Capacitatea lui Iulian Pușcă de a interpreta la *nai* diferite stiluri muzicale, este o sfidare a concepției că acest instrument este predestinat doar muzicii folclorice” [3, p. 20].

Damian Draghici este un alt naist, renumit pe întreg mapamondul. Anume el este cel ce a adus *naiul* în muzica jazz. Emigrat în timpul perioadei comuniste, reușește să ajungă în SUA, unde obține o bursă integrală de studii la prestigiosul colegiu de muzică Berklee din Boston, cu profesorul de saxofon George Garzone. Faimosul interpret a înregistrat 18 albume împreună cu Sony, BMG și EMI și a câștigat un Premiu Grammy cu Paul Winter.

Damian Drăghici declara: „În opinia unora, *naiul* este un instrument limitat. Dar nimeni n-a avut curajul până acum să stea și să-l studieze cum trebuie. Este un instrument atipic pentru orice, de data asta vreau să-l legitimez, să intre în lumea jazzului” [4].

### Concluzii

Evoluțiile interpreților menționați în acest studiu sau ale unor alți numeroși artiști, contribuie la dezvoltarea artei de interpretare la *nai*, făcându-l tot mai cunoscut în întreaga lume, demn de a fi înscris în patrimoniul organologic al omenirii. Astăzi, putem vorbi despre mondializarea acestui valoros instrument tradițional românesc prin interesul pe care îl prezintă pentru muzicienii și compozitorii din diferite țări, afirmarea tot mai sigură în diverse formații și în concerte pe cele mai mari scene ale lumii.

### Referințe bibliografice

1. GHILAȘ, V. *Naiul*. [site]. [citată la 02.02.2018]. Disponibil: <http://www.patrimoniuiaterial.md/ro/pagini/registrul-fi%C8%99ele-elementelor-de-patrimoniu-cultural-imaterial-instrumentele-muzicale-tradi%C8%9Bionale/naiul>
2. TIBERIU, A. *Instrumente muzicale ale poporului român*. București: Grafoart, 2014.
3. GARNETT, R. The International Legacy of Moldovan Folklore Music: Aurality and Virtuosity. In: *Folclor și post-folclor în contemporaneitate*. Materialele Conferinței Internaționale, 11-12 decembrie 2014. Chișinău: Grafema Libris, 2015, pp.16-21.
4. DRĂGHICI, D. „Acasă” e acolo unde pot să pun *naiul* în lumea jazzului. Interviu realizat de Răzvan Brăileanu. [online]. 07.12.2010 [citată la 02.02.2018]. Disponibil: <http://revista22online.ro/9494/.html>

## MINIATURA CORALĂ SEARĂ DE VARĂ DE VASILE ZAGORSCHI: VIZIUNI INTERPRETATIVE

### VASILE ZAGORSCHI'S CHOIR MINIATURE SEARA DE VARA: INTERPRETATIVE VISIONS

**MIHAI MIHALAȘ,**

doctorand,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU 784.1.087.684(478)

784.1.087.684:781.68

„Seară de vară” este una dintre cele mai reprezentative și, totodată, accesibile miniaturi corale semnate de compozitorul V. Zagorschi. Textul poetic al acestei piese conține imagini pitorești ale unui tablou seral de vară într-un sat. Lucrarea se remarcă printr-o scriitură corală destul de diversă, în care predomină expunerea omofon-armonică îmbinată cu monodia acompaniată și câteva elemente de polifonie imitativă. Muzica acestei miniaturi este plină de culoare și dispoziție, pe care compozitorul o redă prin inflexiuni și diferite alterații plasate firesc în interiorul facturii, neîmpiedicând buna desfășurare a interpretării. Executarea sau audierea acestei piese corale creează o stare de bună dispoziție printr-o desfășurare bine structurată a ideilor

poetice. Interpretarea piesei „Seară de vară” conține o serie de particularități tehnologice și mijloace de expresivitate ce pot fi evidențiate și aplicate atât în procesul de repetiții cât și în timpul evoluării scenice, care sunt analizate în prezentul articol.

**Cuvinte-cheie:** formă muzicală, interpretare, L. Corneanu, mijloace de expresivitate, mijloace tehnice, miniatură corală, polifonie imitativă, scriitură corală, V. Zagorschi

„Seara de vară” is one of the most representative and at the same time accessible choral miniatures signed by the composer V. Zagorschi. The poetic text of this piece contains many picturesque images of a summer evening in a village. The work is remarkable for a fairly diverse vocal writing where the homophone exposure combined with a harmonic accompanied monody and several elements of imitative polyphony prevail. The music of this miniature is full of color and mood that the composer shows through different inflections and alterations placed naturally within the structure without stopping the proper process of interpretation. The execution or hearing this choral piece creates a good mood through a well-structured development of the poetic ideas. The interpretation of the piece „Seara de vară” contains a series of technological peculiarities and means of expressiveness that can be highlighted and applied both in the rehearsal process and during the stage performance and that are discussed in this article.

**Keywords:** musical form, interpretation, L. Corneanu, means of expressiveness, technological means, choral miniature, imitative polyphony, choral writing, V. Zagorschi

Miniatură corală *Seară de vară* de Vasile Zagorschi pe versuri de Leonid Corneanu prezintă un interes deosebit atât pentru interpreți cât și pentru cercetători, fiind una dintre creațiile corale reprezentative ale compozitorului. Autorul textului poetic L. Corneanu (Cornfeld) este cunoscut ca dramaturg, folclorist și scriitor de texte pentru copii. Deși începe a scrie versuri în anul 1929, ieșirea sa în lumea editorială are loc în anul 1930 cu volumul *Versuri felurite*, urmând apoi cărțile *Tiraspolul*, *Avânturi*, *Cântece și poezii* ș. a., ultima sa creație fiind *Izvorul frăției*, editată la Chișinău în 1978. O bună parte din textele sale au văzut lumina tiparului deja după trecerea poetului în neființă. Creația sa, în mare parte, este simplă și accesibilă pentru oricine. Spre exemplu, poezia *Seară de vară* conține un text descriptiv al unui tablou seral de vară într-un sat. Se descrie vederea generală a satului la apus de soare și în amurgul zilei. Din cuprinsul acestei poezii desprindem un caracter senin și pozitiv, fără sensuri ascunse sau dramă.

Textul poetic:

1. Trece ziua-împodobită

În tulpă de soare,

Iată noaptea odihnită

Pe cărarea colbuită

Vine, vine pe răcoare.

2. Peste dealuri și vâlcele,

Și câmpii în zare

Iese luna între stele

Cu șiraguri de mărgelă

Ca o fată mare.

3. Iar pe vâlea răcoroasă,

Ca un vers de ciocârlie,

Zboară cântece frumoase,

Cântul zilelor voioase,

Horele mândriei.

4. Trece ziua-împodobită

În tulpă de soare.

Vine iar albastră noapte

Cu lungi murmure, cu șoapte

Satul se-mpresoară.



Strofele sunt scrise în formă de cvinarie, adică din cinci versuri. Fiecare strofă conține câte două fraze, prima incluzând două versuri, iar a doua — trei, astfel fiind structurate toate strofele. Spre exemplu, în strofa a doua, prima structură include versurile „1 — Peste dealuri și vâlcele, 2 — Și câmpii întinse”, iar a doua frază conține structurile elementare prozodice rămase în strofă „3 — Iese luna între stele, 4 — Cu șiraguri de mărgel, 5 — Ca o față mare”. Astfel, a doua frază, conținând cu un vers mai mult decât prima, îndeplinește o funcție adăugătoare, în cazul de față indică acțiunea de definire a ultimului vers.

În opinia noastră, textul muzical depășește simplitatea textului poetic, muzica piesei *Seară de vară* fiind una plină de viață, de volum și inspirație.

Miniatura este scrisă într-o formă tripartită simplă, încadrată la început de o introducere de patru măsuri cu funcție de prolog, iar la sfârșit de o codă de opt măsuri ce reprezintă un epilog.

$$A - B - A^I$$

Textul muzical este structurat în felul următor: prima parte a lucrării are 24 de măsuri și cuprinde textul primei strofe; partea mediană conține 32 de măsuri și cuprinde textul strofelor a doua și a treia, câte 16 măsuri pentru fiecare strofă; ultima parte conține textul strofei a patra, din punct de vedere muzical-tematic, constituind repriza primei părți. Interesant e că ultima măsură a părții a treia este și prima măsură a epilogului, care repetă exact materialul muzical din introducere și îl completează cu încă patru măsuri la sfârșitul creației.

Ar mai fi o posibilitate de structurare a materialului muzical într-o altă formă și anume — una bipartită, cu structură inversată, ce denotă trăsături ale unei forme de sonată fără dezvoltare. În cazul dat, am avea o compoziție în oglindă, care ar arăta în felul următor:

$$A - B - B^I - A^I$$

Astfel, prima parte ar putea fi definită ca expoziție ce conține două teme, A — principală și B — secundară, iar a doua parte ar fi Repriza în oglindă, la fel cu două teme, B<sup>I</sup> — secundară (reluată în tonalitatea A-dur spre deosebire de E-dur din expoziție) și A<sup>I</sup> — principală. În acest caz, Expoziției i-ar reveni primele două strofe din materialul poetic, iar Reprizei — ultimele două strofe. Temele principale vor număra câte 20 de măsuri, iar temele secundare câte 16 măsuri fiecare. Introducerea și coda ar rămâne cu același număr de măsuri ca și în cazul structurii tripartite. Însă, studiind mai atent forma textului poetic, observăm o repriză în primele versuri ale ultimei strofe, care se repetă intact ca la începutul poeziei, ceea ce nu se reflectă în corelația dintre strofele mediane. Deci, mai logic ar fi să presupunem că, totuși, forma muzicală tinde mai mult spre o structură tripartită decât spre una bipartită, reflectând mai fidel forma poetică în muzică prin plasarea strofelor periferice în prima parte și repriză și comasarea strofelor din interior într-o singură parte mediană unitară. Din acest motiv, analiza ulterioară se bazează pe structura tripartită a formei.

Prima parte, după cum s-a menționat anterior, începe cu o introducere ce cuprinde patru măsuri. Este o vocaliză bazată pe două motive muzicale care se mișcă în paralel, primul fiind interpretat de *soprano* și *tenor* la unison în octavă, iar al doilea de *alto* și *bas* la fel în unison în octavă. De fapt, lucrarea începe cu un unison general la nuanța de *p* pe un sunet de la care pornesc liniile melodice, una mișcându-se ascendent, iar alta descendent. Din punct de vedere practic, începutul acestei miniaturi este ideal pentru un acordaj de succes al corului. Nuanța mică, unisonul, vocaliza și tempoul *Andante* permit ca vocile să intre mai ușor în acordajul acestui strat sonor, chiar și teșitura fiind una comodă pentru toate vocile. Liniile melodice de la bun început sunt line, fără sărituri mari și ritmuri complicate. Deși introducerea este o vocaliză și asta ar însemna o emisie a întregii melodii pe o singură vocală fără întrerupere, adică *legato*, totuși, compozitorul face un favor benefic pentru o articulare mai concretă, oferind posibilitatea de a repeta vocala „a” la fiecare început de măsură din introducere. În acest fel, cu ajutorul unui mic accent pe primul timp al fiecărei măsuri, putem să menținem factura verticală, ajutându-ne la pornirea mecanismului de mișcare a vocilor concomitent, fără distorsiuni. După introducere urmează discursul muzical-poetic propriu-zis. Prima silabă a textului coincide cu

un acord de A-dur în poziție largă cu cvinta în vocea superioară și terța la *tenor*. Nuanța generală de *mp*, deși este mai mare decât în introducere, din punct de vedere practic, nu este suficientă pentru o asemenea poziție a acordului și pentru un început de vocalizare a unui text literar. În acest loc se cere, involuntar, o nuanță mai mare și o articulare mai evidențiată a silabelor decât în introducere. Factura combină structura omofon-armonică pentru trei voci și un procedeu imitativ spre sfârșitul fiecărei fraze în vocea *alto*. Structura primei părți cuprinde cinci fraze, fiecare pregătind, din punct de vedere dinamic, fraza următoare, astfel, se reflectă o creștere a planului dinamic până la nuanța de *f* spre sfârșitul primei părți. Textul literar care începe cu cuvintele „Trece ziua-împodobită”, este unul comod vocalizării, deoarece este favorabil ca începutul frazei să pornească de la o consoană, astfel, se poate ajunge mai ușor la o organizare bună a sonorității, căci, conform scrierilor despre cânt, consoana este cea care formează vocala. Din propria practică interpretativă menționăm că această primă frază ar trebui interpretată pe un *non legato*, poate un pic sacadat, evidențiind fiecare timp, motivul ar fi aceeași — buna organizare a pornirii mișcării țesutului armonic vertical și ritmic, pentru a avea posibilitatea pe parcursul lucrării de a trece prin diferite procedee de articulare, dar menținând același mecanism metro-ritmic. Pe plan dinamic ar fi de dorit ca creșterea intensității sunetului să se producă treptat pe durata tuturor frazelor primei părți, dar fără a varia cu nuanța dinamică în interiorul fiecărei fraze, pentru a nu știrbi integritatea formei.

Secțiunea mediană a miniaturii corale *Seară de vară* este formată din două compartimente a câte 16 măsuri împărțite în câte patru fraze fiecare. În această parte autorul folosește tehnica de melodie acompaniată care începe în vocea inferioară și o preia în fraza a treia vocea superioară, celelalte partide vocale având rolul de acompaniament pe durate relativ lungi. În compartimentul secund melodia aparține în totalitate vocii superioare. Ne pare interesantă ideea compozitorului de a structura textul într-o formă mai puțin obișnuită, spre deosebire de prima parte, unde fiecărui vers poetic îi corespunde câte o frază muzicală, în partea a doua primele trei versuri constituie câte o frază muzicală, iar ultimele două sunt redată în paralel, fiind suprapuse la diferite voci corale și formând o singură unitate sintactică atât în primul compartiment cât și în al doilea. Nu găsim o explicație exactă care ar reda motivul realizării formei acestui fragment anume în așa un mod. Însă am putea presupune că acest lucru s-a produs cu scopul de a menține aici o formă pătrată stabilă, spre deosebire de structura mai liberă a părților extreme. Chiar și din punct de vedere al percepției, este un atu ca metoda de redare a unei idei să poarte un caracter cât mai simplu și stabil. Dar orice schimbare în formă aduce după sine și ceva lucruri mai puțin obișnuite și deloc ușoare în interpretare. Spre exemplu, aici se ivește o problemă interpretativă care ține de mesajul lucrării. Melodia propriu-zisă este constituită din durate mai mici decât cele din acompaniament și, ca urmare, textul literar va fi mai pronunțat în structura acesteia (melodiei), pe când ultimul vers al strofelor în partea a doua îi revine acompaniamentului, pe durate lungi. În acest caz, partea melodică structurată în durate scurte va fi mai bine percepută decât cea formată din durate lungi. O metodă de a scoate în evidență textul aferent vocilor de susținere este folosirea unor mici accente pe fiecare durată lungă, însă fără a prevala în fața liniei melodice, evidențiind doar primul timp al fiecărei măsuri, apoi cedând intensitatea în favoarea vocii superioare, căci, totuși, melodia sau linia ce poartă textul poetic este, conform spuselor lui E. Rucievscăia, elementul care „restrânge toate relațiile funcționale ale întregului” [1], astfel, creându-se două terase diferite care vor facilita expresia textului poetic. Mai mult ca atât, aceste accente sunt binevenite și pentru schimbarea exactă a acordurilor, armonia conținând în această parte mediană multe alterații și inflexiuni în vocile de susținere care necesită o atenție sporită. Oricare ar fi mijloacele folosite pentru realizarea acestei miniaturi nu trebuie să uităm că este necesar ca textul poetic să fie redat integral, fără goluri, căci timp pentru recuperarea sensului acestuia pe parcursul lucrării muzicale nu există, deoarece, ca și în majoritatea miniaturilor, și aici, practic, totul se bazează pe efectul de moment. Dacă nu se aude textul, este pierdut și firul conceptual. Planul tonal al părții a doua variază între E-dur, cis-moll și A-dur.

O atenție sporită necesită frazarea melodiei care, după structura ei, presupune o mișcare liniară, cantabilă și fără stagnări, spre deosebire de vocile acompaniatoare, astfel, putând apărea divergențe de timp între voci, problema cea mai gravă fiind instabilitatea metrului. O sugestie în acest sens ar fi crearea unei dinamici în valuri în interiorul melodiei, pentru a evidenția unele puncte acute, după care să se manifeste o scădere a intensității pe sfârșitul frazelor în folosul realizării unei facturi verticale prin prisma acordurilor plasate pe timpii tari în vocile de susținere. Ca rezultat, linia melodică va rămâne pe prim-plan, dar și structura metro-ritmică a stratului armonic nu va avea de suferit. Alt procedeu folosit de compozitor în partea de mijloc este imitația aplicată în măsurile 27, 32, 43 și 48. Pentru realizarea acestor mijloace de expresie este nevoie ca vocea imitativă (*risposta*) să nu prevaleze în fața melodiei primordiale (*proposta*). Adeseori, în procesul interpretativ se ivesc anume asemenea probleme, când o partidă de susținere într-un moment anumit iese brusc în evidență și distruge integritatea stratului sonor. Interpretarea imitației în acest caz este doar un ecou și credem că anume așa trebuie tratată. În acest caz, vocea care realizează imitația (*risposta*) ar trebui să fie precaută la structura ritmică și la modul în care aceasta este interpretată în melodia principală pentru a intra firesc în continuarea ei cu acest ecou imitativ, pe o nuanță ceva mai mică decât cea a liniei melodice din *proposta*.

Articularea bună a textului poetic și muzical este o acțiune indispensabilă pentru o realizare de succes a interpretării oricărei miniaturi corale. O greșeală des întâlnită în procesul interpretativ constă în golurile apărute în urma respirațiilor între fraze. Deși, de cele mai multe ori frazele coincid cu versurile textului literar, acest lucru nu înseamnă numai că permite respirații lungi după sfârșitul frazelor formând goluri, ci mai degrabă ar însemna separarea textului poetic și muzical pentru a lăsa spațiu între fraze, dar, în același timp, neafectând structura generală a formei muzicale. Același pericol îl semnalăm în procesul de interpretare a piesei corale *Seară de vară*, în special, în partea mediană. Aici frazele muzicale ar trebui separate prin folosirea unor micro-cezuri. În varianta ideală s-ar dori lipsa oricărei separări, cu excepția măsurii 35, unde se află culminația părții mediane, înainte de care ar fi nevoie de o stopare generală a sonorității pentru a organiza vertical acordul pe care este plasat punctul culminant al acestui compartiment muzical. Argumentul principal al acestei sugestii este că factura structurii armonice ce precedă acest punct culminant este orizontală și, adeseori, este nevoie de o oprire a mișcării chiar și pentru scurt timp, pentru a intra într-o altă factură, în acest caz verticală. Al doilea compartiment al părții mediane are aproximativ aceeași structură ca și primul, însă este lipsit de culminație și vine doar ca o inerție a mișcării generate în primele fraze, diminuând treptat din intensitate și teșitură spre sfârșitul părții mediane și ajungând la starea de calm și liniște.

Partea a treia a miniaturii corale *Seară de vară* este repriza muzicală a primei părți, realizată însă pe un text poetic diferit. Dacă în prima strofă poetică abia începe descrierea tabloului seral, cu amurgul zilei, atunci în ultima parte tabloul ilustrează deja un peisaj sub stăpânirea nopții revărsate asupra satului care se adâncește în liniște. Însă dinamica acestei ultime părți contrastează față de prima, compozitorul specificând în partitură o nuanță de *forte* care persistă până în coda lucrării, care vine cu măsura 76, înainte de care autorul ne indică în partitură un *diminuendo*. Această nuanță dinamică din codă, deși nespecificată, ar trebui conform textului să se producă treptat până la ultimul acord al creației. Chiar și structura codei semnaleză acest lucru, repetând cuvintele „vine noaptea” în două structuri melodice a câte două ori, deci, în total de patru ori. Așadar, logic ar fi ca fiecare structură melodică să fie mai puțin intensă, din punct de vedere dinamic, ca precedentă, până la diminuarea totală a mișcării, astfel, redând acea senzație de dispariție a oricărui zgomot sau murmur specificată în textul poetic.

George Enescu spune că „din îmbinarea cuvântului și a muzicii s-au născut și se vor naște opere divine, nemuritoare” [2, p. 46]. Credem că această afirmație este veridică și în cazul miniaturii corale *Seară de vară* semnată de compozitorul Vasile Zagorschi. Deși, trebuie să recunoaștem că textul pastelului care stă la baza acestei piese corale este caracteristic pentru perioada sovietică, tematica fiind simplă și uzuală pentru acele timpuri. Și vocabularul folosit în această poezie nu conține descoperiri

îndrăznețe. Ca exemplu, arătăm prima strofă a pastelului *Seară de vară*: „Trece ziua-împodobită, În tulpan de soare, Iată noaptea odihnită, Pe cărarea colbuită, Vine, vine pe răcoare”. Însă, spre deosebire de textul poetic, materialul muzical creat de compozitor este unul care depășește limita expresivității acestei poezii. Chiar din primele măsuri observăm stilul componistic al lui Zagorschi, liniile vocale pornind lin și firesc, treptat fiind îmbibate cu lirism, melodicitate, toate scrise într-o factură și teșitură comodă vocilor. Pe lângă toate se manifestă și personalitatea lirică a autorului prin îmbinarea perfectă a textului cu muzica, prin crearea unui discurs armonic și melodic bine structurat, prin crearea unui plan dinamic natural care vine odată cu lărgirea facturii corale, ajungând firesc spre punctul culminant, apoi căzând treptat până la oprirea melodiei. Muzica acestei miniaturi este plină de culoare și dispoziție, pe care compozitorul o redă prin inflexiuni și diferite alterații plasate firesc în interiorul facturii, neîmpiedicând buna desfășurare a interpretării. Interpretarea sau audierea acestei piese corale creează o stare de bună dispoziție printr-o desfășurare bine structurată a ideilor poetice. Textul literar necesită o evidențiere mai mare pe alocuri, unde liniile melodice sunt mai cantabile ca, de exemplu, în începutul frazelor din prima parte, precum și în culminația părții a doua. Sunetul necesită o abordare mai delicată, în cazul de față sonoritatea trebuie să fie luminoasă, non-dramatică și mai ușoară, dar, totodată, nelipsită de volum, necesar pentru unitatea frazelor într-un tot întreg. O atenție sporită se va da acompaniamentului vocal din partea mediană, acesta fiind îmbibat cu numeroase alterații, care trebuie să se realizeze firesc și lin, fără a accentua prea mult rezonanța generală a acordurilor. Accentele prozodice sau punctele culminante ale frazelor ar necesita o determinare din timp, pentru ca acestea să nu se producă spontan sau prea des, în rezultat ar trebui să apară senzația de prelungire a frazelor, astfel încât liniile melodice să se manifeste cursiv și firesc. O bună chibzuință necesită și selectarea tempoului adecvat pentru interpretarea acestei lucrări. Compozitorul specifică în partitură *andante*, dar acesta poate varia ne semnificativ între un *andante* liniștit și unul *con moto*, însă nu mai mișcat decât cognitivul reușește să conștientizeze fiecare frază și acord aferent formei muzicale. Toate aceste procedee necesită o pregătire din timp, realizarea lor revenind dirijorului.

Dacă e să trecem fugitiv peste text, putem extrage rezumatul tabloului poetic evidențiind câteva planuri: 1) apusul de soare; 2) între timp asupra pământului apare luna în toată splendoarea ei; 3) în paralel cu fenomenele naturale se descrie și viața cotidiană de seară a unei așezări rurale cu cântecele și horele care răsună până și dincolo de sat; 4) într-un sfârșit, liniștea care pune stăpânire asupra întreg tabloului odată cu dispariția totală a luminii de zi.

Chiar și în această miniatură corală care este doar un pastel de seară, putem observa principiul de *macro-cosmos în micro-cosmos*, caracteristic genului de miniatură, deși volumul acestui *macro* nu este la fel de mare ca în alte creații de acest gen. Totuși, anume prin muzică compozitorul reușește să creeze un tablou care cuprinde acele patru planuri sus menționate și concentrate într-un timp foarte scurt, cu ajutorul unei forme muzicale de mici dimensiuni. Muzicologul E. Nazaikinski spune că, prin prezența lor, „miniaturile nu numai completează arta monumentală a formelor mari, nu numai oferă un fundal necesar, ci și singure sunt de o importanță deosebită și de mare preț pentru viață și artă” [3]. Considerăm, pe bună dreptate, că miniatura corală *Seară de vară* se înscrie în topul celor mai de seamă creații de acest gen compuse pe teritoriul Republicii Moldova la sfârșitul secolului XX.

### Referințe bibliografice

1. РУЧЬЕВСКАЯ, Е.А. *О вокальной музыке*. Санкт-Петербург: Композитор, 2011.
2. DOGARU, V. *Eminescu muzician al poeziei. Enescu poet al muzicii*. București: Ion Creangă, 1982.
3. НАЗАЙКИНСКИЙ Е. История в музыке: избранные исследования. В: Назайкинский Е. *Поэтика музыкальной миниатюры*. Москва: Московская консерватория, 2009. 392 с. [Online]. [Accesat la 20 dec. 2017]. Disponibil: <http://www.21israel-music.com/Poetika.htm>

## DIRECȚII ÎN ACTIVITATEA ARTISTICĂ A COLECTIVELOR CORALE CAMERALE LA ETAPA CONTEMPORANĂ

### DIRECTIONS IN THE ARTISTIC ACTIVITY OF THE CHAMBER CHOIRS AT THE CONTEMPORARY STAGE

**FEDORA BURLAC,**

lector universitar,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU 784.068.071.2

*Articolul dat are drept obiectiv prezentarea corului de cameră și rolul său în viața muzicală contemporană. Autorul pune în evidență mai multe direcții de afirmare a colectivelor camerale profesioniste, înfățișând posibilitățile sale artistice și de creație. În cercetarea de față, de asemenea, sunt stipulate anumite aspecte care determină orientările și preocupările fundamentale ale acestora la etapa actuală. Prin exemplele unor colective binecunoscute în lume, corul cameral este apreciat drept o formație multifuncțională adaptată la necesitățile timpului.*

**Cuvinte-cheie:** corul cameral contemporan, colectiv coral polivalent, activitate artistică diversă, abilități profesionale, repertoriu universal, practica concertistică actuală

*This article has as objective the presentation of the chamber choir and its role in the musical contemporary life. The author is highlighting many directions of the professional chamber choirs activities and shows its artistic and creative abilities. In the present research, withal, are stipulated certain aspects which determines the fundamental orientations and concerns in the current period. By the examples of some collectives well known in the world, the chamber choir is characterized as a multifunctional ensemble adapted to the needs of the present time.*

**Keywords:** contemporary chamber choir, polyvalent choral group, various artistic activity, professional abilities, universal repertoire, concert practice nowadays

#### Introducere

Cântarea corală camerală își are originea în cele mai vechi timpuri, literatura muzicologică apreciind-o drept gen al epocii Renașterii — timp în care creațiile pentru cor erau „principala formă a muzicii scrise în Europa de Vest” [1, p.186].

De la etapa sa inițială până în prezent acest mod de interpretare a fost purtat pe valurile imprevizibile ale performanțelor și a cunoscut diverse aspecte de manifestare artistică. Iar odată cu aceasta, corul — instrumentul de bază al evoluărilor muzicale, a fost supus unui proces de perfecționare prin experimentarea unor multiple poziții pe arena interpretativă. Acest fapt a determinat o balansare a rolului său în sfera respectivă.

În zilele noastre, însă, această formă de interpretare a devenit una dintre cele mai răspândite modalități de prezentare a creației corale. Valoarea unui atare tip de formație se apreciază, în primul rând, conform particularității de a întruni muzicieni bine pregătiți care prezintă „mobilitate în interpretare și posibilitatea de a exprima emoții în cel mai rafinat mod” [2, p.40], manifestând profesionalism prin expunerea sa în diverse situații nespecifice corului — ca formație academică.

#### Unele direcții de afirmare a corurilor camerale în lumea contemporană

La etapa actuală, imaginea artistică a unui cor cameral profesionist se conturează, în primul rând, conform multilateralității orientărilor artistice. Astfel, corurile contemporane de cameră dețin un spectru variat de activități, care ar putea fi clasificate în mai multe compartimente.

Primul, prezintă nemijlocit interpretarea muzicii corale camerale, sub diverse forme și în diferite condiții, dintre care mai esențiale sunt evoluările în cadrul concertelor de muzică camerală și participarea la festivaluri și concursuri destinate muzicii genului respectiv.

Al doilea domeniu include prezentarea genurilor vocal-simfonice cât și a celor muzical-teatrale, precum sunt participarea în cadrul spectacolelor de operă (în special în condițiile regizării moderne). Acestea li se alătură evenimentele muzical-literare (serate poetice, serate literare), la organizarea cărora de obicei se solicită implicarea corului.

O altă direcție a activității corurilor camerale contemporane este realizarea diferitor tipuri de înregistrări, fie audio sau video, radiofonice sau televizate. Aici se include și înregistrarea muzicii pentru film sau pentru diverse spectacole, dar și clipurile video sau audio. Acestea din urmă se clasează într-o anumită categorie ce vizează colaborarea cu producătorii de muzică comercială — tendință deosebit de actuală în zilele noastre. Deseori, astfel de proiecte presupun improvizarea secvențelor tematice și compilarea lor atât pentru evoluări „live”, cât și pentru înregistrări, ceea ce lărgeste și mai mult spectrul de abilități al unui cor cameral.

Sfera de activități a corurilor de cameră din lumea contemporană poate fi ramificată și mai mult, mai ales ținând cont de specificul fiecărui colectiv în parte. De regulă, orice cor se specializează nemijlocit într-o direcție, care constituie preocuparea sa de bază, iar în conformitate cu aceasta se selectează și repertoriul care, în mare măsură, este determinat de tipul colectivului și de sarcinile care i se înnaștează în cursul performanțelor sale.

Deja am menționat că una dintre cele mai vechi direcții de afirmare a corului cameral s-a stabilit încă în cele mai îndepărtate timpuri și anume în cadrul lăcașelor sfinte. Este vorba de o tradiție seculară care a devenit astăzi un fenomen destul de răspândit, mai ales în țările de credință ortodoxă, în care colectivele de pe lângă biserici, în mare parte, sunt formate din cântăreți profesioniști, care sunt remunerați pentru prestația lor. Desigur că repertoriul de muzică religioasă este asimilat nu doar de colectivele de profil, căci și formațiile corale profesioniste, adesea, se adresează genurilor religioase, fapt ce își găsește confirmare în practica concertistică.

O altă situație se atestă la tradițiile stabilite în țările occidentale, unde dimpotrivă, cântarea bisericască în perioada actuală este practică de amatori. Creștinii atribuiți unei sau altei biserici sau confesiuni își asumă rolul de coriști sub formă de voluntariat. Activitatea acestora, însă, nu este permanentă și condiționată, fapt care generează o fluctuație intensă a cântăreților. Prin urmare, situația respectivă are un impact negativ asupra calității interpretării.

Din cele relatate mai sus, deducem că, în practica bisericilor creștine ortodoxe, prestația corului joacă un rol deosebit de semnificativ, acesta constituind o perlă a lăcașelor sfinte. În țara noastră, această sferă de activitate oferă posibilitatea de afirmare a unui număr destul de mare de colective camerale, fie ansambluri corale care s-au format pe lângă biserici, însă acestea nu pot fi apreciate la același nivel de profesionalism pe care îl posedă corurile de cameră stabilite pe lângă instituțiile culturale de profil. Subiectul respectiv prezintă, fără dubii, interes sporit și poate servi drept material de cercetare pentru un alt studiu.

Spre deosebire de colectivele bisericesti, corurile profesioniste laice adoptă un repertoriu universal, obținând pentru diversitatea stilistică și de gen. Pentru a distinge această varietate de tendințe în sfera de creație a colectivelor corale camerale la etapa actuală, am cercetat situația corurilor din diferite țări de pe teritoriul Europei, Americii de Nord (Canada), Rusiei, din România și a celor din țara noastră. Referire vom face, însă, doar la unele dintre acestea cu scopul de a înfățișa o pluralitate de aspecte care determină orientările și preocupările primare în activitatea corurilor de cameră.

Deși, în mod tipic, sunt direcționate să cuprindă cât mai multe sfere de creație, formațiile corale camerale de astăzi manifestă, totuși, predilecție către o ramură sau alta în funcție de activitatea pe care o desfășoară sau de preferințele personale ale dirijorului. Există numeroase colectivele profilate pe interpretarea repertoriului de gen, ca de exemplu muzică gregoriană, renașcentistă, barocă, modernă, națională etc. — tendințe dictate, în mare măsură, de „anumite disponibilități”, precum „mediul cultural, afinități, materiale disponibile” [3, p.36].

Pentru această categorie, am considerat util să exemplificăm prin tipajul Corului Național de Cameră *Madrigal — Marin Constantin* din București care are drept bază repertorială muzica renascentistă, care consituie „orientarea repertorială primară a corului de cameră [4, p.62]”. Aceasta, conform relatărilor dirijorului Marin Constantin, dar și ale muzicologilor români care se ocupă de studierea profilului colectivului bucureștean, a constituit preocuparea sa principală, încă de la fondarea colectivului, determinând, în același timp, „căutările profesionale necesare împlinirii tehnice și estetice ale viitorului *Patent Madridal* [4, p.62]”. Urmărind datele înfățișate în cărțile și broșurile despre activitatea corului, semnate de analiștii români, conchidem că primele evoluări au fost totalmente compuse din muzica acestei epoci. De altfel, și primele înregistrări audio au prezentat o colecție de creații scrise de compozitorii din perioada respectivă: Palestrina, O. Lasso, A. Lotti, G. Dufay, J. Obrecht, T. L. da Victoria, C. Monteverdi și mulți alții. „În jurul acestor nume se va clădi întregul edificiu sonor al *Madrigalului* din primul sfert de veac de activitate artistică”, opusurile autorilor renascentiști, constituind „literatura muzicală de bază a carierei” „tinerilor interpreți” [4, p.65].

Toată munca madrigaliștilor, la etapă respectivă, a fost concentrată în câteva albumuri complexe de madrigale și motete, precum *Il Rinascimento Europeo, Eximbank — Corul Madrigal, G.P. da Palestrina*, ultimul incluzând și o misă a compozitorului ce-i poartă numele. Mai mult ca atât, colectivul a participat și la realizarea filmului cu același titlu *G. P. da Palestrina*. În plus, Corul Național de Cameră *Madrigal — Marin Constantin* din București a propagat muzica corală a Renașterii și prin participarea sa la producerea filmului *Cântecele Renașterii* pentru care a obținut Marele Premiu *Palme d' Or* la Festivalul de film de la Cannes (1968).

Comparativ cu tradiția stabilită de colectivul din România, în cântarea corală a țărilor de circulație a limbii engleze se manifestă tendințe orientate, cu precădere, spre muzica contemporană. Drept exemplu vom aduce situația prezentă în *New London Chamber Choir (NLCC) — cor*, care fiind „specializat pe muzica secolelor XX- XXI, a prezentat numeroase premiere corale din arta compozitorilor Regatelor Unite, dar și de scară mondială...” [5]. Mai multe surse informative caracterizează *NLCC* drept „unul dintre stelele muzicii contemporane europene și cea mai reprezentativă formație vocală în această direcție” [5]. Deoarece a fost creat anume cu scopul de a promova arta corală actuală, colectivul întreține relații apropiate și fructuoase cu mari compozitori contemporani, precum Jonathan Harvey, Mauricio Kagel, Gyorgy Kurtag, Gyorgy Ligeti, Toru Takemitsu, Jannis Xenakis ș. a., care au dedicat numeroase lucrări, în exclusivitate, acestui cor.

Alte direcții sunt urmărite de *English Chamber Choir (ECC)* din Londra, care se bucură de o mare popularitate atât în arta clasică, cât și în cea de estradă. Fiind atras de proiecte legate de producerea muzicii comerciale, *ECC* a înregistrat o vastă serie de albumuri împreună cu Vangelis, și câteva cu *Band of Brothers*, avându-l drept moderator pe Steven Spielberg. Faima corului a fost purtată de muzica pentru clipul *Era — Ameno*, proiect care a răsunat în lumea întreagă pe baza celor opt milioane de discuri realizate.

Un program specific de activitate este prezentat de *Canadian Chamber Choir (CCC)*, care s-a format cu scopul de a propaga creația corală canadiană, prin organizarea de *work-shop-uri* în întreaga țară. Astfel, performanțele sale sunt demonstrate de proiectele organizate cu regularitate în diverse locații din Canada.

Ceea ce ne-a trezit un interes deosebit este metoda de realizare a acestora, despre care găsim detalii pe pagina web a formației. Compus din 17 muzicieni profesioniști selectați din diferite provincii colectivul „desfășoară scurte proiecte în diferite locații din țară. De obicei, pe parcursul a 7 — 10 zile, corul este convocat în provincia selectată, pentru a repeta timp de 3 — 4 zile; cântăreții primesc partiturile prin e-mail și le studiază în prealabil. Pe durata perioadei repetiționale, o școală locală, un cor sau o comunitate este gazda *Canadian Chamber Choir*, iar în schimb, corul susține *work-shop-uri* pentru corurile locale din comunitate” [6]. Misiunea sa instructiv-educativă și, în același timp, cultural-artistică, însă, nu se limitează la un spațiu geografic restrâns, căci colectivul își continuă activitatea,

facând *mini-tour-uri* prin întreaga provincie. Până în prezent, CCC a cutreierat țara cu proiecte în British Columbia, Monitoba, Ontario, Quebec, Nova Scotia, New Brunswick, Alberta, Saskatchewan și planifică să pătrundă în inimile tuturor vizitatorilor din Canada.

În zilele noastre, o astfel de metodă de studiere la distanță se practică oriunde în lume, prezentând o serie de beneficii, în special, de rang economic. Pe plan muzical, proiectele muzicale respective au drept scop propagarea, pe o scară geografică largă, a artei corale profesioniste, prin schimbul de experiențe între colectivele de profil, dar și prin antrenarea în diferite activități de autoperfecționare a formațiilor de amatori dintr-o regiune sau alta.

Un atare tip de proiect promovează concetățeanca noastră Irina Lunchevici (Israel), în Statele Unite ale Americii. Adunând coriști din diferite țări ale lumii, ea realizează programe compuse din creații populare ale țărilor pe care aceștia le reprezintă.

Spre deosebire de *Canadian Chamber Choir*, colectivul organizat de I. Lunchevici nu este unul permanent. Aici grupurile de coriști sunt flotante de la un proiect la altul. Modalitatea de desfășurare a acestora, la fel, variază. În primul rând, orice proiect nou se extinde pe o perioadă de șase luni, ceea ce vorbește de o durată cu mult mai îndelungată decât a corului ce activează în Canada. Dacă în CCC coriștii pregătesc în prealabil unul și același program, aici, fiecare corist este invitat cu repertoriul folcloric din țara sa de origine. După care urmează o perioadă de aproximativ patru săptămâni de repetiții, în care fiecăruia este dirijor pentru programul său. Evident, din cele expuse mai sus, putem conclud că muzicienii selectați sunt de un nivel profesionist foarte elevat și cu o vastă experiență interpretativă. Mai mult ca atât, ei sunt bine inițiați și în arta dirijorală.

Această practică de a întruni coriști din diferite colțuri ale lumii a devenit destul de răspândită în activitatea corurilor contemporane. Iată spre exemplu, *The Mornington Singers*, un cor cameral de vază din Dublin este compus din muzicieni veniți din Anglia, Olanda, Estonia, Slovacia, Australia, Statele Unite ale Americii și din alte țări. Avantajul acestei conexiuni constă în contopirea culturii corale de diferite tradiții și, totodată, elucidarea celor mai elevate trăsături ale lor.

În consecință, efectul care se produce în urma activității acestui tip de formație este, practic, echivalent cu exemplele redată mai sus (*Canadian Chamber Choir* și corul organizat de Irina Lunchevici). Prin urmare aceste colective nu doar că au un potențial repertorial extrem de variat, dar posedă și reala posibilitate de a-l reda în cea mai originală formă.

În Federația Rusă, unul dintre cele mai remarcante colective de cameră este *Corul Cameral Academic de Stat* din Moscova, care încă din timpul dominației regimului sovietic a servit drept un exemplu de urmat pentru multe colective din lumea întreagă. Studiind evoluția sa de-a lungul celor patruzeci de ani de activitate, observăm o evidentă tendință de universalism, distinsă din multilateralitatea implicării acestuia în viața muzicală internațională.

Repertoriul său include creațiile clasicilor Europei de Vest, a contemporanilor și clasicilor ruși, dar și hiturile estradei contemporane de peste hotarele Rusiei. Totuși, una dintre preocupările primordiale ale corului este propagarea pe arena concertistică internațională a muzicii sacre ruse, fapt menționat și în multiple surse informative despre cor: „Încă în perioada sovietică au fost readuse la viață creațiile religioase ale compozitorilor ruși — Cesnokov, Greceaninov, Ceaikovski, creațiile de cult ale lui Rahmaninov — *Всенощно бдение, Литургия Святого Иоанна Златоуста*, care mai devreme erau interzise [7]. Muzica sacră, dar și alte genuri din literatura muzicală rusă contemporană au fost interpretate în diferite centre culturale din lumea întreagă, mai puțin vizitate de către colectivele artistice din Rusia, precum Japonia, Singapore, Canada etc.

O altă prerogativă a corului este participarea la montarea spectacolelor de operă în cadrul Festivalului *Bregenzer Festspiele* din Austria, care a deschis o nouă cale de afirmare a colectivului în viața muzicală europeană. Astfel, în decurs de 10 ani au fost prezentate: *Хованицина* de Musorgski, *Золотой Петушок* de Rimski-Korsakov, *Лисичка-плутовка* de Janáček, *Il Trovatore*, *Un Ballo in Maschera* de Verdi, *La Bohème* de Puccini și chiar *West Side Story* de Bernstein.



Profesionalismul *Corului Cameral Academic de Stat* din Moscova a atras atenția multor compozitori ruși ai secolului al XX-lea, precum Sviridov, Șcedrin, Gavrilin, care i-au dedicat mai multe opusuri din creația lor. În plus, colectivul se mândrește prin faptul că colaborează cu renumite personalități muzicale din Federația Rusă, moment despre care se pronunță însăși dirijorul V. Minin: „Este o mare fericire să cânti cu așa soliști, precum Irina Arhipova, Elena Obrazțova, Maria Guleghina, Zurab Sotkilava, Evghenii Nesterenko, Alexandr Vedernikov, Paata Buciuladze. Aceștia sunt interpreți de cea mai înaltă clasă” [7]. Corul lui V. Minin evoluează, de asemenea, cu unele dintre cele mai remarcabile colective artistice din Rusia, precum *orchestra Virtuozii Moscovei*, *Orchestra Mare Simfonică*, *Orchestra Academică de Stat*, *Orchestra Teatrului Mariinski și altele*.

Un fapt neobișnuit pentru activitatea unui cor academic a fost evoluarea la 3 noiembrie 2012 a *Corului Cameral Academic de Stat* din Moscova pe arena *16 Tons Club* din capitala Rusiei, într-o componență mai mică, ceea ce marchează un moment de premieră în industria cluburilor din Moscova.

Desigur, toate aceste sfere de activitate artistică se desfășoară cu scopuri diverse și în condiții diferite dictate de necesitățile cultural-artistice ale societății în care se manifestă.

În țara noastră, arta corală camerală este reprezentată de un număr limitat de colective profesioniste. Acestea fiind orientate spre prezentarea unui repertoriu universal, interpretând piese diverse ca stil și apartenente compozitorilor diferitor școli componistice. Astfel poate fi prezentat *Corul Național de Cameră* al Republicii Moldova (CNCRM) condus de Ilona Stepan (Artistă Emerită) care, pe de o parte, promovează capodoperele literaturii muzicale universale, iar, pe de alta — creații noi din componistica contemporană autohtonă, europeană și americană.

O tendință repertorială monodirectivă a fost oglindită în faza de afirmare a colectivului. Aflat sub patronajul Companiei spaniole *Union Fenosa* în Republica Moldova, corului i s-a deschis perspectiva de a se expune pe scenele concertistice din Spania, fapt care a și generat adresarea la genurile corale spaniole. Procesul de însușire al acestora nu s-a limitat doar la studiul cât mai autentic al stilului muzical, ci și la o migăloasă pătrundere a textului literar, adesea în dialect local, sub îndrumarea unor specialiști (lingviști) din cadrul companiei. Mai mult ca atât, membrii corului aveau acces gratuit la cursurile de studiere a limbii spaniole, desfășurate în cadrul fundației *Union Fenosa*. Rigurozitatea însușirii specificului repertoriului coral spaniol, a jucat un rol semnificativ în activitatea de mai departe a colectivului, programele de muzică spaniolă fiind omniprezente la evoulările sale atât în țară, cât și peste hotarele ei.

Cu toate acestea, ținem să menționăm că recitalurile de debut ale CNCRM (pe atunci, *Corul Union Fenosa*) au inclus creații din literatura muzicală universală, cuprinzând diverse stiluri, începând cu Renașterea și până la muzică contemporană semnată de compozitorii americani, români și din țara noastră.

Variatatea repertoriului CNCRM este determinată și de participarea la numeroasele turnee artistice în importante centre culturale europene. Această tradiție, formată încă de la începutul existenței corului, reflectă 2 forme ale activității sale artistice: evoluările în cadrul concertelor și participarea în spectacolele de operă. Astfel, CNCRM, de repetate ori a fost invitat la realizarea unor importante proiecte artistice în diferite orașe din Spania (Barcelona, Madrid, Torre Vieja, A Coruña, Santiago de Compostela, Avilés și altele), Elveția (Geneva, Lugano, Lausanne, Sion, Bern, Basel, Zürich), Irlanda (Dublin), Franța (Peyner), Marea Britanie (Londra), România (Constanța, Focșani) etc.

În Republica Moldova, colectivul desfășoară o activitate artistică multilaterală, fapt ce confirmă nivelul său profesionist. Astfel, alături de prestările sale în cadrul Sălii cu Orgă din Chișinău, corul ia parte la evenimente socio-culturale de însemnătate națională (Ziua Independenței Republicii Moldova, Ziua Limbii, Sărbătoarea Drapelului Republicii Moldova, Sărbătoarea Marii Uniri), dar și locală (Ziua Orașului Chișinău) și altele. Alături de acestea nu mai puțin importante sunt manifestările organizate în scopul comemorării unor personalități culturale din țara noastră, dar și inaugurarea busturilor acestora în semn de prezență veșnică printre noi.

Într-o categorie aparte se includ prestațiile Corului la nivelul organizațiilor private, prin oficierea diferitelor evenimente de ordin intern dar și public. Aici, se include atât evoluarea în cadrul concertelor, spectacolelor muzical-artistice, cât și înregistrarea de *sound* și *video* clipuri. Frecvența solicitărilor de acest gen ne vorbește despre imaginea binecunoscută și apreciată a colectivului la nivel de societate.

O orientare mai specifică caracterizează activitatea Corului de Cameră *Credo* al Ministerului Afacerilor Interne din Republica Moldova, fondat sub conducerea dirijorului Valentina Boldurat (Maestru în Artă). Acest colectiv, deși posedă un repertoriu universal variat, în mare măsură, se axează pe genul cântecelor cu tematică militară, patriotică, conform cerințelor organelor MAI. Totuși, formarea sa ca colectiv a decurs în câteva etape, dintre care cea inițială a fost stabilirea sa, în anul 1995, pe lângă Biserica *Sfântul Mare Mucenic Pantelimon* din Chișinău (pe atunci lăcaș de rugăciune al organelor MAI). Preocuparea de bază a ansamblului coral (inițial format din 11 persoane) era muzica sacră ortodoxă, care a și constituit compartimentul primar al repertoriului său.

O altă latură a activității colectivului a fost stabilită odată cu reorganizarea sa drept Corul de Cameră *Credo* al MAI, formație a cărei activitate a fost reorientată, în special, spre educația morală — spirituală, estetică și, mai ales, patriotică a colaboratorilor organelor de securitate și a carabinerilor, precum și a studenților Academiei de Poliție Ștefan cel Mare din Republica Moldova. Desigur, sarcina întocmită nu a constituit unicul scop al colectivului, acesta fiind, în primul rând, preocupat de continuarea și dezvoltarea tradițiilor corale stabilite de maeștrii contemporani și cei ai generațiilor precedente. Astfel, deși în prima perioadă a activității sale, corul *Credo* a abordat un repertoriu monodirectiv — muzica de cult ortodox, „procesul de îmbogățire a unui repertoriu atât de vast al corului s-a mișcat dinspre muzica de cult, prin cea clasico-romantică, spre muzica modernă” [8, p.179].

Participarea corului *Credo* la multiple festivaluri și concursuri corale internaționale a inițiat o direcție de activitate mai specifică și, totodată, neordinară pentru colectivele corale academice. Este vorba de realizarea anumitor spectacole muzicale cu tematică tipică ritualurilor populare, în care utilizarea „unor efecte teatrale expresive, a mișcării scenice și a mizanscenelor costumate” sunt o premisă indispensabilă [8, p.179].

Sfera direcțiilor de afirmare ale corurilor de cameră din Republica Moldova pot fi completate și prin exemplele altor câteva colective activiste, noi însă ne-am oprit asupra celor doi exponenți care au pus bazele cântării corale camerale profesionale în țara noastră.

### Concluzii

Prin ilustrarea situației corurilor de pe arena internațională, dar și a unora din țara noastră am dorit să facem remarcată polivalența direcțiilor de afirmare a colectivelor corale camerale în lume, flexibilitatea lor de a se adapta diverselor cerințe profesionale, chiar și în cele mai nespecifice circumstanțe. Totodată, am pus în evidență anumite particularități ale formațiilor camerale din Republica Moldova, care atestă universalismul preocupărilor acestor formații — tendință asociată cu practica corurilor din Federația Rusă, dar și a celor din întreg spațiu ex-sovietic. Paralel, am sesizat orientarea vădită, a colectivelor menționate, spre expansiunea artei corale autohtone în spațiul european — mișcare ce și-a luat avânt la confluența secolelor XX-XXI și care, în mare măsură, a determinat depășirea limitelor modelelor sovietice de propagare a artei.

Anume, acest criteriu de înglobare a unei pluralități de interese poziționează *corul cameral* într-un cadru favorizat al arenei cultural-artistice la etapa actuală și provoacă, totodată, o grijă necondiționată pentru cercetătorii contemporani.

### Referințe bibliografice

1. ПАИЦОВ, Ю. *Современная русская хоровая музыка (1945 — 1980). Очерки истории и теории*. Москва: Советский композитор, 1991.
2. ПЕВЗNER, Б. *Камерный хор — организация, структура, принципы работы*. В: Советская музыка, № 7, 1979.

3. GROZA, C. *Tandemul dirijor-cor sau Năzuința spre performanță*. Cluj-Napoca: Mediamusica, 2007.
4. COSMA, V. *Dirijorul Marin Constantin (portret eseistic)*. Onești, 2011.
5. Spitalfields Music. News & Blog. *New London Chamber Choir* [online]. Textinfo [London, Great Britain]: 11 mai 2012 [citat 10 febr. 2018]. Disponibil pe Internet: <<https://www.spitalfieldsmusic.org.uk/new-london-chamber-choir/>>
6. *Canadian Chamber Choir*. A choir across Canada [online]. Textinfo [citat 12 dec. 2017]. Disponibil pe Internet: <<https://canadianchamberchoir.ca/welcome/about-the-ccc/>>.
7. Ореанда-Новости *Камерный хор Минина отмечает свой 40-летний юбилей* [online]. Textinfo [Москва, Россия]: 21 oct. 2011. Disponibil pe Internet: <[https://www.oreanda.ru/kultura\\_i\\_dosug/Kamernyy\\_hor\\_Minina\\_otmechaet\\_svoy\\_40-letniy\\_yubiley/article587457/](https://www.oreanda.ru/kultura_i_dosug/Kamernyy_hor_Minina_otmechaet_svoy_40-letniy_yubiley/article587457/)>.
8. MUZÎCA, T. Corul de Cameră *Credo*. Istorie și contemporaneitate. In: *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*. Chișinău: Grafema Libris, 2006, nr.1 (6-7), pp.176 — 180.

## M. ЧЕБОТАРИ — ИСПОЛНИТЕЛЬНИЦА ГЛАВНОЙ ПАРТИИ В ПОСЛЕДНЕЙ ОПЕРЕ Р. ШТРАУСА КАПРИЧЧИО

### M. SEBOTARI — INTERPRETA PARTITURII PRINCIPALE DIN ULTIMA OPERĂ A LUI R. STRAUSS CAPRICCIO

### M. SEBOTARI — PERFORMER OF THE MAIN FEMALE ROLE IN R. STRAUSS` LAST OPERA CAPRICCIO

#### СЕРГЕЙ ПИЛИПЕЦКИЙ,

докторант, Академия музыки, театра и изобразительных искусств

CZU 782.1.071.2(478)

782.1:781.68

*Работа М. Чеботари над центральной женской ролью графини Мадлен в последней опере Р. Штрауса «Каприччио», явилась важным этапом в карьере певицы, несмотря на то, что она исполнила ее всего восемь раз. Участие знаменитой артистки в венской премьере спектакля в 1944 г., несомненно, содействовало быстрой популяризации этого произведения в мире музыкального театра, а также способствовало формированию классической традиции в исполнении партии главной героини лирическим сопрано. Среди певиц, опиравшихся в дальнейшем на данную эстетику интерпретации, выделяются выдающиеся вокалистки Л. делла Каза, Э. Шварцкопф, Р. Флеминг и др. Сложнейшая в музыкальном, вокальном и актерском отношениях, данная партия также считается высокой пробной ступенью в ярком профессиональном становлении М. Чеботари — будущей исполнительницы опер современных композиторов на поствоенном Зальцбургском фестивале.*

**Ключевые слова:** Мария Чеботари, Рихард Штраус, Каприччио, опера, сопрано, интерпретация, Зальцбургский фестиваль

*O etapă importantă în cariera cântăreței Maria Cebotari a constituit-o munca asiduă asupra rolului feminin principal al contesei Madlen din ultima operă a lui R. Strauss, „Capriccio”, deși interpretase deja acest rol de opt ori. Participarea celebrei actrițe la premiera spectacolului de la Viena, în 1944, a contribuit, fără îndoială, atât la popularizarea rapidă a acestei lucrări în lumea teatrului muzical cât și la formarea tradiției clasice în interpretarea partiturii eroinei principale de soprana lirică. Printre cântărețele care s-au bazat ulterior pe modul acesta estetic de interpretare, se remarcă vocalistele de excepție L. della Kaza, E. Schwarzkopf, R. Fleming și alele. Partitura aceasta, fiind cea mai dificilă din punct de vedere muzical, vocal și actoricesc, se consideră, totodată, și o etapă de probă înaltă în formarea profesională strălucită a Mariei Cebotari — viitoare interpretă a operelor compozitorilor contemporani la festivalul postbelic de la Salzburg.*

**Cuvinte-cheie:** Maria Cebotari, Richard Strauss, Capriccio, operă, soprană, interpretare, festival, Salzburg

*The work of M. Cebotari on the main female role of countess Madlen in R. Strauss` last opera “Capriccio” was an important step in the singer’s career, despite the fact that she performed it only eight times. The participation of the famous artist in*

the Vienna premiere in 1944, undoubtedly, contributed to the rapid popularization of this work in the world of musical theater, and also helped the formation of the classical tradition in the performance of the leading part by a lyrical soprano. Highly accomplished singers such as L. della Kaza, E. Schwarzkopf, R. Fleming and others are among the singers that later followed this aesthetics of interpretation. This most complicated part from the point of view of its musical, vocal and acting difficulties is considered to be a trial stage in the professional formation of M. Cebotari — the future performer of operas written by contemporary composers at the postwar Salzburg Festival.

**Keywords:** Maria Cebotari, Richard Strauss, Capriccio, opera, soprano, interpretation, Salzburg festival

К осени 1942 г. композитор завершил последнюю оперу на либретто К. Крауса — своеобразное произведение «разговор о музыке в одном действии», и посвятил его своему другу и соавтору. Его полное название — *Каприччио* (разговорная пьеса с музыкой в одном действии К. Крауса и Р. Штрауса), оп. 85. Э. Краузе сообщает: «Изящное, красочное, остроумное либретто могло быть написано только людьми, обладавшими обширными познаниями и практическим опытом в области театра и оперного творчества» [1, с. 460]. Последнее музыкально-театральное произведение Р. Штрауса, в привычном понимании, является не вполне обычным опусом композитора. В этом оригинальном произведении Р. Штраус стремился избежать характерных черт романтической оперы, что ему вполне удалось. Э. Краузе дает следующую оценку: «Аромат красоты, яркие эмоции позволяют охарактеризовать *Каприччио*, с его остроумием и открытостью, как драгоценный дар просветленной старости» [1, с. 462].

### Краткая история создания оперы

Композитора вдохновила, написанная в 1786 г., опера А. Сальери *Prima la musica, poi le parole* (Сначала музыка, затем слова), поставленная во дворце Шёнбрунн вместе с зингшпилем В. А. Моцарта *Директор театра* по заказу австрийского императора. Две главные сюжетные линии *Каприччио* — выбор спутника жизни и проблема слова и музыки в сценическом произведении трактовались параллельно, попеременно соприкасаясь. Также как и произведение придворного композитора А. Сальери, опера Р. Штрауса не ответила на вопрос: «Что главнее, музыка или слова?», но явилось, по словам Р. Петцольда, своеобразным музыкальным завещанием, адресованное «культурным людям в качестве возвышенной игры, призванное обострить еще более чувство прекрасного, благородного и духовного» [2, с. 51]. Именно этому, по нашему мнению, служило многолетнее творчество композитора в своей совокупности, а последняя опера, несмотря на необычность сюжета и трактовки жанра — яркое тому подтверждение.

А. Штильман в разделе, который посвящен Р. Штраусу, из книги *Музыка и власть* пишет: «Эта прелестная опера идет сегодня на всех сценах мира, но трудно поверить, что в 1942 г. композитор был поглощен именно этим умозрительным вопросом, занимавших его великих предшественников. /.../ Сталинград, концлагеря, страшная кровавая война... А композитор продолжал жить в созданном им самим мире» [3, с. 161]. Еще с лета 1942 г. планировалась постановка в Берлине, однако из-за нарастающих военных событий она не состоялась. При выборе солистов, авторы оперы вели оживленную переписку, высказывались порой противоположные мнения. Так, К. Краус считал М. Чеботари чересчур субреточной актрисой для главной роли Графини Мадлен, а П. Андерса — «мелким» для роли композитора Фламанд, на что Р. Штраус удивлялся и возражал. В итоге премьера состоялась в Мюнхене 28 октября 1942 г. с В. Урсуляк<sup>1</sup> в главной роли, под управлением К. Крауса.

1 Урсуляк (Ursuleac) Виорика — австрийская певица румынского происхождения (сопрано). В. Урсуляк и ее супруг дирижер К. Краус являлись близкими друзьями Р. Штрауса. Певица была яркой исполнительницей главных партий в его операх. В ее амплу входили, так называемые, роли штраусовских «примадонн»: Фельдмаршальша, Арабелла, Мадлен и др. Являлась участницей некоторых мировых премьер, среди них: *Арабелла* (1933), *День мира* (1938), *Каприччио* (1942). Певица много и с большим успехом исполняла песни композитора, некоторые посвящены ей, например знаменитая *Zuegnung* (*Посвящение*). Исполняла также оперы В. А. Моцарта, Р. Вагнера и Дж. Верди.

### Участие М. Чеботари в венской премьере

Венской постановкой 1 марта 1944 г., в которой приняла участие М. Чеботари, дирижировал К. Бём, режиссером выступил Р. Гартман, а художником — Р. Кауцкий, выполнивший потрясающий садовый салон замка графа в стиле рококо. Здесь не обошлось без личного участия композитора и дирижера в выборе главной героини. В процессе подготовки, уже в январе 1944 г., К. Бём писал Р. Штраусу, что роль Графини хорошо ложится на голос М. Чеботари, и она уже полностью выучила музыкальный текст. Вечером после премьеры, К. Бём также написал композитору: «М. Чеботари — очаровательна, полна шарма и вдохновения» [4, с. 156]. После серии премьерных спектаклей, через месяц, довольный режиссер писал композитору, который из-за почтенного возраста не смог присутствовать: «... *Каприччио!* Спектакль мастеров, исполненный полностью впервые<sup>1</sup> — прекрасные голоса. М. Чеботари спела главную роль Графини» [5, с. 18]. Также он отметит, что обе главные женские роли прекрасно дополняли друг друга, М. Чеботари пленяла изяществом и умом. А. Дермота, исполнитель роли Фламанды, в книге *Тысяча вечеров в моей певческой жизни*, перечисляя всех исполнителей этой премьеры, замыкает сказанное словами: «...и незабываемая Мария Чеботари (Графиня) идеально дополняла (состав — С. П.)» [6, с. 148].

В июне 1944 г. состоялись два гастрольных спектакля *Каприччио* в Цюрихском *Stadttheater* в рамках местного фестиваля, где была вынесена на суд швейцарской публики венская постановка. Местная газета *Weltwoche* от 30 июня 1944 г. отметила: «М. Чеботари в образе Графини — королева вечера» [7]. В роли Фламанды, как и в Вене, выступил А. Дермота. А. Минготти в монографии о певице писал: «Представление *Каприччио* было блестящим. Интернациональная, празднично настроенная публика, чествовала артистов, но, прежде всего, Марию Чеботари» [8, с. 83].

### Анализ отрывков с венского спектакля, запечатленных на пленку

Певица оставила после себя богатое наследие в аудиозаписи, благодаря которому суждение о реальной оценке ее вокального искусства может быть адекватным. Несовершенство техники не отразилось на качестве зарегистрированного материала. Объемный, мягкий, но яркий голос хорошо ложился на пленку. При прослушивании мало у кого появляется ощущение несовершенной работы. Интересной и неожиданной находкой для автора в этом смысле стало собрание дисков выпуска 1995 г., запечатлевших спектакли Live Венской оперы 1941-1944 гг., находящиеся в фонотеке Института Р. Штрауса в Гармиш-Партенкирхене (Германия). В томе № 21 обнаружилось отрывки из первого представления *Каприччио* в Вене с голосом М. Чеботари. Это казалось невероятным, так как никаких сведений о записи певицы в роли Мадлен долгое время не существовало. Автору казалось, что исполнение певицей данной партии навсегда кануло в лету, также как и роль Аминты и Арабеллы.

Запись представляет собой четыре отрывка, три из которых содержат в себе реплики, фразы или части сцен из партии графини Мадлен. Первый — дуэт итальянских певцов из центральной девятой сцены, где голос М. Чеботари запечатлен в нескольких отрывочных элементах фраз. Однако следующий эпизод из этой же, грандиозной по масштабу и составу исполнителей сцены, ознаменован яркими музыкальными предложениями партии главной героини. В заключительном отрывке представлена часть финальной сцены оперы. В журнале *Gramophone* английский музыкальный критик, видный специалист по анализу классических аудиозаписей, А. Блайт писал: «Возмутительно короткие проблески партии Мадлен в испол-

<sup>1</sup> На премьеры в Мюнхене не исполнялись некоторые номера, в том числе и октет, о достоинствах которого Э. Краузе пишет: «Веселым и комедийной легкостью насыщен беспримерный в истории музыки, распадающийся на две группы партий, октет, в котором голоса спорящих противопоставлены в виде разительного контраста лирическому пению двух итальянских певцов» [1, с. 461].

нении Чеботари запечатлены в четырех отрывках из последней оперы Рихарда Штрауса. Очевидно, что она должна была быть идеальной в этой партии — блестящий звук, фразировка без лишней аффектации, по достоинству оцененное, прекрасное портamento» [9].

Роль графини Мадлен, первоначально написанную для драматического сопрано В. Урсуляк, М. Чеботари безусловно исполнила с еще более громким успехом, чем ее старшая коллега. Партия, в которой исполнительница активно использовала тембральные краски крепкого сопрано, идеально ей подходила не только вокально, но и актерски. М. Чеботари удалось создать цельный сценический персонаж, полный шарма и женского обаяния. «Привлекательный образ Графини, в благородных, мягких линиях, похожий на образ Графини Альмавива из моцартовского *Figaro*, реализовала игрой и пением Мария Чеботари, обнаруживая законченное артистическое мастерство», — пишет венский биограф Р. Штрауса Р. Теншерт [9, с. 142]. Певица в полной мере соответствовала описанию образа главной героини, изложенному композитором в обращении к К. Краусу в период работы над произведением и помещенному в монографии Э. Краузе: «Графиня — не бесцветная немецкая девушка, а просвещенная двадцатисемилетняя француженка с соответствующими свободными взглядами на любовь и более серьезными художественными вкусами, чем у ее брата, философствующего поклонника театра и дилетанта» [1, с. 458].

Финал оперы завершает продолжительная сцена Графини, написанная и оркестрованная композитором с большим вниманием и аккуратностью специально для В. Урсуляк. Из письма к К. Краусу: «сейчас я стараюсь как можно лучше оркестровать последнюю сцену для нашего милого друга» [10, с. 458]. Р. Штраус намеренно стремился сделать сцену более лирической, чтобы противопоставить ее дискуссионному настроению всего произведения. «Отдадим должное арии! Отнесемся с уважением к певцам. Пусть не слишком громко звучит оркестр!», — размышлял композитор [10, с. 460].

К сожалению, в записи М. Чеботари можно услышать только заключительную часть данной сцены, начинающейся с обрывка фразы „Ich will eine Antwort und nicht deinen prüfenden blick“ («Я хочу ответа, а не твоего вопрошающего взгляда!»). Уже звучит тот знаменитый *Des-dur*, которым заканчивается не только само произведение, но и все оперное творчество Р. Штрауса<sup>1</sup>. Героиня обращается к себе самой: «Кого выбрать в мужа поэта Оливье или композитора Фламанда, а вместе с кем-то из них предпочесть музыку или слова в опере?». Не зная ответа, она находится перед сложным выбором. В вопросительные слова „Willst du zwischen zwei Feuern verbrennen?“ («Ты хочешь сгореть между двух огней?») М. Чеботари вкладывает максимум экспрессии и накала, чтобы затем, поняв не столько рассудком, сколько внутренним чувством неразрешимость дилеммы, в конце фразы ослабевает звучность до авторского пиано (пример 1).

Найдя успокоение в оставлении философских вопросов, как и в невозможности сиюминутного выбора спутника жизни, Графиня находит свое отражение в зеркале (реминисценция «романтического двойника» Ф. Шуберта), у которого спрашивает: может ли быть вообще конец в опере? Отражение молчит. Музыка «романтически ясна в лунном звучании утонченно-мелодичной заключительной сцены Мадлен, этого своеобразного создания, напоминающего Маршалю и Арабеллу» [1, с. 462].

К столь загадочному сценическому действию написана изумительная и совершенная в своей красоте и простоте мелодия, лишенная ложного пафоса. М. Чеботари исполняет заключительные речитативные нисходящие реплики мягким и нежным *mezza voce*, не теряя при этом глубину певческой опоры (пример 2). В задумчивости, но крайне выразительно и отчетливо она произносит последние слова партии, растворяющиеся в очередном вопросе без ответа: „Gibt es einen, der nicht trivial ist?“ («Но, есть ли в ней конец, конец не тривиальный?»).

<sup>1</sup> Композитору принадлежат слова, сказанные в письме к К. Краусу, который коснулся вопроса о новой опере: «Не является ли этот *Des-dur* лучшим завершением всего дела моей театральной жизни?» [10, с. 463].

## Пример 1. Р. Штраус. Каприччио. Финал.

281

Gräfin

Willst du zwischen zwei Feu-

- ern ver - bren - nen?

*cresc. - - ff*

*dim. - - - p*

## Выводы

Несмотря на то, что заглавную партию графини Мадлен М. Чеботари исполнила на сценах Вены и Цюриха всего восемь раз, работа над ней — важный и особенный этап в развитии карьеры певицы. Сложнейшая в музыкально-вокальном и актерском отношениях, данная партия явилась высокой пробной ступенью в ярком профессиональном становлении будущей исполнительницы опер современных композиторов XX в. на Зальцбургском фестивале, среди которых *Смерть Дантона* Г. фон Эйнема. Участие знаменитой артистки к в венской премьере *Каприччио* несомненно способствовало быстрой популяризации этого произведения в театральном мире, а также формированию классической традиции в исполнении партии главной героини более лирическим сопрано. Среди певиц унаследовавших данную эстетику интерпретации явились последующие выдающиеся певицы Л. делла Каза, К. Те Канава, Э. Шварцкопф, а также ученица последней — Р. Флеминг.

## Пример 2. Р. Штраус. Каприччио. Финал.

(sart)

Gräfin

kannst du mir ra - ten, kannst du mir hel - fen den Schluß zu

284

Gräfin  
fin - den, den Schluß für ih - - - re O - per?

### Библиографические ссылки

1. КРАУЗЕ, Э. *Рихард Штраус*. Москва: Музгиз, 1961.
2. PETZOLDT, R. *Richard Strauss: Viața în imagini*. București: Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R., 1963.
3. ШТИЛЬМАН, А. Письмо Рихарда Штрауса Стефану Цвейгу. В: *Музыка и власть*. Москва: Аграф, 2013.
4. *Richard Strauss — Karl Böhm, Briefwechsel (1921-1949)*. Red. M. Steiger. Mainz: Schott Musik International, 1999.
5. *Richard Strauss — Rudolf Hartmann: Ein Briefwechsel. Mit Aufsätzen und Regiearbeiten von Rudolf Hartmann*. Red. R. SchlöttererTutzing: Hans Schneider Verlag, 1984.
6. DERMOTA, A. *Tausendundein Abend mein Sängerleben*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1981. 357 p.
7. BECKMESSER. „Capriccio“ von Richard Strauss. In: *Weltwoche*. Zürich, 30.06.1944.
8. MINGOTTI, A. *Maria Cebotari, das Leben einer Sängerin*. Salzburg: Hellbrun-Verlag, 1950.
9. BLYTH, A. M. Cebotari. In: [Online]. [Accesat la 03.02.2018]. Disponibil: <https://www.gramophone.co.uk/revi-ew/vienna-state-opera-live- vol21>
10. *Richard Strauss — Clemens Krauss, Briefwechsel, Gesamtausgabe*. Red. G. Brosche. Tutzing: Schneider, 1997.



## Arta teatrală

### METAMORFOZELE CORULUI ANTIC ÎN IMAGINARUL ARTISTIC DRUȚIAN

#### METAMORPHOSES OF THE ANCIENT CHOIR IN DRUTA`S ARTISTIC IMAGINATION

**ANA GHILAȘ,**

conferențiar universitar, cercetător științific coordonator, doctor în filologie,  
Institutul Patrimoniului Cultural

CZU 792.032:78.087.68

792(478):78.087.68

*În evoluția artei teatrale un rol important îi revine corului antic ca element de structură a discursului dramatic. Personaj specific încă în preteatru — în ritualurile dionisiace — corul capătă diverse funcții artistice în tragedia și comedia antică: apreciază personajul/protagonistul, comentează cele întâmplate pe scenă, exprimă vocea poporului, se manifestă ca personaj aparte în acțiunea dramatică, iar la nivel de structurare a textului dramaturgic contribuie la relaționarea/„îmbinarea” epicului cu liricul și cu dramaticul, în special în tragedie.*

*În articol este abordată problema metamorfozei corului ca indice al teatralității, relevând formele lui, semnificațiile și funcțiile artistice în creația druțiană. Pentru a evidenția specificul individualității creatoare a regizorului A. Cozub, realizăm o paralelă a acestui tip de personaj în spectacolele montate pe baza textelor dramaturgice ale lui I. Druță și D. Matcovschi.*

**Cuvinte-cheie:** corul antic, teatralitate, text dramaturgic, text narativ, discurs teatral

*In the evolution of theatrical art, an important role belongs to the ancient choir as an element of the structure of the dramatic discourse. Being a specific character in the pre-theatre, — in the Dionysian rituals — the choir acquires various artistic functions in the ancient tragedy and comedy. It appreciates the character / protagonist, comments on what is happening on the stage, expresses the voice of the people, manifests itself as a special character in the dramatic action, and at the level of the structuring of the dramaturgic text contributes to the association / “blending” of the epic with the lyric and dramatic, especially in tragedy.*

*The article deals with the issue of the metamorphosis of the chorus as an index of theatricality, revealing its forms, meanings and artistic functions in Druta`s works. In order to highlight the specificity of the creative individuality of the film director A. Cozub, we realize a parallel of this type of character in the performances based on the dramaturgical texts of Ion Druță and Dumitru Matcovschi.*

**Keywords:** ancient choir, theatricality, dramaturgic text, narrative text, theatrical discourse

### Introducere

Fenomen teatral cu diverse funcții la etapa contemporană, corul este cunoscut ca personaj specific încă în preteatru — în ritualurile dionisiace, iar în tragedia și comedia antică el capătă diverse funcții artistice: apreciază personajul/protagonistul, comentează cele întâmplate în acțiunea dramatică, uneori realizează aceleași acțiuni scenice ca și actorul, accentuând astfel importanța lor în dezvoltarea subiectului; exprimă vocea poporului, se manifestă ca personaj aparte în acțiune, iar la nivel de structurare a textului dramaturgic contribuie la relaționarea/„îmbinarea” epicului cu liricul și cu dramaticul, în special în tragedie [1; 2].

Metamorfozele corului antic și ale funcțiilor lui într-o acțiune artistică din discursul dramaturgic sau din cel narativ se poate observa pe parcursul evoluției artelor, acest element al teatralității devenind

topoi/topos, alteori motiv artistic, laitmotiv ș.a. Investigarea acestui tip de personaj în dramaturgia europeană și în montările scenice constituie un aspect important al cercetărilor realizate, de exemplu, în Germania în anii 90 ai secolului al XX-lea, ale căror rezultate au fost prezentate la conferința științifică din Postdam, în octombrie 1997 și, respectiv, în volumul conferinței *Corul în drama antică și modernă (Der Chor im antiken und modernen Drama)*, coordonată de Peter Riemer [3, p.75].

În articol vom avea ca obiect de studiu prezența corului ca indice al teatralității în creația lui Ion Druță, relevând semnificațiile și funcțiile lui în discursul artistic, cu o inserție a manifestării acestui tip de personaj în drama *Casa mare*, în viziunea regizorală a lui Alexandru Cozub. În acest sens, propunem o paralelă cu semnificațiile și funcționalitatea corului în spectacolul *Pomul vieții*, după drama omonimă a lui Dumitru Matcovschi, ambele discursuri teatrale fiind montate de același regizor la Teatrul Național *Mihai Eminescu* din Chișinău.

### Valențe ale corului în viziunea artistică druțiană

În prima dramă druțiană, *Casa mare* (1959), o varietate a tipologiei corului antic o constituie personajele numite în *dramatis personae* Vecina binevoitoare, Vecina obiectivă, Vecina răuvoitoare, care acționează ca și corul — împreună, ca personaj colectiv, dar, în același timp, fiecare membru al corului (vecină) își exprimă punctul de vedere diferit asupra faptelor, evenimentelor sau preia opinia celeilalte. Se manifestă în acest mod o trecere de la modelul antic al corului, care, în accepția lui Aristotel, trebuia să aibă funcția unui personaj unic și să amplifice impresia spectatorului (prin participarea (corului) la acțiune, să fie parte a fabulei, să aibă legătură cu fabula lucrării). Mai târziu, cercetătorii au evidențiat și alte funcții ale corului, pe care le atestăm și în creația druțiană: contrastul între protagonist, acțiunea lui și opiniile corului, funcția de creare a fundalului acțiunii, de exprimare a opiniei sociale, colective, funcția meditativă. În textul dramaturgic și în discursul teatral al lui I. Druță sau D. Matcovschi se manifestă diverse aspecte ale corului, fapt asupra căruia vom stărui în finalul articolului.

Dacă monologurile corului erau considerate în antichitate și „vocea autorului”, atitudinea lui față de evenimentele prezentate, făcând din acesta (cor) un „spectator ideal”, după A.W. Schlegel, deoarece era menit să arate cum ar trebui să reacționeze publicul real, textele druțiene, în special prima dramă, exprimă diversitatea de opinii față de cele întâmplare, modernizând astfel indicii teatralității corului antic. Totodată, opunerea structurală actorului de către cor, pe de o parte, și publicului, pe de altă parte, evidențiază rolul de intermediere între protagonist și spectatorilor. Și dacă coriștii nu se individualizau ca personaje scenice (în tragedia antică se indica starea socială a lor: „femei din Corint”, „roabe”, „bătrâni din Arghos” ș.a.), vecinele din drama *Casa mare* sunt individualizate prin vestimentație, prin expunerea propriei opinii și, uneori, preluarea opiniilor celorlalte două, realizând astfel o răsturnare de valori, rămânând un personaj colectiv și, în același timp, individualizat prin exprimarea tipului psihologic și a caracterului fiecăreia. Aceste aspecte sunt reliefate convingător, în opinia noastră, în discursul teatral regizat de Alexandru Cozub la Teatrul Național *Mihai Eminescu* din Chișinău.

Având deci funcția de exprimare a diversității opiniilor față de evenimente și fapte, corul îndeplinește și funcție narativă, el mișcă acțiunea dramatică, relevând aspecte morale și sociale. Un exemplu îl poate constitui scena citirii psalmilor, în care intertextualitatea de sorginte biblică din textul dramaturgic accentuează mai multe aspecte ale acțiunii — intrinseci și extrinseci: are funcție elegiacă, sugerează incertitudinea, zbuciumul sufletesc al Vasiluței și al lui Păvălache, pregătește trecerea la atmosfera acțiunii ulterioare.

În aceste momente în care tatăl protagonistei citește psalmul 68 („despre omul ajuns la zile grele”, un psalm de jale) este relevată, în primul rând, relația dintre sacru și profan, iar imaginea realizată în spectacolul montat A. Cozub devine convingătoare în acest sens. Or, vecinele vorbesc de cumpărături, rochii, bani, iar psalmul — de cele sfinte, cu didacticismul lui, exprimat într-o formă populară: „Omul când are necazuri, apoi se supără... Dar stau eu și mă gândesc: de ce te superi, omule? Dacă n-ai ave necazuri, apoi de unde ai face rost de bucurii?!”. Și reacția, mai corect, lipsa de reacție, lipsa dialogului

(sau chiar a monologului fiecăruia) ce se impune: cele trei vecine încearcă să se convingă una pe alta că rochia uneia dintre ele nu este din „mătasă curată”, uitând scopul venirii lor în casa Vasiluței. Lectura psalmului, expusă de autor în mod original, contribuie la amplificarea stării morale a Vasiluței, a lui Păvălache, a tatălui și a atmosferei din casă. Concomitent însă, de fiecare dată (de 3 ori), vecinele încep altă vorbă, până nu se oprește din citit moș Ion, prin tăcere/așteptare atenționându-le, dar, mai bine zis, atenționând receptorul/spectatorul. Sunt pauze, tăceri semnificative, dar și imagini contrastante semnificative, ce vorbesc despre lumea și grijile ei cotidiene, lumea și surzenia sufletească, lumea și spectacolul vieții, iar peste toate e totuși sufletul omului. Personajul moș Ion rămâne a fi, în acest context, un tip de corifeu și didascal totodată, dar pe care nu-l mai ascultă corul, nu învață împreună cuvintele din Marele Text și nu înțelege semnificațiile lor morale.

Se constată astfel o îmbinare a funcției de comunicare și cea de apreciere a personajului de către corul antic și relevarea specificului național prin tipologia unui personaj des întâlnit în imaginarul artistic druțian — gura lumii, satul. Este o trecere de la corul antic la acest tip de personaj, într-un fel o metamorfoză a corului antic, despre care regizorul Ion Ungureanu menționa: „ Spațiul rural, unde are loc acțiunea, atmosfera și fondul pe care ni-l propune autorul e tot un fel de teatru antic: există Corul din trei vecine (ele nici nu au nume, evidențiate fiind doar caracteristicile lor — una e Obiectivă, alta e Tendentioasă și a treia e Binevoitoare); e și un Corifeu — moș Ion, care citește texte din Psaltire” [4, p. 85]. Amintim, în acest context, etimologia și semnificațiile cuvântului grecesc *corifeu* : „care ocupă vârful, primul loc, conducător” și, înainte de a fi conducătorul corului, corifeul era cântăreț solist. În așa fel, funcția corifeului e să îndrumeze corul, să-l învețe întru susținerea acțiunii dramatice și în amplificarea mesajului. Asemenea semnificații le are personajul moș Ion în drama *Casa mare*, dar care mai comportă și rol de *didascal* — cel care conduce în mod profesionist corul, iar mai târziu, în primii ani ai creștinismului, didascalii erau „învățători ai credinței”, ai vieții morale a celor ce doreau să îmbrățișeze această religie [5, p. 39].

Textul druțian se caracterizează, așadar, printr-o îmbinare a elementului antic cu cel biblic și cu cel popular, național. Se poate observa că teatrul antic vine în contemporaneitate ca formă și tehnică, ca model al unui tip de comunicare, susținut aici, la contemporanul nostru, de modelul creștin exprimat prin structura și esența morală a psalmilor și care, împreună, contribuie la crearea unei mizanscene cu valențe multiple în transpunerea scenică, realizată de regizorul Alexandru Cozub la Teatrul Național *Mihai Eminescu*.

În alte texte dramaturgice și cele narative ale autorului, elemente și funcții ale corului se păstrează în modul de structurare a acțiunii: opunerea sau dialogul dintre un personaj/protagonist și satul, familia, lumea, societatea/corul. În drama *Horia*, de exemplu, acțiunea e structurată pe baza unui dialog (moral, spiritual) contrastant dintre Horia și Balta, la care nu mai participă corul în ipostaza satului sau „gura lumii” (cum e în romanul *Povara bunătății noastre*, unde expunerea atitudinii față de personajele Onache și Haralampie relevă diverse funcții artistice ale satului Ciutura; sau după cum se manifestă varianta corului popular ca metamorfoză a celui antic în structura nuvelei *Toiagul păstoriei*; ori implicarea corului în fabula textului narativ, la nivel de ekhrasis, în nuvela *Glasurele*. Sunt aspecte care, din lipsă de spațiu, vor fi dezvoltate în alt articol).

În drama *Horia*, dimpotrivă, satul nu mai are funcțiile corului antic, ci devine „o masă de oameni”, „tăcută”, care nu face aprecieri, nu-și expune opiniile, nu mai este intermediar între protagonist — profesorul de istorie Horia și un alt personaj — directorul școlii Balta. În acest discurs dramaturgic, corul propriu-zis e format din copii, interpretând cântecul *A ruginit frunza din vii*, un laitmotiv ce introduce elementul liric în acțiunea dramatică, are funcție de fundal și exprimă o realitate concretă (anii 70-80 ai secolului al XX-lea) — pierderea spiritualității, a credinței în bine și adevăr. În această dramă, firul liric și naiv, sincer al cântării interpretate de copii susține nu doar colectivul profesoral, ci și întreg satul — corul cel mare. Or, aici prezența corului antic, cu funcții de judecător, de moralizator, de personaj activ, nu mai este; se pierde dialogul dintre cor și spectator, căci aici corul de copii are rolul

de a surprinde iluzii pierdute, trăiri și re-trăiri, amintiri și nostalgii ale maturilor, ale colectivității/ale unui cor mare. Respectiv „corul cel mic”, al celor care abia învață ce este viața, introduce în acțiune, abia vizibil, nu atât o atmosferă de liniște și pace sau de dialog, ci mai mult o atenționare spiritual-existențială a celui de-al treilea participant la actul teatral — spectatorul/receptorul.

### Alte forme ale corului în discursul teatral contemporan

În partea finală a articolului, propunem o paralelă a manifestării corului ca personaj în alt spectacol montat de A. Cozub la Teatrul Național *Mihai Eminescu* — *Pomul vieții*, după drama omonimă a lui Dumitru Matcovschi, relevând și completând astfel viziunea artistică regizorală a sa exprimată în *Casa mare*. Primul moment ce se impune în demersul critic preconizat este relația dramaturg — regizor la nivelul textocentrismului și scenocentrismului. Or, în cazul individualității creatoare Ion Druță, este cunoscut faptul că autorul insistă asupra fiecărui cuvânt, pauză (logică, psihologică) etc. din textul scris, el obișnuia să citească discursul dramaturgic al său în fața echipei de actori, asista la repetiții intervenind uneori, atenționând asupra esenței cuvântului, imaginii din text. Dumitru Matcovschi a colaborat mult la realizarea textului dramaturgic și a celui teatral, în primul rând, cu regizorul Veniamin Apostol și cu actorul Victor Ciutac. „Lui D. Matcovschi nu i-am dictat ideile mele, ci doar i-am sugerat ceea ce nu-i ajungea în text, pentru că el n-avea încă experiență de dramaturg” [6, p. 93], spunea într-un interviu V. Apostol, iar actrița Viorica Chircă își amintea de colaborarea autorului cu regizorul și cu actorii, încât „multe scene, dialoguri au fost refăcute sau chiar scrise în teatru, în rezultatul repetițiilor” [7, p. 65-66]. Cele menționate explică, într-un fel, libertatea/realizarea viziunii regizorale a lui A. Cozub asupra textului dramaturgic (în cazul dat — corul ca personaj).

Respectarea textului dramaturgic în transpunerea scenică a dramei *Casa mare* (premiera a avut loc la 28 — 29 aprilie 2016, iar la 13 mai — în prezența autorului) și mai multă libertate a regizorului în *Pomul vieții* de D. Matcovschi (premiera — la 24 -25 noiembrie 2010, în prezența autorului; spectacolul fiind jucat până în prezent) a scos în evidență o predispunere, o preferință a regizorului A. Cozub pentru asemenea mod de expresie a teatralității cum este corul. Mizanscenele create în spectacolul *Casa mare*, în care cele trei vecine au diferite funcții: cognitivă, narativă, de exprimare a diverselor puncte de vedere asupra situației protagonistei, de creare a atmosferei ș.a. — scot în evidență și probleme general-umane, pe care le abordează dramaturgul: relația dintre materie și spirit, dintre sacru și profan, dintre sentiment și datorie.

În ce privește discursul teatral *Pomul vieții*, regizorul recunoaște, într-un interviu, că acest personaj nu este prezent în textul principal, ci doar în anumite replici ale personajelor: „Ne ducem la cor, la repeții” [7, p. 76]. El aduce corul ca personaj în acțiunea scenică, imprimându-i diverse semnificații: este, într-un fel, corul antic cu funcție de narator, exprimare a opiniei mulțimii privind acțiunea dramatică. Alt rol e cel de personaj colectiv- gura lumii, satul ca judecător, care se opune protagonistului ( aici, în spectacol, corul se opune cu vehemență, o blamează, își bate joc de Elena), mai are și funcție structural-compozițională — de divagație (respiro), susținută de o altă funcție pur tehnică — de schimbare a scenei, tabloului.

Acțiunea dramatică începe cu ieșirea în avanscenă a lui Duca, șoferul președintelui și dirijorul corului din sat, care anunță oficial, cu mari emoții: “Cântă corul *Plugarii* din satul Duda..., satul Duda”, așteptând insistent reacția publicului, moment de inițiere a unui dialog cu acesta, într-un fel, prologul discursului teatral, realizat prin forma teatralității *ad spectatorem*. În fața audienței apare ulterior o imagine multicoloră — corul format din oameni de diferite vârste, obosiți după o zi de muncă, care prezintă cartea de vizită a spectacolului și creează atmosfera premonitiv-paradoxală, construită, se pare la început, pe toposul lumii ca spectacol, în realitate însă, cum ne convingem pe parcurs — pe toposul lumii răsturnate, al lumii pe dos [8].

Bucuria cântăreților, patosul lor mimat pentru a convinge auditoriul de „Dragu-mi-i și mult mi-i drag/Să trăiesc pe-acest meleag” (maestru de cor — Ștefan Lutenco), „masa înflorată” cântândă se află

într-un spațiu închis, negru, spațiu ce continuă într-o boltă întunecată, de parcă ar vrea să înghită tot. Bucuria interpreților-coriști, culorile variate, aprinse sau cenușii ale vestimentației lor (costume — Ludmila Furdui), lumina ce cade asupra cântăreților creează parcă un întuneric și mai mare în restul scenei, accentuând un contrast între bucuria și lumina din prim-plan cu spațiul infinit și întunecat de dincolo.

O asemenea scenă deschide acțiunea dramatică, realizând, în mod evident, rolul unui incipit, prefigurând esența acțiunii: contrastul dintre realitate, esență și aparență, mimare a realității (morale, spirituale, psihologice), iar mai târziu, pe măsură ce dezvoltarea acțiunii înaintează, se reliefează clar un conflict major — dintre eu și supraeu, dintre lumea interioară, durerile înăbușite, refulate ale individului și legile scrise și nescrise ale colectivității, ale societății, dintre culpă și moralitate.

Cântecul interpretat de cor are funcția structurală de leitmotiv, cu o nuanță peiorativă, comică: la o ridicare a mâinii lui Duca, coriștii încep a se veseli cu *Dragu-mi-i și mult mi-i drag*, oriunde nu s-ar afla sau în orice situație din acțiunea scenică. Faptul mai denotă și modul de a fi al omului într-o societate în care trebuie să ascuți și să urmezi bagheta dirijorului, care aici capătă conotații de conducător, putere, fie el chiar șofer, dar oricum, al președintelui. Este/era o necesitate, dar și o obișnuință a omului de a se supune cerințelor supraeului, fără a cugeta, fără a se întreba de ce: Asta se cere acum, asta trebuie făcut și facem, urmând indicațiile celui care e pus mai mare peste noi. Este o psihologie a umilinței în această lume întoarsă pe dos, în care ți se spune “Cântă *Dragu-mi-i...*, sau *La Nistru, la mărgioară..* și cânti. Chiar dacă situația este de altă natură, chiar dacă momentul nu e cel potrivit, omul devine desensibilizat, eul său se pierde, el nu are timp să stea de vorbă cu sine, să-și facă un examen de conștiință, să se destăinuie altuia.

Astfel, în ultimă instanță, în anumite momente ale acțiunii dramatice, corul capătă funcția de supraeu în sens psihanalitic — individul strivit de norme, valori sociale, morale nu poate să-și manifeste sinele și eul, devine închis în sine, totul este refulat și încordarea psihică persistă în acțiunile personajelor Elena, Nichita, Griroro. Sună dureros, dar și parodic, în acest context, cântecelele *Sfântă ni-i casa ori Sărut, femeie, mâna ta*, interpretate de cor. Mizanscena în care e bătută Elena și apoi legată de butoi, susținută de cântecele numite mai sus, este una principală, cu implicații largi ale unui tip de cor din tragedia antică. Imaginea generală a scenei (prin dinamism, diversitate a sunetelor, lumini și umbre) transmite ideea de rău ce persistă în lume.

## Concluzii

Funcționalitatea corului în discursul artistic contemporan (dramatic, teatral, narativ) evidențiază viziunea teatrală asupra lumii a autorului-dramaturg sau/și arta creării scenicității, spectaculozității a regizorului, dar și necesitatea revenirii acestui personaj antic în actualitate. O demonstrează creația dramaturgică și cea epică a I. Druță sau viziunea artistică a regizorului A. Cozub. Constatând asemănări și deosebiri dintre funcționalitatea corului antic și a celui din spectacolele la care ne-am referit, montate de același regizor, se poate remarca o deosebire esențială: în *Casa mare*, corul are rolul de a echilibra acțiunea și conflictul dintre personaje, implicând un caracter comic și meditativ, iar în *Pomul vieții*, corul luptă contra individualității, împotriva oricărei persoane care se deosebește de membrii colectivității, cu implicații ale comicului, tragicului, ale farsei și parodiei.

## Referințe bibliografice

1. ZAMFIRESCU, I. *Istoria universală a teatrului*. Vol. I. Antichitatea. Craiova: Aius, 2001.
2. КУЛИШОВА, О. *Античный театр: организация и оформление драматических представлений в Афинах V в. до н.э.* Санкт-Петербург: Гуманитарная Академия, 2014.
3. GROSSU-CHIRIAC, C. Elemente ale teatrului antic în piesa „Ușa verde” de Gerlind Reinshagen. In: *Metaliteratură*, nr. 1 (13), 2006, pp. 75 -83.
4. UNGUREANU, I. Teatrul și credința. In: *Limba Română*, 2009, nr.7-8, p. 83-92.
5. GHILAȘ, A. *Discursul teatral — între text și contexte*. Chișinău: Lexon-Prim, 2017.
6. RUSU, G. *Din coturnii timpului*. Chișinău: Tipografia Centrală, 2000.

7. UNGUREANU, L. *Teatrul lui Dumitru Matcovschi*. Culegere de articole, cronici și interviuri. Chișinău: Casa editorial-poligrafică Bons Offices, 2015, pp. 65-67.
8. GHILAȘ, A. Spectacolul — text, context, subtext („Pomul vieții” de D. Matcovschi). In: *Arta. Arte audiovizuale*, 2011, pp. 114-122.

## TEATRUL TRANSCENDENTAL AL LUI ANDREI ȘERBAN

### THE TRANSCENDENTAL THEATRE OF ANDREY SERBAN

**IRINA CATEREVA,**

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

CZU 792.036(498)

792.075(498)

*Teatrul transcendentă reprezintă un fenomen unic în arta teatrală europeană din a doua jumătate a sec. XX. Depășind limitele oricărei apartenențe sau mișcări religioase, bazându-se pe esența metafizică și spirituală, ca componente general-umane ale artei teatrale, pe experiența seculară a tradițiilor teatrale orientale și occidentale, teatrul transcendentă a devenit mentorul cunoștințelor transcendentale care, prin intermediul artei teatrale, ajută omul să atingă un alt nivel al spiritualității.*

**Cuvinte-cheie:** teatru transcendentă, teatru spiritual, metafizica artei teatrale, Andrei Șerban

*The Transcendental Theatre presents a unique phenomenon in the European theatre in the second half of the 20th century. Going beyond the limits of any membership or religious movements, being based on the metaphysical and spiritual essence as general-human components of theatrical art and on the experience of centuries-old traditions of the Oriental and Western theater, it has become the mentor of transcendental knowledge, so that through theatrical art to help man to reach another level of spirituality.*

**Keywords:** the Transcendental Theatre, Spiritual Theatre, metaphysics of theatrical art, Andrei Serban

#### Introducere

Se știe că teatrul spiritual, ca fenomen, există din timpuri străvechi, de când teatrul și biserica erau indivizibile. În mod tradițional, și astăzi esența sa este determinată de o oarecare apartenență și orientare religioasă, de abilitatea de a difuza spectatorilor prin limbaj teatral necesitatea credinței ca atare. Cu toate acestea, în opinia autorului, în a doua jumătate a secolului XX, în Europa s-a format un fenomen unic — teatrul transcendentă. Este teatrul spiritual, care a depășit cadrul general acceptat de apartenență și orientare religioasă. Acest fenomen s-a răspândit nu doar în arta teatrală europeană. Incontestabil, numele lui Andrei Șerban se află printre cei mai străluciți reprezentanți ai teatrului transcendentă, printre care se regăsesc și personalități ca Jerzy Grotowski, Peter Brook, Eugenio Barba, Anatolii Vasiliev, Jozef Nadj, Ariana Mnouchkine, experiența teatrală și biografiile cărora depășesc hotarele unei singure țări, ale unei singure tradiții teatrale.

#### Mișcarea spre universalitatea teatrală

Teatrul transcendentă al lui Andrei Șerban este un fenomen unic și multilateral. El a devenit oglinda principalelor idei ale mișcării spre universalitatea teatrală, după cum l-a apreciat la justa sa valoare A. Bartoșevici [1]. Luând start la răscrucea secolelor XIX-XX, a devenit una din tendințele lucide ale dezvoltării teatrului european din a doua jumătate a secolului XX, menită să găsească imaginea teatrului general-uman. A deschis o viziune nouă asupra bazelor fundamentale ale artei teatrale, tănuite la origini, în *inseparabilitatea inițială rituală a cuvântului și gestului, a cuvântului și acțiunii,*

a cuvântului și obiectului [1, p. 161]. A devenit clar, menționează A. Bartoșevici, că moștenirea artei teatrale mondiale este un fenomen indisolubil și integru, iar realizările marilor predecesori ale artei teatrale se dezvoltă și se completează reciproc. Ca rezultat al interdependenței armonioase a teatrului tuturor timpurilor și popoarelor, înțelegerea esenței teatrului universal s-a schimbat calitativ.

Formându-se în procesul mișcării spre universalitatea teatrală, teatrul transcendențial, pe de o parte, se bazează pe componentele universale ale întregii varietăți ale tradițiilor teatrale, ștergând limitele apartenenței oricărei dintre ele. Pe de altă parte, după părerea autorului, fapt ce este nu mai puțin important, el a căutat să se întoarcă la ceea ce constituie principala sa esență universală: abilitatea de a exprima lumea spirituală invizibilă a omului, dezvoltându-se asemănarea dintre el (microcosmos) și Univers (macrocosmos). Astfel, alcătuind chintesența interacțiunii dintre formele teatrale din Est și Vest, dintre arhaic și modern, teatrul transcendențial a devenit o manifestare a principiului universal în arta teatrală. Totodată, conform unității tradițiilor formelor arhaice și moderne teatrale, teatrul transcendențial reprezintă o călăuză a cunoștințelor despre evoluția spirituală a omului.

În acest context, experiența lui Andrei Șerban prezintă, după părerea autorului, un interes deosebit. Străbătând hotarele în timp și spațiu ale unei astfel de arte străvechi, cum este arta teatrală, el acumulează în activitatea sa tot ce este mai bun din practica universală. Această corelație se observă clar în spectacolele: *Iulius Cezar* (1968) — întruchiparea principiilor teatrului Kabuki; *Regele cerb* (1984) — un aliaj între teatrul de marionete, Commedia dell'Arte, teatrul Kabuki și teatrul balinez; *Îmblânzirea scorpiei* (1998) — care a comasat Commedia dell'Arte, teatrul Elizabetan, comedia romană și teatrul viselor; *Neguțătorul din Veneția* (1998) — în care regizorul a utilizat principiul benzilor de comics; *Hamlet* (1990) — o îmbinare a tuturor tradițiilor teatrului universal.

Bazându-se în practica sa pe experiența seculară a artei teatrale din Est și Vest din afara timpului și hotarelor, Andrei Șerban tinde să-i readucă teatrului contemporan pivotul general-uman. Pentru el sunt importante ideile de căutare ale armoniei cosmice a lui G. Craig și metafizica teatrală a lui A. Artaud, metoda de euritmie a lui Rudolf Steiner și ironia transcendențială a lui V. Meyerhold, în spectacolele după piesele lui A. Blok, căutările lui J. Grotowski și experimentele lui P. Brook, teatrul spiritual al lui A. Vasiliev și B. Yuhananov. În Bali el studiază teatrul, care oglindește legătura indisolubilă a vieții omului cu lumea animalelor, a păsărilor, a spiritelor și a demonilor. În Japonia interesul său este îndreptat spre înțelegerea tradițiilor teatrelor No și Kabuki — mostre concrete de spiritualitate în artă. Totodată, o influență considerabilă asupra viziunilor sale l-a avut spiritul ezoteric al festivalurilor internaționale din Europa anilor '60-'70, familiarizarea cu învățăturile spirituale ale lui Gurdjieff și Castañeda, interesul față de yoga și meditații, contactele personale cu J. Grotowski și P. Brook. Toate acestea i-au permis lui A. Șerban să descopere o altă realitate a artei dramatice, o altă percepere a lumii, i-a dat posibilitatea să-și continue experimentele creative pe valul acestor tendințe. El a reușit să extindă hotarele teatrului nu doar în limitele propriei tradiții, dar și să-l umple cu simbolismul și ritualul formelor arhaice, cu convenționalismul și metaforismul oriental.

Ștergând limitele apartenenței unei oarecare tradiții teatrale, regizorul însuși tinde să evadeze din cadrul restrâns al metodei și stilului, schimbându-le în continuu, fără a le acorda preferințe. În acest sens, alegerea stilului și a metodei este determinată în fiecare caz concret doar de sarcinile sale creative și poate presupune utilizarea tehnicilor diametral opuse. De exemplu, încercând să se îndepărteze de la estetica realismului socialist, el pune la baza primului său spectacol, *Regele Ubu* (1965), plastica și ritmul. În același an, în alt spectacol, *Șeful sectorului suflete*, el reușește să distrugă baza tipică comico-lirică a piesei de boulevard, înlocuind-o cu mișcări abstracte, care se bazează pe metodele biomecanicii lui Meyerhold și pe dansul de circ. Nefiind adept al realismului în teatru, el îl utilizează, totodată, în piesele sale, aducându-l în unele cazuri până la exagerare. Creând un efect supranatural în spectacolul *Pescărușul* (1980), montat în Japonia, Andrei Șerban construiește pe scenă un lac imens, de circa trei picioare adâncime, înconjurat de mesteceni adevărați. Oglinda, care înlocuia fundalul, „multiplică” copacii, producând efectul de mestecăniș. Iacov și muncitorii se scaldau cu adevărat, apoi

ieșeau la mal, scuturându-se de apă. Spre deosebire de acest spectacol, o altă versiune a *Pescărușului*, montată în același an de Teatrul Public din America, a fost concepută într-o manieră absolut convențională a teatrului No.

### Esența spirituală a teatrului

Trebuie de menționat faptul că teatrul transcendent al lui Andrei Șerban este o noțiune nu mai puțin paradoxală decât personalitatea regizorului însuși, care depășește conceptul tradițional despre teatru ca edificiu sau încăpere. Analizând istoria celor mai bune teatre ale secolului XX, regizorul consideră inadmisibil să se înrădăcineze într-un teatru-edificiu anumit, căci veacul acestora este foarte scurt și *toate clădirile odată și odată urmează să se dărâme* [2, p. 511]. În acest context, teatrul transcendent al lui Andrei Șerban este o totalitate de caracteristici calitative, dar nu un oarecare loc concret. El este determinat nu de forma în sine, ci de calitatea orientării launtrice, de esența sa spirituală, căci *fără o aspirație spirituală, omul e un animal* [3, p. 64]. În spiritualitatea teatrului regizorul vede un limbaj universal, apt de a străbate toate timpurile și spațiile. Astfel, transcendentalitatea sa, în viziunea autorului, este condiționată, în primul rând, de baza consistentă, de esența sa interioară. Spărgând stereotipurile despre apartenența religioasă, el a devenit călăuză cunoștințelor transcendente, care prezintă multitudinea gândirii universale despre existență, cosmos și om. Bazându-se pe metafizica care este esența lor, el tinde să oglindească Realitatea veritabilă, viața omului în contextul legăturilor sale cu legile absolute ale tradițiilor spirituale<sup>1</sup>.

Desigur, teatrul în sine există după propriile legi, și, reflectând viața, el nu este viață, ci artă. În acest sens, teatrul transcendent al lui Andrei Șerban, depășind limitele narațiunii, a psihologiei, în sensul tradițional al cuvântului, ca motivație acceptată a purtărilor omenești, nu ilustrează viața, ci intră în corelație cu ea prin analogie. Reflectând legile absolute ale existenței, legătura lor cu viața spirituală a omului, el, prin intermediul artei, tinde să descopere principiul metafizic al asemănării aceluia *ce sus este egal și corespunde celui de jos* [4, p. 263]. Ca oglindă a lumii, el nu reflectă viziunea subiectivă, personală a cotidianului, ci descoperă esența reală a lucrurilor și fenomenelor de asupra personalității, în afara personalității, demonstrând astfel un exemplu de artă obiectivă. De exemplu, spectacolul *Negutătorul din Veneția* (1998, the American Repertory Theater, New York), dezvăluie sensul ezoteric adânc și amplu al simbolismului shakespearian. Toate personajele sunt prezentate ca oameni, ca reprezentanți ai rasei umane. Important aici nu este statutul lor social, apartenența națională sau religioasă, ci lumea interioară a sufletului, ca o componentă universală. Confruntând așteptările cu realitatea, regizorul dă de înțeles că nu există oameni ideali și este nevoie de toleranță, pentru a conviețui împreună. Pentru el important este ca omul, apropiindu-se doar pentru o clipă de Realitatea adevărată, să poată urca pe o altă treaptă a conștientizării propriei sale vieți și să revină în societate mai puternic.

Totodată, transcendența teatrului lui Andrei Șerban este determinată nu doar de o bază consistentă, dar și de rolul acestuia în procesul evoluției spirituale a omului. Fără a idealiza semnificația teatrului în lumea modernă, regizorul distruge stereotipurile despre orientarea distractivă, didactică sau religioasă a acestuia. El este convins că teatrul nu poate schimba omenirea sau proteja lumea, de aceea, în el nu este loc pentru politică. Fiind influențat de stereotipuri politice, el doar intensifică haosul în conștiința oamenilor. Orice spectacol, pus după lozincile politice, Șerban îl vede ca pe un camuflaj al orgoliilor regizorilor. El aspiră la un alt teatru: mai profund decât politica și aspectele evidente ale vieții, care ar fi o reflectare a valorilor umane incontestabile, a laturii spirituale a existenței. Experimentele sale teatrale el le îndreaptă spre căutarea unui teatru, care, *ca un manual de instruire a sufletului, ca medicină spirituală* va ajuta omul să se înalțe spre altceva, spre o altă calitate a stării lui spirituale, deosebite de cea de toate zilele [3, p. 54]. Ca vindecare spirituală el trebuie să ducă lumină în sufletele

1 Aici se are în vedere doctrina prezentă în mai multe Mari tradiții spirituale ale lumii, despre realitatea cotidiană iluzorie, neadevăr, aparența lumii materiale și existența umană în ea. De exemplu, din punct de vedere al statutului social sau al funcției sociale, ca o mască, pe care omul o poartă sau trebuie să o poarte.



oamenilor, pentru a-i ajuta să rezolve principala problemă general umană: căutarea armoniei cosmice, căci *lipsa unei viziuni cosmice duce la monstruos* [3, p. 63]. Prin crearea condițiilor pentru emoții comune care pot duce la purificare, el este chemat să ajute oamenii să atingă un nivel net superior al spiritualității printr-un mod diferit de cunoaștere — arta teatrului. În același timp, adresându-se către lumea spirituală a omului, el, după părerea regizorului, nu poate și nu trebuie să dea răspunsuri categorice. Mult mai importante sunt întrebările puse corect, printre care și cea general-umană: cum să trăiască individul într-o lume a incompatibilităților.

În acest context, teatrul transcendențial al lui Andrei Șerban nu este o descoperire a ceva nou, ci o reîntoarcere la origini. Ca și predecesorii săi arhaici, el transformă ideile abstracte ale Marilor tradiții spirituale în experiență nemijlocită, permițând individului să urmărească practic legile absolute și conexiunile lor. Anume această calitate a devenit fundamentală, spargând stereotipul prin care orice formă de teatru în sine îi poate determina valoarea.

Reflectând aspectele spirituale ale existenței umane, fiecare spectacol al lui Andrei Șerban, în care lumea vizibilă și invizibilă nu se divizează, este un fenomen multidimensional, ca și Realitatea însăși. El le zidește în două aspecte, dintre care unul — pe orizontală, incluzând forma și desfășurarea temei, iar celălalt — pe verticală, evadând în lumea metafizicii, ezotericii. De exemplu, în spectacolul *Îmblânzirea scorpiei* (1998, the American Repertory Theater, New York), aspectul orizontal este legat de evenimentele vizibile care au loc în zilele noastre. Aici domină umorul brutal și glumele, specifice Comediei dell'Arte. Însă regizorul își construiește spectacolul nu ca pe o poveste romantică de dragoste, el pune accent pe aspectele metafizice ale relațiilor între bărbat și femeie. În conformitate cu aceasta, alt aspect al spectacolului, cel vertical, ne introduce în lumea simbolurilor ezoterice și a celor mai subtile concepte metafizice. În acest aspect se dezvăluie relația metafizică a originilor masculine și feminine, la fel ca *yangul* și *yinul* oriental — două contrarii care sunt un tot întreg. Petruccio — origine masculină activă, la fel ca *yangul*. Catarina, la începutul piesei, îi aseamănă: tăioasă, brutală și agresivă. Actrița ca și cum a dat peste cap esența umană feminină, scoțând la suprafață energia masculină, ascunsă adânc în interior. Catarina și Petruccio semnifică armonia tulburată a forțelor echilibrate, coliziunea a două principii unipolare între care nu poate exista nici o înțelegere. În acest aspect al spectacolului se dezvăluie legea metafizică a reflectării, conform căreia toate fenomenele din lume se reflectă unul în celălalt și, prin urmare, pentru a schimba lumea înconjurătoare, este necesar să te schimbi tu însuși. Petruccio, fiind reflectarea Catarinei, demonstrează toate laturile tainice ale sufletului ei, care parcă se materializează în exterior. Văzându-și propria brutalitate și cruzime, Catarina se schimbă și, în scena finală, ea întruchipează deja esența flexibilă a femininului *yin*, apărând devotamentul total al soției față de soț. Acum ea a devenit reflectarea tandreței și cordialității ascunse în adâncul sufletului lui Petruccio. Confruntarea lor s-a terminat. Dar nu este o cedare reciprocă, este un moment de regenerare a armoniei. Este un nivel metafizic de supunere a originii feminine celei masculine, un nivel la care se produce *îmblânzirea* metafizică, și nu sexuală.

Astfel, teatrul transcendențial al lui Andrei Șerban a devenit o modalitate de percepere a aspectelor spirituale ale existenței care, extinzând în conștiința omului, îi permite să privească în interiorul său pentru a atinge un alt nivel al calității spirituale. Rupând stereotipurile obișnuite, teatrul transcendențial devine nu doar un loc, dar și o sferă de activitate, cu ajutorul căreia omul poate percepe viața. În pofida faptului că, realizând spectacole în diferite teatre ale lumii, regizorul nu și-a creat propria trupă, preferând să fie liber pe calea vieții, un astfel de mod de creație, în opinia autorului, nu neagă faptul că teatrul este un mod de viață. Căci, dacă omul este veșnic rătăcitor, este și aceasta o cale. Astfel, rupând stereotipurile despre rolul în societate și înlăturând hotarele acceptate, teatrul spiritual al lui Andrei Șerban se lansează ca modalitate de percepere a lumii și de autoperfecționare. Dar, permițându-i omului să atingă un alt nivel de existență, el tot teatru rămâne. În opinia autorului, în aceasta constă diferența fundamentală față de căutările similare din prima jumătate a secolului XX, când arta teatrală își asuma funcții mult prea departe de esența sa: de la lupta pentru libertatea națională până

la cunoașterea religioasă. Teatrul transcendent al lui Andrei Șerban, ca promotor al cunoștințelor transcendente și mod de cunoaștere a lumii, a rămas în esența sa un teatru care ajută omul să coreleze Realitatea absolută cu cotidianul, lumea spirituală cu cea fizică.

### În căutarea artei obiective

Comparând teatrul cu un manual de spiritualitate, regizorul tinde să-i redea calitatea artei obiective, aidoma misterelor antichității. Folosind experiența lor, el caută acces în lumea interioară a fiecărui om, la originea lui unică, universală. Cu siguranță, misterele teatrale ale lui Șerban diferă principial de cele ale predecesorilor săi îndepărtați, deoarece aici obiectul imaginii este codificat, în primul rând, într-un limbaj teatral. În același timp, păstrând unitatea aspectelor mitologice și ritualice, la fel ca și în timpurile îndepărtate, ele comunică prin limbajul simbolurilor, acționând asupra celor mai profunde corzi ale sufletului la nivelul subconștientului colectiv.

În acest context, mitul, ca materie primă a misterului, care reprezintă un depozit al adevărilor spirituale umane, este pentru Andrei Șerban o formă universală expresiv-simbolică a cunoașterii lumii. Prin mitul care reflectă sensul sacru al evenimentelor și unește din adâncurile civilizației spiritualul și cosmicul, el tinde să dezvăluie în spectacolele sale un aspect sau altul al realității actuale. Este evident interesul său față de clasică universală, de tragediile lui Euripide, Seneca, Aristofan, Sofocle, Eschil, Shakespeare, la baza cărora se află mitul, legenda, subiectele biblice. Printre spectacolele sale se regăsesc: *Iulius Cezar* (1968), *Măsură pentru măsură* (1970), *Medeea* (1972), trilogia greacă *Medeea, Troienele, Electra* (1974), *Agamemnon* (1977), *A douăsprezecea noapte* (1989), *Ipolit* (1991), *Neguțătorul din Veneția* (1998), *Hamlet* (1999) etc. Apelând la mit, ca model al arhetipurilor pe care cu toții îl purtăm în adâncul sufletelor noastre și care trebuie scos la lumină în vederea unei reintegrări a umanității pierdute, Andrei Șerban pune față în față mitul cu realitatea, ca, în rezultatul acestei confruntări a trecutului cu prezentul, omul să se poată conștientiza [2, p. 146]. Prin această confruntare el caută să exprime în spectacolele sale unitatea metafizică universală: să deschidă trecutul și viitorul, care se regăsesc în fiecare moment actual. De exemplu, în spectacolul *Hamlet* (1999, Teatrul Public, New York), Șerban deviază de la interpretarea tradițională a lui Hamlet ca filozof. El vede în acesta un erou, asemănător lui Prometeu, care se sacrifică în numele adevărului. Hamlet-Prometeu, în lumea de astăzi, trăind printre noi sau, mai bine zis — trăiește astăzi în noi Hamlet-Prometeu — astfel confruntă regizorul mitul și contemporaneitatea la nivel de arhetip. Totodată, în spectacol este prezentă și intonația biblică, când se atinge problema trezirii conștiinței — conștiinței ca simțământ al păcatului. Conștiința adormită înseamnă păcătoșenie. În escorta lui Claudius toată lumea doarme: toți sunt fericiți, de parcă ar fi hipnotizați. E atât de comod să fii adormit. Sunt niște somnambuli, care umblă, vorbesc, se întălesc, fără să se trezească nici pentru un minut. Pe acest fundal, temperamentul lui Hamlet inspiră foc, scânteii, viață și, prin urmare, durere. Viața reală și somnul, lumina și întunericul — astfel contrapune regizorul în spectacol simbolismul mitologic. Astfel, prin mit, prin situații arhetipice și comportamentul personajelor arhetipice, regizorul demască problemele vieții contemporane.

Ritualul, din care își are începutul teatrul european, Andrei Șerban îl folosește ca pe o modalitate de a reflecta unicul început universal. În scenele rituale el caută să păstreze nu doar structura ritmică clară, simbolismul lor, dar și misterul metafizic. Păstrându-i funcția principală — inițierea, el se bazează pe esența sa metafizică, cu ajutorul căreia se creează atmosfera solemnă și se produce interconexiunea celor două lumi: materială și spirituală. De exemplu, în spectacolul *Livada de vișini* (1977, Lincoln Center, New York), scena cu vânzarea livezii în actul III avea un caracter și o structură ritualice. Ele au fost create de către actori cu ajutorul plasticii și a mișcărilor de dans. Și doar o singură replică dintr-un singur cuvânt. Schimbarea ritmurilor muzicale, sucite în spirală, a produs impresia unui dans-coșmar. Gazdele și oaspeții dansează ca să uite de sine, ca să nu se gândească la vânzarea livezii, la soarta ei și la propria lor soartă. Ușurința dansului trece într-o frenezie, care crește din ce în ce mai mult. În momentul culminant, Anea aruncă rece o singură replică — „Vândut!”. Sună ca lovitura de ciocan la

licitație, însă cu o forță atât de neverosimilă, încât se aseamănă mai degrabă cu o bubuitură de tun. În această replică nu există nici bucurie, nici regret, este rece, deșartă și, totodată, terifiant de voluminoasă prin conținutul său. Liubovi Andreevna rămâne încremenită în mijlocul acestui dans-coșmar, de parcă ar fi nimerit într-o altă dimensiune, unde timpul s-a oprit în loc. În jur se naște un nou vârtej de dans și este un nou nivel al spiralei ritualice. Acum dansul este răsucit de două fluxuri energetice: bucuria lui Lopahin care a cumpărat moșia cu livadă cu tot și amărăciunea pierderii foștilor proprietari.

Absolut altfel a construit Andrei Șerban ritualul despărțirii în actul IV. Pe scena albă, în gol, după ce casa a fost eliberată de mobilă, cei care pleacă se așează „înaintea drumului” și stau un timp în tăcere. Stau nemișcați în zgomotul unui tren care durează 12 minute. Chipurile lor, în poze fixate, păreau sculpturi gravate în eternitate. Aici, spre deosebire de actul III, ritmul și vibrația ritualului au fost create de către actori nu cu ajutorul mișcărilor fizice, ci prin ritmul lăuntric, printr-o totală liniște lăuntrică. Tăcerea și imobilitatea lor erau atât de active și puternice în ascendența lor, încât se producea impresia că prin ei se difuzează liniștea Absolutului însuși. Este evident că pentru Șerban important în ritual este momentul transformării, posibilității de a elibera energia impactului spontan. Experiența Misterelor o folosea ca pe o cheie, care permite teatrului modern să găsească legătura între lumea lăuntrică a omului și Cosmos.

### Câmpul energetic

Revenind la origini, teatrul transcendentă reflectă tendințele de dezvoltare ale societății moderne, bazându-se pe dialogul între artă, metafizică și știință. Urmând fizica modernă care afirmă că totul este vibrație — de la atom la galaxie — Șerban o apreciază ca pe o formă a câmpului energetic care emană energie. În acest context, capacitatea spectacolului de a cumula împreună energie și vibrație, transformându-le în altele noi, mai puternice, are o valoare deosebită pentru el. De exemplu, în trilogia antică *Medeea*, *Troienele*, *Electra* (1974), regizorul zidește fiecare fragment, la diferite nivele de vibrație. În *Medeea* energia a fost lăsată în mod deliberat să circule în interior, producând impresia de non-acțiune. În *Troienele*, vibrațiile se schimbau, energia devenind parcă necontrolată. Al treilea fragment al trilogiei — *Electra*, dimpotrivă, liniștit și calm, crea o respirație transparentă, liturgică, purificatoare și înălțătoare. Evident, Andrei Șerban căuta să redea spectacolului acel nivel de vibrație, pe care îl posedă în timpurile formelor teatrale rituale străvechi: când spectacolul, producând rezonanță în spațiu, structura intenția de a nu lăsa spectatorii indiferenți.

Încercând să readucă spectacolului forța metafizică de influență, Șerban îl cimentează cu energia locului concret, la fel ca în Misterele vechi și ritualurile, care erau legate indisolubil de întrebuințarea forței naturale și a energiei unor locuri anumite pe pământ. Din timpuri străvechi ele au slujit cultelor, erau folosite ca sanctuare, pe ele se ridicau temple, biserici. Readucând spectacolul în locul forței, el încearcă să-i folosească vibrațiile naturale. Astfel, de exemplu, la festivalul teatral din Baalbek (Grecia), Șerban pune în scenă versiunea spectacolului *Medeea* (1972) pe ruinele antice, la poalele muntelui, lângă Atena antică. Spectacolul începea la miezul nopții, fără nici o singură lampă electrică și actorii se deslușeau ca niște siluete pe fundalul pietrelor albe ale muntelui Lycabettus. Intercalându-se în spațiul ruinelor antice, greaca antică a lui Euripides și latina lui Seneca creau senzația unor evenimente petrecute cândva, dar care au loc aievea și care, în același timp, sunt o parte indispensabilă a prezentului. Datorită forței eficace a vocilor care se mișcau liber în spațiul deschis al acțiunii, actorii părea că au deschis „porțile” unei alte dimensiuni. Forța energiei fiecărui sunet era condiționată nu doar de analiza logică a textului, principala sursă a acestei forțe se afla în coeziunea vocii și a inimii actorilor. Datorită acestei surse, vibrațiile invizibile ale cuvântului deveneau tangibile. În același timp, vibrațiile spectacolului, amplificate de energia locului, creau sentimentul prezenței tradiției spirituale antice, când omul putea să obțină Cunoștințe, care sunt mai presus decât priceperea. Toate acestea au permis descoperirea unității universale metafizice a Realității: prezența simultană și interconexiunea trecutului și a viitorului în fiecare clipă prezentă.

Evident, teatrul transcendențial al lui Andrei Șerban, câștigând un nou sens și menire în societatea contemporană, devine locul unde se vine nu doar pentru a se distra și a evada de la viața cotidiană, dar pentru a intra în contact cu ea, pentru a o înțelege. În acest context, el nu poate fi atribuit la fenomenul de masă și, în același timp, el nu este un teatru de elită pentru cei aleși. Aici oricine poate să cunoască viața în esență, să perceapă Realitatea adevărată, tăinuită în spatele cotidianului iluzoriu, indiferent de statutul social și cultural, național sau religios. Principalul și unicul criteriu este dorința.

### Concluzii

Astfel, teatrul transcendențial al lui Andrei Șerban, depășind limitele oricărei apartenențe sau mișcări religioase, bazându-se pe esența metafizică și spirituală, ca componente general-umane ale artei teatrale, pe experiența seculară a tradițiilor teatrale orientale și occidentale, a devenit mentorul cunoștințelor transcendentale, care, prin intermediul artei teatrale, ajută omul să atingă un alt nivel al spiritualității. Este un teatru atotcuprinzător, în sens profesional și spiritual. Spărgând stereotipurile acceptate despre esența și rolul său în societatea contemporană, el este locul și sfera de activitate profesională, unde experiența umană se transformă în experiență personală. Abordând constantele general-umane, el se întoarce spre adâncurile subconștientului, afectându-l pe fiecare la nivelul percepției arhetipului.

### Referințe bibliografice

1. БАРТОШЕВИЧ, А. Прорыв к всемирности. В: *Театр Питера Брука*. Москва: ГИТИС, 2000.
2. ȘERBAN, A. *O biografie*. Iași: Polirom, 2006.
3. САПЛИН, Ю. *Астрологический энциклопедический словарь*. Москва: Астра, 1994.
4. ЩЕРБАН, А. Режиссеру лучше оставаться цыганом. В: *Режиссерский театр: от Б до Ю. Разговоры под занавес века*. Вып. 1. Москва: Московский художественный театр, 2004.

## ILUMINATUL ARTISTIC — IMPORTANTĂ MODALITATE DE EXPRESIE A ARTEI CINEMATOGRAFICE

### ARTISTIC LIGHTING — IMPORTANT MEANS OF EXPRESSION OF CINEMATOGRAPHIC ART

**DUMITRU OLĂRESCU,**

conferențiar universitar, doctor în studiul artelor,  
Institutul Patrimoniului Cultural

CZU 791.621:628.977

*Astăzi, atât în procesul de creație al plasticienilor și cineaștilor cât și în cel al teoreticienilor din acest domeniu, concomitent cu alte probleme (modalitățile de proiecție ale spațiului tridimensional pe o suprafață plană, mecanismele de redare ale mișcării, efectele estetice ale unghiulației), se impune și expresivitatea materiei filmate prin crearea iluziei de profunzime și dinamism, grație utilizării artistice a luminii (eclerajul) — aspectul ce ne interesează în acest studiu.*

*Evoluția filmului de artă — o categorie deosebită în contextul filmului de nonficțiune — este condiționată de utilizarea diverselor tehnici și modalități de expresie împrumutate din arsenalul limbajului cinematografic deja afirmat. Astfel, în arta cinematografică lumina a obținut un caracter polifuncțional, oferind filmului valențe dramatice sau poetice conform condițiilor narațiunii sale. Toate aceste idei vor fi argumentate cu exemple de filme despre artă din cinematografia autohtonă și din cea europeană.*

**Cuvinte-cheie:** film de artă, cadraj, unghiulație, iluminatul artificial (ecleraj)

Today in the process of creation of both the plastic artists and filmmakers, as well as the theoreticians of these fields, together with other problems such as the methods of projection of the three-dimensional space on a flat surface, the mechanisms of conveying the movement, the aesthetic effects of the angulation, the expressiveness of the filmed material is also imperative by creating the illusion of depth and dynamism, thanks to the artistic use of light (eclair) — the aspect that interests us in this study.

The evolution of art film, a special category in the context of the non-fiction film, is conditioned by the use of various techniques and modalities of expression borrowed from the arsenal of the cinematic language already affirmed. Thus, in cinematographic art, light has acquired a polyfunctional character, giving the film dramatic or poetical valences according to the conditions of its narrative. All these ideas will be argued with examples of films about art in the native and European cinema.

**Keywords:** art film, cadre, angling, artificial lighting (eclair)

*Iluminatul servește la definirea și  
modelarea contururilor și a planurilor  
obiectelor, la crearea impresiei de profunzime  
spațială, la realizarea unei atmosfere  
emoționale și chiar a unor efecte dramatice*  
(Ernest Lindgren) [1, p. 155]

## Introducere

Iluminatul creativ, alături de celelalte procedee și modalități ale limbajului cinematografic, se impune considerabil prin forțele sale de expresie în narațiunea filmică, mai ales, când e vorba de cea dedicată artelor, fiindcă așa, după cum a observat criticul și teoreticianul de film Ernst Lindgren [1], lumina în curs de milenii și-a afirmat potențialul său creator în artele plastice, ajungând la cele mai diverse utilizări artistice și funcționale: „Este opusă umbrei, creând efectul de lumină-umbră. Cu ajutorul lor plasticianul sugerează volumul impresia de tridimensionalitate a elementelor reprezentate pe un cadru bidimensional; joacă un rol principal și în reprezentarea și perceperea formelor spațiale, ca și în potențarea afectivă a imaginii” [2, p. 267].

## Caracterul polifuncțional al luminii

Drept argument neobișnuit al caracterului polifuncțional al luminii poate servi tabloul lui Peter Paul Rubens *Coborârea de pe Cruce*, în care șuvoiul de lumină, compus din giulgiul (foarte luminos) al lui Cristos și din părul Magdalenei, transferă pe diagonală accentul desfășurării acțiunii. Cu ajutorul luminii acțiunea din opera *Răpirea fiicelor lui Leucip* (a aceluiași plastician) se cadrează în centru, pe verticală. Spre deosebire de artele plastice și de fotografie, în arta cinematografică lumina se manifestă dinamic, uneori în mișcare la propriu, în metamorfozare.

*Iluminatul* creativ s-a afirmat drept un factor decisiv în compunerea expresivității și a plasticii imaginii. Modelând nu numai policromatica imaginii, dar și negrul, și albul, fotogenia luminii, valoarea simbolică sau dramatică a *iluminatului*, a clarobscurului, a umbrei au un rol aparte în nivelul artistic al filmului dedicat artelor plastice.

*Iluminatul* artificial și cel natural se impune la crearea unor efecte dramatice, a impresiei de profunzime și a atmosferei emoționale a filmului.

Pictorul dirijează lumina conform viziunii sale, deoarece o operă plastică constituie un echilibru centrat al spațiilor luminoase. Acest imperativ contribuie mult la identitatea stilistică a pictorului. Capacitatea de a concepe lumea pictural conferă un rol important procesului de a centra, de a cadra spectacolul realității.

Și cineastul, în dependență de viziunea și concepția sa, tot cu ajutorul luminii poate focaliza alte spații ale operei plastice, reușind să re-centreze, să re-cadreze realitatea dintre ramele tabloului.

Pictorul utilizează lumina cu scopul de a pune în valoare un sens, o idee. Plasticianul pictează cu lumină. De aici și conceptul stilistic al majorității pictorilor. La unii eclerajul poate veni de jos, la alții

poate cădea de sus pe verticală. La mulți pictori sursa de lumină se află într-o parte. Lumina poate fi concentrată puternic (Rembrandt, Vuillard) sau difuză (Monet), ecleraj tangențial (El Greco) sau indirect (Rubens, Delacroix).

Pentru a păstra aceste principii, adesea definatorii, ale operei originale, cineastul (operatorul), în dependență de concepția sa, utilizează un ecleraj conceput de el fie în mod neutru ori, amplificând prin lumina sa aceleași unghiuri de proiecție a luminii sau le va întuneca, iluminând alte porțiuni ori figuri din compoziția lucrării. Nu sunt excluse și relațiile de contrapunctare între lumină și întuneric ce ține tot de expresivitatea limbajului și este foarte important pentru cineast, deoarece și el, aidoma pictorului, dirijează lumina, extrăgând prin ea noi spații, culori, linii — noi valori.

### **Importanța luminii în arta cinematografică**

În arta cinematografică *lumina*, ca și toate celelalte modalități de expresie, se supune filmului, imperativului dramaturgic, ideilor ce trebuie transmise și a ambianței ce urmează a fi creată. Prin *lumină* se poate pune în valoare o realitate și tot prin lumină se poate devaloriza, denatura realitatea. Despre importanța *luminii* ca modalitate de expresie cinematografică a scris marele Federico Fellini, dedicându-i chiar un elogiu foarte inspirat: „*Lumina* e materia filmului, astfel că în cinematograf — am mai spus-o și altădată — *lumina* e ideologie, sentiment, culoare, ton, profunzime, atmosferă, povestire. *Lumina* e cea care adaogă, șterge, reduce, exaltă, îmbogățește, nuanțează, subliniază, face aluzii, constrânge să devină credibil și acceptabil fantasticul, visul sau dimpotrivă, preschimbă realul în fantastic, conferă miraj cotidianului celui mai cenușiu, impune transparențe, sugerează tensiuni, vibrații. *Lumina* scobește un obraz sau îl netezește, creează expresivitate acolo unde nu există, dă inteligență opacității, seducție — insipidului. *Lumina* desenează eleganța unei figuri, glorifică un peisaj, îl inventează din nimic, picură magie peste un fundal. *Lumina* este primul efect special, înțeles ca truc, ca înșelăciune, ca vrăjitorie, dugheană de alchimist, mașină a miraculosului. *Lumina* e sarea halucinatorie care, arzând, desferecă viziuni; iar tot ceea ce trăiește pe peliculă, trăiește prin lumină. Scenografia cea mai elementară și mai grosolan realizată poate — prin *lumină* — să reveleze perspective neașteptate, nebănuite și să cufunde povestirea într-o atmosferă suspendată, neliniștitoare; sau, deplasând ușor o sursă de numai cinci mii de wați și aprinzând alta în contre-jour, iată că orice senzație de spaimă se topește și totul devine senin, familiar, reconfortant. Filmul se scrie cu lumină. Stilul se exprimă prin lumină” [3, p. 163].

### **Rolul luminii în filmele dedicate artelor plastice**

Desigur, Fellini se referă la filmul cu actori, dar de menționat că, același rol *lumina* îl are și într-un film dedicat artelor plastice, unde avem de a face cu o realitate imobilă și pe care cineăștii urmează s-o animeze, să-i dea viață.

Dar e foarte dificil să aplici *lumina* nu la o fixare simplă a imaginii unui tablou, dar cu scopul amplificării expresivității, cu intenții artistice. Pânza tabloului, fiind lipsită de relief, impune operatorul să recurgă, pe lângă alte procedee, la utilizarea diverselor unghiulații și intensificări în direcționarea *luminii* și la multe alte modalități de a fixa cele mai fine nuanțe ale operei plastice și de a genera unele noi întru expresivitatea și aprofundarea mesajelor și semnificațiilor acesteia. Despre măiestria utilizării *luminii* cunoscutul operator francez Louis Paje menționa: „Operatorul folosește proiectoarele ca pictorul pensulele și culorile. Mânuierea acestor fascicule de lumină impalpabile este cu atât mai impresionantă cu cât nu există o formulă de-a gata, o metodă precisă de aranjare a luminii” [4, p. 66]. De fiecare dată de la început, adică este un proces pur creativ...

Difuză sau concentrată, artificială sau naturală, albă sau colorată, *lumina* face expresivă realitatea în operele plastice trecute în cadrul cinematografic. Aceasta poate arăta frumos sau îngrozitor în funcție de felul cum este dirijată *lumina*.

*Lumina* concentrată poate atrage, poate conduce privirea spectatorului către protagoniștii importanți sau spre anumite detalii importante de pe pânza tabloului sau a unei opere sculpturale.

*Lumina* difuză tratează personajele și tot anturajul în mod egal, iar volumul atât de căutat în film rămâne pe seama facturii materialului și spectrului cromatic.

De felul cum e concepută/dirijată *lumina* depinde noul mesaj și noile semnificații obținute de la iluminarea liniei formelor, conturului gravurilor, culorilor, urmelor pensulației, care toate împreună cristalizează subiectul, compoziția și starea sau ambianța generală a cadrului cinematografic compus pe baza unei opere plastice.

Într-un film despre artele plastice lumina obține o importanță primordială, deoarece ea se află la baza generării, prin sugestie, a celei de a treia dimensiuni — spațiul, esențială pentru o operă cinematografică. Prin direcționarea luminii se poate crea (*lumina laterală*) și tot prin ea (*lumina frontală*) poate fi distrus spațiul — procedeu utilizat în majoritatea filmelor implicate în problemele ce țin de artele plastice. Drept exemplu de obținere a spațiului prin intensificarea reliefului de la iluminarea laterală poate servi filmul *Mihai Greco. Dincolo de culoare* (regie Mircea Chistruga, operator Ion Bolboceanu), în care ciclul de tablouri *Porțile* și cele de inspirație cosmică au obținut volum, au înviat în toată profunzimea lor.

Pe aceeași lumină laterală, care a sugerat senzația și de spațiu volumetric și, pe alocuri, de mișcare, se bazează aproape tot filmul *Dezastrele războiului* (regizori Jean Gremillon, Pierre Kast) — o interpretare cinematografică a ciclului omonim de fresce al pictorului Francesco de Goya.

Utilizând diverse *unghiuri* în dirijarea *luminii*, acești doi cineaști elaborează din ciclul de gravuri *Dezastrele războiului* ale lui Goya un mare rechizitoriu împotriva absurdității unei civilizații criminale. Tot coeficientul de atrocitate de care sunt încărcate aceste imagini se revarsă cu ajutorul *luminii* în valuri sumbre. Compoziția și mesajul filmului *Dezastrele războiului* (care vin de la Goya cel rustic să ajungă la viziunile dantești ale abisurilor interioare) iau de la *lumina* dirijată de operatorul filmului un plus de eficacitate, ce face să vibreze spiritul în punctele sale cele mai sensibile. Aici lumina „sculptează” figurile umane, conferindu-le dimensiuni, timp și spațiu, într-un cuvânt — viață. Dramatismul prin care contrastul dintre umbră și lumină investeste imaginile a făcut din arta cinematografică un câmp de experimente a virtuților clar-obscurului mai generos decât însăși pictura, în cadrul căreia s-a născut acest procedeu. Iar animarea gravurilor lui Goya prin mișcare, iluminare, unghiulație și alte procedee ale limbajului cinematografic au transformat perspectivele formelor și ale proporțiilor, impunând relații inedite între părțile și întregul ciclului de gravuri *Dezastrele războiului*, simetriei și asimetriei noi — factori decisivi la „dinamizarea spațiului” și „spațializarea timpului”.

*Lumina* de contur, spre exemplu, vine cel mai frecvent de sus, detașând personajele de fundal, creând efectul de profunzime a cadrului — procedeu sesizat în multe filme de artă. Unul din ele fiind și *Uciderea pruncilor* (regie Ion Bostan), creat pe baza operei plastice omonime a cunoscutului pictor Pieter Brueghel. Regizorul s-a străduit ca prin *lumină* și *unghiulație* să păstreze compoziția multiplană bruegheliană văzută în plan plonjeu sau oblic-plonjeu și iluminată de la înălțime — caracteristică specifică creației lui Brueghel, ce-i permitea să elimine aproape total eclipsarea reciprocă a personajelor.

Într-un plan cinematografic mediu sau într-un prim-plan *lumina* direcționată de sus în jos, adică plonjeu, evită iluminarea ochilor, scoate în evidență pomeții obrajilor și, în consecință, poate fi utilizată pentru evidențierea caracterului ieșit din comun al personajului. Sau, din contra, la iluminarea unei sculpturi, de exemplu, lumina poate fi direcționată de jos în sus (contraplonjeu), iluminând insistent maxilarele și ascunzând găvanele ochilor, obținem astfel un personaj deformat, negativ, rău.

### **Specificul luminii în filmele consacrate operei lui Constantin Brâncuși**

Brâncușiologul Constantin Zărnescu a studiat în mod special rolul luminii în opera sculptorului Constantin Brâncuși, constatând că acesta „conferă luminii un alt înțeles decât îi conferise, spre exemplu, Auguste Rodin” și că la Brâncuși lumina nu vine din afară, „ci e o emanație a materie, căci e scoasă dinlăuntrul marmurei sau bronzului”, ea „devine și liniște, și certitudine în fața vieții — tocmai pentru că nu coboară ca la occidentali, ci există printre oameni, plutind printre lucruri, ca și aerul, poposind

parcă de nicăieri [...]. Prin lumină se realizează o contopire aproape magică cu lumea, cu întreg cosmosul; căci lumina șterge limitele și contururile și detașează opera de efemer, dăruind-o unor sfere înalte” [5, p. 32]. Astfel, operatorii implicați la filmele consacrate creației lui Brâncuși sunt nevoiți să țină cont de specificul luminii în opera acestui artist, pe care nu în zădar brâncușiologul Vasile C. Paleolog a numit-o „sculptură de lumină”.

În viziunea lui Matei Stârcea-Crăciun, subtilul hermeneut al operei brâncușiene ar fi următorul: „Sculptorul creează o algebră a transcendentului, abstractizează temele și eroii veterotestamentari și neotestamentari, le conferă valori ca de funcții algebrice operate în baza unor necunoscute (X, Y, Z) părți sinergice ale Necunoscutului ființei. Sufletul lui de țăran presimte că depersonalizarea atributelor sublimului prin transfer în limbaj abstract pune în lumină ipoteza superlativă, de desăvârșire a unor valori umane de esență universală” [6, p. 31]. Cu scopul evidențierii acestor idei esențiale pentru comprehensibilitatea operei sculpturale a lui Brâncuși ca ulterior să fie transpusă corect în formule filmice, lumina, alături de celelalte componente vizuale ale limbajului cinematografic (unghiulația, compoziția, mișcarea, cadrulul, culoarea ș.a.), se impune drept o componentă importantă, un mod sugestiv al expresivității discursului filmic. În acest context, apelăm la opinia lui Rudolf Arnheim, unul dintre cei mai consacrați experți în psihologia percepției vizuale a artelor: „Ceea ce vedem depinde, într-un mod complex, de distribuția luminii în ansamblul situației, de procesele optice și fiziologice din ochii și sistemul nervos al observatorului și de capacitatea fizică a obiectului de a absorbi și reflecta lumina pe care o privește” [7, p. 302]. Și aici dorim să menționăm un lucru foarte important pentru filmele dedicate artelor plastice, chiar dacă acesta este arhicunoscut de către toți operatorii de film: subexpunerea sau supraexpunerea imaginii la lumină pot crea o realitate absolut străină realității originare. Denaturarea din varii cauze a luminii și a culorii poate fi depistată în multe filme despre artă, ceea ce provoacă uneori o percepere eronată a operelor de artă prezentate prin film.

Admiratorii creației lui Constantin Brâncuși cunosc modalitatea acestui artist de a scoate lumină din propria operă printr-un puternic proces de polizare (șlefuire) „...încât opera împrăstie în jurul ei o lumină ireală, eterică, sugerând viața formei și spiritul ei „scânteia dinlăuntru-i”, cum susținuse însuși Brâncuși... Datorită acestei lumini, însăși piatra pare într-o mișcare continuă, după unghiul și puterea sursei de lumină care se aruncă asupra ei, învăluind-o; și trebuie să afirmăm că mișcarea acestora este atât de perfectă ca aluzie (și convenție artistică), încât devine a patra dimensiune în sculptură, introdusă pentru întâia dată de Brâncuși” [5, p. 32].

Spre regret, de această trăsătură, specifică creației lui Brâncuși, nu toți autorii (operatorii) ale celor de peste patruzeci de filme de scurt și lung metraj, dedicate marelui artist, au reușit să țină cont, slăbind sau diminuând din aura originară sau din „scânteia dinlăuntru”, pur brâncușiană a sculpturilor. Desigur, pentru operatorii acestor filme a fost foarte dificil să păstreze semnificațiile luminii concepute de Brâncuși, pentru care lumina n-a fost o simplă iluminare, ci, precum a sesizat același brâncușiolog C. Zărnescu, este „...o apariție vizibilă a însuși transcendentului pe pământ, o întrupare a Spiritului însuși, fiindcă lumina devine aici întreaga ei fluentă și puritate, ca și în ziua Creației originare” [5, p. 32].

În acest sens, menționăm măiestria operatorilor acelor filme, care s-au pătruns într-o anumită măsură de conceptul brâncușian despre lumină, păstrându-i semnificațiile: Constantin Ionescu-Tonciu (ciclul de filme despre opera lui Brâncuși: *Atelierul*, *Mărturii*, *Procesul Păsării*, *Sărutul*, *Domnișoara Pogany*, *Sculptura în lemn*, *Ovoidul*, regizor Pavel Constantinescu); Alex Goldgraber (*Brâncuși*, regizor Cornel Mihalache); Doru Segal, Călin Mușetescu (*Constantin Brâncuși. Coloana sau lecția despre infinit*, regizor Laurențiu Damian); Boris Ciobanu (*Brâncuși sau școala de a privi*, regizor Jean Prodinas); Constantin Chelba (*Cumințenia pământului*, regizor Mănase Radnev); Ovidiu Miculescu (*Sculptorul*, regizor Cornel Mihalache). Autorii acestor filme au reușit să identifice și să evidențieze în imagini filmice „...extraordinara metaforă lansată de Constantin Brâncuși, pentru lumina creată de insistența sa palisaj asupra formelor: „polenul marmorelor mele” [5, p. 34]. Și unul din impulsurile sau catalizatorii ce conferă viață operelor brâncușiene este anume acest „polen”, care nu-i atât de



simplic de a-l surprinde și de a-l fixa în imagini filmice, dar lipsa lui diminuează originalul, conceptul artistic al sculptorului Brâncuși despre lumină.

Seria din cele nouăsprezece sculpturi consacrate domnișoarei Pogany, ciclurile *Ovoidele*, *Epsoidele*, *Păsările*, lucrările: *Prometeu*, *Peștele*, *Măiastra*, *Prințesa X*, *Muza adormită* ș.a., contemplându-le de pe ecran, hipnotizează privirea, apropiindu-ne de realitatea acestor piese — fapt ce confirmă măiestria operatorilor nominalizați mai sus, în importantul, dar și dificilul proces de dirijare a luminilor: a celei care vine din interiorul operei brâncușiene și a celei suplimentare, fie artificială sau naturală. Astfel, se evidențiază pe ecran conceptul estetic de abstractizare a realității în viziunea lui Brâncuși, mai ales, când ne referim la lucrările supuse procesului de polizare, care prin esența lor iluminează o concentrație de semnificații, o relevare a sublimului, conținând repercusiunile anevoioasei căi, parcurse de artist, de la arhaic la abstract.

Și „dinamismul virtual al compoziției brâncușiene” și „cinetismul simbolic” — aspecte identificate de către Matei Stârcea-Crăciun, poartă un caracter virtual, în aparență — teoretic, dar și aici lumina proprie a operei are un caracter definitoriu și a necesitat o anumită atitudine din partea operatorilor pentru a fi asimilată și completată cu lumina artificială ori de evitat acest impact cu scopul de a amplifica semnificațiile prin imaginile filmice ale unor sculpturi din ciclurile *Ovoidele*, *Păsările*, precum și lucrările: *Cap de femeie*, *Leda*, *Foca* ș.a.

### Concluzii

Autorii filmului despre artă încearcă să găsească rostul cel mai potrivit al imaginii în universul *luminii* chintesențiale. *Lumina* constituie una dintre cele mai sugestive ipostaze ale funcției narative a imaginii.

Operatorul Pavel Balan, care, după ce semnează imaginea filmului *Confesiune* (regie Mircea Chistruga) despre picturile Valentinei Rusu-Ciobanu și la lucrarea *Meșterul anonim* (regie Vlad Druc), unde fixează pe peliculă imaginea frescelor create în secolul XVI de către zugravii anonimi pe pereții și bolta Bisericii *Adormirea Maicii Domnului* din Căușeni, își încearcă forțele și în arta regiei, inaugurând două cicluri de filme: *Lumina cărții* (filmele *Ecoul vechilor Cazanii*, *Pagini de lumină*, *Anastasia Crimca*, *Lumina cărții*) și *Înaintașii trecutului nostru* (filmele *Varlaam*, *Dosoftei*, *Petru Movilă*, *Vasile Lupu Vodă*, *Petru Rareș Vodă*). Ambele cicluri s-au bazat pe manuscrise, grafică de carte, gravuri, diverse materiale iconografice, ce au necesitat condițiile modalităților și procedeele de reanimare (mișcarea camerei, unghiulația, cadrajul) și, desigur, iluminarea imaginilor statice, facilitând procesul de percepție, asimilare și valorificare a acestui patrimoniu mai puțin cunoscut.

Astfel, în filmul despre artă realitatea fiind re-interpretată, devine repercusiunea unei percepții subiective a lumii obținută prin diverse modalități și procedee ale limbajului cinematografic, inclusiv prin multiplele posibilități ale iluminatului, care acordă filmului noi semnificații, noi dimensiuni.

### Referințe bibliografice

1. LINDGREN, E. *Arta filmului*. București: Meridiane, 1969.
2. *Dicționar de artă*. Coord. Mircea Popescu. București: Meridiane, 1995.
3. GRAZINI, G. *Fellini despre Fellini*. București: Meridiane, 1992.
4. BARNA, I. *Dincolo de ecran*. București: Meridiane, 1963.
5. ZĂRNESCU C. *Codul operei lui Brâncuși*. Cluj-Napoca: Dacia, 2007.
6. STĂRCEA-CRĂCIUN, M. *Tratat de hermeneutică a sculpturii abstracte: perspectiva endogenă, Brâncuși — simbolismul hylesic*. Târgu-Jiu: Editura Brâncuși; București: Editura ICR, 2016.
7. ARNHEIM, R. *Arta și perspectiva vizuală. O psihologie a văzului creator*. București: Meridiane, 1979.

## PĂPUȘA — PROTAGONIST AL EMISIUNILOR/SHOW-URILOR TELEVIZATE

### THE PUPPET — PROTAGONIST OF TELEVISED SHOWS

VIOLETA TIPA,

conferențiar universitar, doctor în studiul artelor,  
Institutul Patrimoniului Cultural

CZU 792.97:654.17

Articolul pune în valoare prezența păpușii în calitate de protagonist al emisiunilor/show-urilor televizate. Prezența păpușii pe micul ecran se concentrează pe două segmente cu funcții și roluri diverse. Primo, păpușa care vine să promoveze ideii din cele mai avangardiste sau ca o parodie la personalitățile politice ale timpului, încercând să orienteze atenția în albia unor concepte și fenomene majore. Duo, păpușa este cu succes utilizată în emisiunile televizate pentru copii. Se va urmări evoluția păpușilor-actori, începând cu cele create Jim Henson, actor și regizor american, pentru diverse show-uri, precum și pentru ciclul de emisiuni didactico-distractive *Sesame Street* (1968). Galeria acestor personaje va fi utilizată pentru show-ul britanico-american *Muppet-show* (1976-1981), care a inspirat mai multe emisiuni, precum: emisiunea britanică — *Spitting Image* (ITV), emisiunile franceze — *Le Bebe show*, *Les Arenes de l'Info* (Canal +), *Les Guignols*, emisiunea rusă -*Куклы* (HTB) și altele. Tezele expuse vor fi argumentate cu exemple din emisiunile televiziunilor străine, precum și din cele moldovenești: *Povestea de seară*, *Teatrul televizat de păpuși Prichindel* ș.a.

**Cuvinte-cheie:** păpușă, păpușă-actor, *Teatrul televizat de păpuși Prichindel*, spectacol, show politic

The article shows the value of the presence of the puppet as the protagonist of television broadcasts. Its presence on the small screen focuses on two segments with various functions and roles. Primo, the doll who comes to promote the most Avant-Garde idea or as a parody of the political personalities of the time, trying to steer attention to some major concepts and phenomena. Duo, the doll is successfully used in television broadcasts for children. The author will follow the evolution of the puppet-actors, starting with those created by Jim Henson, American actor and director, for various shows, as well as for the cycle of didactic-fun programs *Sesame Street* (1968). The gallery of these characters will be used for the British-American show *Muppet-Show* (1976-1981), which inspired several shows, such as the British *Spitting Image* (ITV), the French *Le Bebe show*, *Les arenas de l'Info* (Canal +), *Les Guignols*, Russian *Куклы* (HTB) and others. The exposed theses will be argued with examples taken from the broadcasts of foreign televisions as well as those from Moldova: *The Evening Story*, the *Munchkin* (Prichindel) televised theatre, etc.

**Keywords:** puppet, puppet-actor, televised puppet *Munchkin* (Prichindel), show, political show

#### Introducere

Păpușa a fost mereu un chip simbolic, o metaforă a celor mai diverse calități a societății. Televiziunea care a împrumutat din toate artele elemente de limbaj, n-a putut să treacă indiferent față de simbolismul și metaforismul teatrului de păpuși. Așa, de la începuturile erei televizate, păpușa încearcă să-și facă drum spre ecran pentru un auditoriu mai mare. Ea apare în diverse emisiuni de divertisment (show), nu doar în producții (spectacolelor de păpuși) retransmise de TV, dar și în mod individual (ca personaj al emisiunilor).

Serghei Obrazțov, în lucrarea *Actorul cu păpușă* (Актер с куклой, 1938) [1], a propus noțiunea de păpuși-actori. Or, păpușile-actori sunt utilizate ca personaje implicate în diverse spectacole, filme, programe televizate, carnavaluri [...] ce creează chipurile personajelor spațial-temporale în spectacole păpușărești și ne-păpușărești, miniaturilor de estradă, filmelor etc.

În Europa și în prezent se mai mențin tradițiile teatrului de bălci. În zilele de sărbători/odihnă în piețele marilor orașe din Germania, Polonia pot fi urmărite spectacole ale trupelor ambulante. Dar publicul adunat în piață nu se compară cu cel al micului ecran, care adună o țară. Astfel, păpușarii își vor îndrepta atenția spre noul mijloc de comunicare în masă.

### Evoluția păpușii pe micul ecran

Păpușa își face apariția pe micul ecran, derivând spre două poluri cu funcții și roluri diverse. În primul rând, păpușa vine să promoveze idei din cele mai avangardiste sau ca o parodie la moravurile societății contemporane cu referire directă la personalitățile politice ale timpului, încercând chiar să dirijeze atenția în albia unor idei și fenomene... Duo, păpușa este cu succes valorificată în emisiunile televizate pentru copii. Prin chipurile unor personaje din lumea poveștilor (sau a fanteziilor) se facilitează transmiterea mesajelor către tinerii spectatori.

Desigur, păpușa teatrală nu poate fi transferată direct pe micul ecran. TV își are specificul său și necesită o telegenie aparte. Anume americanul Jim Henson<sup>1</sup>, reieșind din particularitățile esteticii televiziunii, creează păpuși tip *muppet* (noțiunea de *muppet* vine de la combinarea cuvintelor marionet și puppet) pentru show-ul televizat cu actori și păpuși *Sam and Friends* („Sam și prietenii”, anii 1955-1961, la postul american NBC). Aici va debuta și personajul Kermit (creat din paltonul verde al mamei sale, cu ochii din două bile de ping-pong), care va deveni mai târziu *Kermit the frog* (Kermit Broscoiul) — cea mai populară păpușă din întreaga sa colecție. Biografia artistică a personajului, care debutează în 1955 în spectacolul *Sam și Prietenii*, va continua în programul matinal *Today* (1961-66) la NBC, apoi în programul *The Ed Sullivan Show* la CBS din 1966, iar din 1969 îl regăsim în ciclul de emisiuni pentru copii *Sesame Street*.

Astfel, păpușa devine un personaj frecvent în emisiunile televizate pentru copii. Printre cele mai populare vor deveni păpușile create pentru ciclul de emisiuni educative ale televiziunii americane. Ciclul de emisiuni *Sesame Street* (1968, *Strada Sesam*) a fost lansat la 11 noiembrie 1969 pe postul public PBS. Emisiunea va deveni una dintre cele mai agreate programe didactico-instructive și distractive pentru preșcolari. Popularitatea a fost posibilă, în primul rând, chipurilor de păpuși reușite, create de Jim Henson. Scopul principal al *Sesame Street* era să ajute copiii din familiile din păturile de mijloc și cele sărace, să le ofere cunoștințe minime, fiind în mare parte o pregătire de școală. Emisiunea în 2005 câștigă al 101-lea premiu *Grammi*, ca cea mai longevivă emisiune pentru copiii din toată lumea și de cea mai mare popularitate.

Pe parcurs programul a fost preluat în peste 150 de țări ale lumii. Versiuni originale au fost create în 1996 de televiziunile din Polonia — *Ulica Sezamkowa*, Brazilia — *Vila Sesamo*, Mexic — *Plaza Sezamo*; în 2006 de televiziunea India — *Galli-Galli-Sim-Sim* etc. Emisiunea franceză *Rue Sesame* direcționează atenția copiilor în albia fenomenelor artistico-estetice: la poezie, arte plastice și muzică; emisiunea germană *Sesamstrasse* sublinia necesitatea și rolul jocului creator, stima față de sine și de lumea înconjurătoare și *aprecierea diverselor condiții*; În Rusia au fost cumpărate 52 de serii contra la 2,500 000\$, care aveau scopul de a familiariza copiii cu societatea, cu lumea înconjurătoare etc.

Emisiunea *Sesame Street* a televiziunii americane a provocat o întreagă revoluție în programele televizate pentru copii. Ea a identificat particularitățile estetico-artistice și structurale ale programelor distractiv-didactice pentru cel mai tânăr spectator. Emisiunea, care a cucerit aproape întreaga lume, a trezit interes și pentru cercetătorii fenomenului televizat. Despre evoluția și particularitățile distinctiv-ve ale acestei emisiuni, influența asupra tânărului spectator și alte aspecte sunt abordate în lucrarea lui Robert W. Morris, *Sesame Street*, și în reforma televiziunii pentru copii [2].

Popularitatea ciclului *Sesame Street* îl provoacă pe Jim Henson la noi experimente artistice. Așa, împreună cu TV britanică inițiază show-ul *The Muppet Show* (anii 1976-1981), care invitau în teatrul păpușilor sale personalități (Elton John, Diana Ross, Charles Aznavour, Sylvester Stallone, Twiggy, Rudolf Nuriev, Roger Moor ș.a.) din lumea filmului, teatrului, muzicii. Regizor și prezentator al spectacolelor era Kermit Broscoiul, care apare în acest show ca unicul reprezentant lucid pe fondalul unei

1 Jim Henson (1936-1990), unul dintre cei mai notorii păpușari din lume (american), cunoscut ca creatorul păpușilor muppet. Îl consideră pe Obrazțov învățătorul său, despre care în anul 1984, vizitând Rusia a filmat un documentar despre viața și activitatea păpușarului rus. Henson este creatorul serialelor televizate: *Sam and Friends* (1955-1961), *Sesame Street* (1969-1990), *The Muppet Show* (1976-1981), scenarist, actor, producător; *The Storyteller* (1980), regizor, scenarist; *The Jim Henson Hour* (1989), regizor.

lumi nebune, fiind interpretat (mânuire și voce) de însuși Jim Henson. Tradus în mai multe limbi, inclusiv în limba rusă de Televiziunea Centrală de la Moscova în anii 1990, spectacolul britano-american a fost un prilej de delectare și pentru spectatorul autohton. Personajele-păpuși ale acestui show televizat, ingenios create ca chip și caracter, mânuite cu multă măiestrie, și-au câștigat popularitatea, făcându-și loc printre stelele de televiziune. Or, *The Muppet show*, prin structura sa complexă, prin caracterile sale psihologice, prin glume și numere muzicale, prin trimiteri la viața socială va forma o cultură aparte, influențând direct show-urile televizate ale televiziunii americane. Așa numita *Kermit culture* [3] se va afla în vizorul criticilor, esteticienilor, psihologilor etc.

În fine, îl vom surprinde pe Kermit și pe prietena sa Piggy invitați la show-ul lui Larry King<sup>1</sup>, ca o diversificare a show-ului la care sunt prezente personalități din cele mai diverse domenii, începând de la politică, viața socială la artiști — actori, interpreți etc. Așa cum *Muppet show* avea o popularitate de invidiat, Larry King nu pierde ocazia să creeze o emisiune (înainte de Crăciun) cu două personaje — Broscoiul Kermit și Scrofița Miss Piggy, cele mai spectaculoase personaje ale show-ului<sup>2</sup>.

*The Muppet show* a inspirat creatorii TV<sup>3</sup> la alte forme de emisiuni televizate cu păpuși. În acest context, putem vorbi și de show-urile politice ale televiziunii franceze, în care păpușile devin o satiră la diverse personaje politice ale timpului. Așa, în 1982, la TF1 apare emisiunea satirică cu marionete *Le Bebe show (Bebelușii)*, care imită și parodiază actualitatea politică franceză. O concurență directă a acestui show devine emisiunea *Les Arenes de l'Info* (Canal +) transmisă din 29 august 1988. Personajele acestui show, fiind preluate din creația lui Jim Henson (doar că la trupul original se modifică capul), devin o satiră la chipul personalităților politice franceze. Astfel, Broscoiul Kermit se transformă într-o parodie a președintelui Fr. Mitterrand și devine Kermitterrand etc. Emisiunea este însuși o parodie la jurnalul de știri, o caricatură a lumii politice, a mass-media, a politicianilor, în general, o satiră la societatea franceză contemporană și a lumii de azi. Emisiunea devine un echivalent francez al emisiunii britanice *Spitting Image* (1984, ITV). Critica de specialitate a remarcat: „Repetarea de fraze fetiș și de stereotipuri ale personajelor păpușa le-a permis să fie uneori mai populară, decât persoanele prezentate de păpuși”. Autorii show-ului erau Lionel Dutemple, Julien Herve, Phillippe Mecholen și Benjamin Morgaine. Spectacolul în 1990 este redenumit în *Les Guignols de l'Info*, iar din 2015, fiind schimbat grupul de creație și unele momente în concept, se emite sub denumirea de *Les Guignols*.

Tot în anii '80 apare programul televizat pentru copii *Telechat* (1983). Emisiunea este o coproducție franco-belgiană cu 234 episoade de 5 min. cu personaje originale create de Roland Topor<sup>4</sup>, precum și cu un scenariu scris în colaborare cu Henri Xhonneux. Emisiunea este o parodie la jurnalul televizat pentru adulți. Prezentat de personaje-păpuși cu caractere puternice — Struțul Lola (vocea actriței Maria Laborit), Pisica Groucha și JT obiecte — relatează cu un umor absurd despre viața obiectelor din lumea înconjurătoare. Cele 5 minute de spectacol cu păpuși sunt incluse în Belgia în emisiunea *Lollipop*, iar în Franța în emisiunea *Recre* pe postul *Antenne 2*. Acest spectacol pentru copii și adolescenți a fost nu o dată apreciat la cel mai înalt nivel... începând cu Premiul Haut Autorite communication audiovisuel (1984), Premiul l'Antenne de Cristal de la meilleure emission de l'anne 1984 a Bruxelles, Premiul Festivalului de la Cannes, Premiul Congres de l'enfant la Milane ș.a.

1 Larry King (1933), unul dintre cei mai semnificativi moderatori de radio și TV, la postul CNN activează 30 de ani (1985-2010). În show-ul său *Larry King Live* invită la discuții cele mai diverse personalități din lume.

2 Discuția debutează despre costumul invitaților care au elemente similare (cravată și bretele în buline) ca ale lui King, apoi discută despre cartea apărută despre Muppet și câți bani au primit onorariu (discuții în stil american). Apoi se trece la informații despre viața și activitatea personajelor, despre viața privată, relațiile dintre acești doi reprezentanți ai diferitor specii, cum supraviețuiesc într-un cuplu, atitudinea în familie, prieteni, cunoștințe etc. Ultimul moment este invitația lui Kermit de-a prezenta emisiunea de 1 aprilie...

3 Păpușile lui Jim Henson inspiră nu doar creatorii de emisiuni televizate, ci și păpușari, precum ar fi Philippe Genty.

4 Roland Topor (1938-1997), ilustrator, grafician, pictor, scriitor, compozitor, regizor și actor francez. Cunoscut după colaborările sale cu regizorul René Laloux la filmele de animație *Les Temps morts* (1965), *Les Escargots* (1966), *La planete sauvage* (1973) ș.a.

De menționat, că păpușile sunt create din *Latex*, un material destul de elastic pentru a juca mimica personajelor. Pentru TV, care lucrează, în special, cu prim-planuri, este foarte important chipul păpușii, mișcările ei și ceea ce-i conferă fascinație este anime mimica, mobilitatea, iar plasticitatea feței este unul dintre elementele de bază ale păpușii televizate pe care a pus accentul Jim Henson și toți cei care au mers pe urmele lui.

Dar, preluarea păpușii și includerea ei în emisiune nu rezolvă problema popularității. Păpușa, chipul ei, precum și mesajul trebuie aduse la cultura și spiritualitatea națională. Exemplu poate servi drumul lung parcurs de păpușile cumpărate de către producătorul rus Vasile Grigoriev și a dreptului de a prelua show-ul francez *Les Guignols de l'Info* pentru o emisiune analogă în Rusia. Primele păpuși au fost executate de maestrul păpușar Alain Duverne. Pentru a ajunge la o formulă proprie s-a lucrat mult, s-au experimentat diverse modalități și structuri, până s-a ajuns la conceptul adecvat. Mai multe încercări au eșuat. Doar după ce realizatorii se adresează la literatura clasică și cea contemporană rusă, se pornește pe calea ecranizărilor (primul fiind romanul lui Lermontov *Eroul timpurilor noastre*), se reușește de a modela bazele unor emisiuni originale. De atunci, ideea de a „ecraniza” subiectele clasice a fost valorificată cu succes. Emisiunea, care așa și se numea *Куклы* („Păpușile”) prezintă o satiră politică la zi prin prisma literaturii, era transmisă pe postul rus HTB în perioada anilor 1994-2002, în zilele de odihnă, în orele de *prime-time*. Scenariile primelor ediții au aparținut lui Victor Șenderovici. Popularitatea serialului l-a făcut pe autor să le editeze<sup>1</sup>, regizorul emisiunii era Vasile Piciul și directorul DIXI Alexei Levin.

Exemple de prezență a păpușii în emisiunile televizate pot fi aduse și din alte televiziuni europene, precum cea ungară, poloneză, germană etc. Personajele-păpuși sunt mai frecvent prezente în emisiunile pentru copii, în care ele stabilesc relațiile între mesajul audiovizual și tânărul spectator.

Televiziunea poloneză pentru prima dată în programul său de seară *Dobranocek* transmitea, din 2 octombrie 1962, de trei ori pe săptămână, până în 1973, emisiunea *Jacek și Agatka*. Programul, inițiat de Wanda Chotomska, avea ca scop de-a pune în discuție diverse probleme ce țin de comportamentul copiilor în diverse situații. Chipurile personajelor au fost create de Adam Kilian<sup>2</sup>, unul dintre cei mai semnificativi scenografi ai teatrului de păpuși polonez. Păpușile<sup>3</sup> aveau o structură simplă (tip bi-ba-bo) format dintr-un cap din lemn de mărimea de 8 cm în diametru, pictat și îmbrăcat pe degetul arătător al actorului. Iar mâna în mânășă a actorului forma corpul păpușii. Ambele păpuși apar în ducatul comemorativ și se păstrează în muzeul *Dobranocek* din orașul Rzeszow, Polonia.

Primele emisiuni pentru copii ale Televiziunii Centrale de la Moscova au fost, la fel, concepute cu prezența păpușilor. În ciclul *Умелые руки* („Mâni dibace”, apărut în aprilie 1956), prezentatoarele Valentina Leontieva și Tatiana Grușina (crainici TV) aveau păpuși în calitate de ajutoari. Emisiunea *Экспозиция Буратино* („Expoziția lui Buratino”, 1958) a fost inițiată și prezentată timp de 25 de ani de pictorul Vadim Kurcevski<sup>4</sup>, împreună cu păpușa Buratino, care era mânășă de actrița E. Sinilnikova. Mai târziu și la TVM vor fi organizate emisiuni similare, precum *Expoziția lui Prichindel* și *Mâini dibace*.

În 1963 o grupă de redactori de la televiziunile din Moscova și alte televiziuni republicane și regionale, printre care se afla și Vladimir Cobzaru, redactor superior la emisiunile pentru copii de la televiziunea moldovenească, au vizitat Televiziunea Germană (GDR) [4]. Aici au văzut serialul cu *omulețul de nisip*<sup>5</sup> și au hotărât să inițieze și la TV o emisiune de seară pentru copii. Cântecul de leagăn

1 Виктор Шендерович. Куклы. М: Вагриус, 1996, -304 с. Виктор Шендерович. Куклы. М: Вагриус, 1998, -204 с.

2 Adam Kilian (1923, Lvov-2016, Varșovia), artist plastic, unul dintre cei mai semnificativi scenografi ai teatrului de păpuși polonez.

3 Păpușile erau mânășite: Jacek de Teresa Olenderczyk, iar Agatka de Barbara Skokowska și sonorizate de actrița Zofia Raciborska, care a interpretat-o și pe Pani Zosia, vecina celor doi copii.

4 Vadim Kurcevski (1928-1997), regizor-animator, scenarist, ilustrator, scriitor. Cunoscut regizor de filme de animație cu păpuși.

5 *Sanmannchen*, care avea un personaj mitologic și un personaj din literatură, în funcțiile căruia era să aducă copiilor somnul.

*Спят усталые игрушки* îl interpreta cântăreața Valentina Tolkunova. Emisiunea *Спокойной ночи, малыши*, a fost lansată la 1 septembrie 1964 pe programul II. Alături de prezentatoarea Nina Kondratova la discuție participau și păpușile: primele păpuși au fost Buratino și Iepurașul Tiopa, apoi Șustrik și Miamlik (păpușile fiind create la Teatrul de păpuși al lui S. Obrazțov), fiind mânuite și sonorizate de actorii acestui teatru.

### Păpușa în emisiunile televiziunii moldovenești

În acest context, prezintă interes și utilizarea personajelor-păpuși în emisiunile televizate pentru copii la TVM. Chiar din perioada formării emisiunilor sunt introduse păpuși, care, pe parcursul anilor, se schimbau, altele deveneau simbol al emisiunilor.

„Păpușa, ca una din componentele emisiunilor a apărut la Televiziunea moldovenească de acum în primii ani de după înființarea ei. Aceasta a fost o perioadă, când totul abia se forma, când colectivul de creație căuta forme proprii televiziunii pentru prezentarea materialului. Și, desigur, când spectatorii au văzut pe ecran prima păpușă, pe prezentatorul Păcală, cel glumeț și ghidușar, luptător împotriva răului și violenței, creat de agerimea poporului, nimeni nu se gândea că aceea erau primii pași spre crearea primului teatru de păpuși televizat..., iar deocamdată pentru ecran se pregătesc emisiuni mixte la care participă păpuși și actori. S-a reținut în memorie ciclul de emisiuni *Poiana fermecată*, autor al scenariului și regizor Igor Levinschi, o frumoasă amintire au lăsat aventurile hazlii și povățuitoare ale eroului popular Dănilă Prepeleac. Studioul de televiziune a început o muncă mai activă cu păpușile în 1965, odată cu apariția ciclului de emisiuni *Noapte bună, copiii*” [5, p. 44].

Tot în a doua jumătate a anilor '60 la TVM se formează emisiunile pentru copii cu „participarea” păpușii. Anume tendința de a prezenta emisiuni pentru copii din perspectiva unui joc și al unui spectacol le include în particularitățile psihologice ale vârstei. Astfel, în diverse emisiuni apare păpușa alături de prezentator, care simbolizează universul copilului, plin de curiozitate și de o ingenuitate puerilă. Pentru a facilita această comunicare între ecranul televizat și copil s-a mers în special pe formula comunicării duble: prezentator — păpușă; prezentator și păpușă — spectator. Păpușile Teatrului televizat *Prichindel* înființat în 1967, deși data nașterii este considerată lansarea în emisie a primului spectacol al teatrului — *Mitică și zmeul*, la 26 ianuarie 1968, erau tot mai des solicitate în emisiunile pentru copii. Or, păpușile, create de către primii pictorii TV — Al. Sidalkovski, V. Cojuhari, modelieri T. Tihomirova, V. Șianu, constructor V. Salogornic nu întotdeauna se pretau cerințelor ecranului, apărând deseori stângace și imobile. În mare parte, măiestria mânuitorilor, a actorilor-păpușari făceau chipul păpușilor atractive. *Prichindel* (Figura 1) era nu doar denumirea Teatrului televizat cu păpuși, ci și păpușa care de fiecare dată invita copii în lumea poveștilor teatralizate, figura centrală, puntea de legătură dintre spectatorul din fața ecranului și povestea înscenată. Copilul era pregătit pentru o comunicare amicală cu *Prichindel*, fiind deosebit de receptiv la cele ce se întâmplă la ecran. Cele mai multe scrisori veneau anume pe numele lui *Prichindel*, căruia au început să-i trimită desene, aplicații, jucării și obiecte confecționate de mână, care au determinat inițierea emisiunii *Expoziția lui Prichindel*. Aici, lucrările copiilor erau prezentate și comentate de *Prichindel*.

Pentru multe generații păpușile de la emisiunea *Noapte bună, copii* (*Povestea de seară*), precum Meunică (actrița Ana Neaga), Grivei (actor Tudor Macovenco), *Prichindel* (Ana Neaga, Alexandra Taranova), Maria Trandafira (actriță Al. Taranova) ș.a. au rămas în memorie ca un simbol al copilăriei, ca o primă inițiere în frumoasa lume



Figura 1. Prichindel.

a poveștilor, a frumosului (Figura 2).

La TVM păpușile erau prezente și în emisiunile instructiv-didactice pentru copii, precum ciclul de lecții *Limba franceză pentru copii* (anul 1969-70), elaborat de redactorul Zinaida Prodan și regizorul Ruvim Levin. Lecțiile erau prezentate de Valentina Preanișnikov și de doi elevi de la școala nr. 1 (cu studierea aprofundată a limbii franceze): Mariana Cibotaru, Vadim Prodan și păpușa — Cățelul Pif.

La această experiență, de a recurge la ajutorul păpușilor pentru a transmite un mesaj instructiv-didactic, se revine periodic. În acest context, putem aminti și de emisiunea *Semaforul*, în care, alături de



Figura 2. Echipa de creație a emisiunii *Noapte bună, copii*.

prezentator și copiii prezenți la emisiune, era și păpușa Habarnam, care mereu era surprinsă în situații dificile din cauza necunoașterii regulilor de circulație. Așa a fost Iepurașul din emisiunea *Pe un picior de plai*, care, alături de prezentatoarea Elena Strâmbeanu, le povestea copiilor despre frumusețea plaiului natal.

Exemple de prezență a păpușii în emisiunile didactice o întreprind și realizatorii Redacției programelor instructiv-didactice. Spre exemplu, în emisiunea *Vreau să știu* [6, p. 49], din anii '90, alături de prezentator este și păpușa Guguță, dornică de a cunoaște cât mai multe, de a descoperi lumea în toată amploarea sa. Amintim că Guguță, personajul din povestirile lui Spiridon Vangheli, a devenit un arhetip al copilului din spațiul rural al anilor '60-'70 ai secolului trecut, „care întruchipează în sine acele inerente caracteristici ale Universului Copilăresc și, în primul rând, ingenuitatea și setea de cunoștințe”, ce se încadrează adecvat în conceptul emisiunii *Vreau să știu*.

În anii '80-'90 pe micul ecran, în cadrul *Poveștii de seară*, s-au perindat mai multe personaje-păpuși: unele mai bine conturate ca și caracter și chip, altele prezentau niște chipuri neidentificate. Interes prezenta Papagalul Trică (actor Adrian Graur), la *Căsuța cu povești* îi aștepta Tanti Ludmila (Ludmila Bălan) și Motanul Marcel (Ion Popescu), nemaivorbind de o pleiadă întreagă de personaje: aricei, ursuleți, căței, motănei etc. Aceste personaje-păpuși participau la intermediile în care se dez-băteau diverse aspecte ale vieții, comportamentul copiilor, activitățile lor ș. a., urmate de fragmente din înscenările Teatrului de păpuși *Prichindel* sau din filme de animație. Pe parcursul anilor au fost prezentate și filme create la studioul *Moldova-film* și în străinătate...

### Concluzii

Din păcate, TVM a refuzat nu doar de Teatrul televizat de păpuși *Prichindel*, care a fost închis în 2002 (prin decretul noului director al companiei), dar și de o serie de emisiuni pentru copii cu un mesaj artistico-cognitiv, punând accentul în special pe programe de concert sau show-uri. După multe demersuri și eforturi făcute de colaboratorii teatrului televizat, *Povestea de seară* a fost readusă la ecran, dar Teatrul de păpuși *Prichindel* n-a mai activat.

Spre regret, la televiziunea publică din Republica Moldova nu s-a înrădăcinat tradiția unor emisiuni de satiră și parodie sau a show-urilor cu prezența personajelor — păpuși, precum în televiziunea americană sau cea franceză etc. Chiar și unele formule structurale prezente pe parcursul anilor '70-'80 în emisiunile pentru copii au fost date uitării. Teatrul *Prichindel*, fiind unicul teatru televizat din întreg spațiu sovietic, a rămas o filă în istoria Televiziunii moldovenești, precum și a fenomenului teatral din republică. Emisiunea *Povestea de seară* a fost înlocuită cu seriale de animație străine, nu de cea mai bună calitate. Iar păpușa a dispărut fără urme din peisajul emisiunilor televizate pentru copii,

facându-le mai serbede, mai plate, lipsindu-le de inocență și puritate, de o legătură puerilă cu spectatorul-copil, care e mai atașat și mai sensibil față de chipul unei păpuși decât al imaginii reale, care devine în mod expres un model de comportament și gândire.

### Referințe bibliografice

1. ОБРАЗЦОВ, С. *Актер с куклой*. Ленинград; Москва: Искусство, 1938.
2. MORROW, Robert W. *Sesame Street and the Reform of Children's Television*. The Hopkins University Press, 2008.
3. *Kermit Culture. Critical perspectives on Jim Henson's Muppets*. Edited by Jennifer C. Garlen and Anissa M. Graham, 2009.
4. ПРОХОПОВА, Е. Спокойной ночи, малыши! Отход ко сну как прием, или чему нас учили Хрюша и Степаша. In: *Веселые человечки: Культурные герои советского детства*. Москва: ИЛО, 2008, стр. 408-429.
5. ПОПОДНЕА, C.L. Teatrul de păpuși televizat „Prichindel”. In: *Tribuna*, nr. 1, ianuarie 1983.
6. TIPA, V. *Copilul și arta TV: aspecte estetico-psihologice*. Chișinău, 2004.

## NORME CE CONDUC SPRE O EXPRIMARE CLARĂ ȘI CORECTĂ A LIMBII ROMÂNE

### NORMS THAT ENSURE CLEAR AND CORRECT WAYS OF EXPRESSION IN THE ROMANIAN LANGUAGE

IRINA SCUTARIU,

doctor în studiul artelor, conferențiar universitar,  
Universitatea Națională de Arte George Enescu, Iași, România

CZU 792.028.3

808.5

*Tezele prezentate în acest articol fac referire la diferite metode deja existente, precum și la cele elaborate cu imaginație, rezultate din munca mea de pedagog alături de studenți români veniți din diferite regiuni ale țării, dar mai ales la metodele rezultate din lucrul cu studenți proveniți din Basarabia. Din acest punct de vedere, se pot observa două mari direcții de lucru: prima — care ține de corecta efectuare a lecturii în limba română; a doua — care ține de eliminarea din vorbirea curentă a expresiilor neromânești. Acestea pot fi eficiente doar cu condiția ca cel dornic să folosească limba română corect, să conștientizeze și să-și corecteze exprimarea printr-un autocontrol zilnic. Trebuie să remarcăm faptul că efortul profesorului rămâne fără rezultat, atunci când studentul nu lucrează constant și cu o atenție deosebită îndreptată spre frazarea corectă, românească. Riscul de a nu ajunge la obișnuința de a se folosi de limba literară îi vizează și pe acei studenți români care rămân fideli unei exprimări de tip regional.*

**Cuvinte-cheie:** defect de pronunție, vorbire scenică, deficiență în exprimare, expresivitate în vorbirea scenică, dicție

*The present article refers to different methods that already exist, that were invented or that resulted from my work as a teacher for Romanian students from different regions of the country, and in particular to those coming from Bessarabia. From this point of view, there are two distinct directions in my activity, more precisely: the first one referring to the correct act of reading in Romanian while the second one consists in eliminating non-Romanian expressions from everyday speech. They can only be effective if the one in question is interested in the correct use of Romanian, in acknowledging and correcting the way he expresses himself every day. It must be noticed that a teacher's efforts are null when the student is not constant in his work and his attention is not directed to correct Romanian phrasing. The risk of not getting used to the Romanian literary language refers also to those Romanian students who remain faithful to a regional type of speaking.*

**Keywords:** pronunciation defect, stage speech, deficiency in expression, expression in stage speech, diction

### Introducere

Nevoia de a cunoaște limba română literară trebuie să devină o preocupare constantă a actorului. El este cel care, pe scenă, o va reda în diferitele ei moduri de exprimare care țin de folosirea dialectelor sau de aplicarea unor defecte de pronunție existente în exprimarea personajelor, atunci când specificul lor o cere.



Actorul trebuie să fie un model pentru societatea din care face parte, din foarte multe puncte de vedere. Felul său de a comunica denotă, de cele mai multe ori, stăpânire de sine, iar acest aspect al personalității sale nu se poate detașa de modul său de a se exprima. Limba română cuprinde reguli gramaticale și de pronunție foarte stricte, dar și un mod de a o intona propriu. Melodicitatea ei se deprinde în timp, cu răbdare. Pentru o persoană care dorește să învețe limba noastră, la o vârstă ce depășește optsprezece sau nouăsprezece ani, este greu să o folosească corect, dar nu este imposibil. În cazul în care ne propunem să subliniem meritul esențial al actorului, atunci vom spune că acesta a fost dintotdeauna cel care a uzat de limba literară și a evidențiat-o prin afect și chiar și în zilele noastre a rămas fidel acestei reguli nescrise. Dar actorul nu trebuie să fie singurul cu astfel de principii lingvistice, ce țin de întrebuințarea limbii folosită în mod curent, într-o societate dezvoltată normal.

### **Intenții pedagogice specifice disciplinei Vorbirea scenică. Elemente ce țin de corectarea dicției**

Fiecare student are particularitățile sale de rostire și, în consecință, va primi un set de exerciții specifice lui. Pentru o rostire expresivă, e nevoie ca să exersăm, prima dată, mușchiul limbii, cel care realizează, în interiorul cavității bucale, culoarul pe unde trece sunetul pentru a fi emis. Acest mușchi se lucrează la fel cum precizez și în capitolul *Mobilitate facială*, subcapitolul *Exerciții de relaxare a limbii*, aparținând lucrării mele intitulată *Expresivitate în rostirea scenică*, la care adaug, pentru cei care vorbesc basarabenește sau moldovenește, un altul: cu buzele închise, maxilarele întredeschise împing apexul (vârful limbii) la baza incisivilor superiori, apoi retrag limba, în poziție dreaptă, către omușor, trasând, în interiorul cavității bucale o linie imaginară. Acești subiecți vor progresa spre o vorbire fără accent regional, doar dacă vor înțelege că obiectivul lor are mai multe sarcini; anume că acest exercițiu trebuie corelat în vorbire și cu alte foneme, cum ar fi cele tehnice prezente în tabele realizate cu alăturarea vocalelor de consoanele care se pronunță înmuiat. Spre exemplu:

al, el, il, ol, ul, îl, ăl  
 ala, ale, ali, alo, alu, alâ, ală  
 ela, ele, eli, elo, elu, elâ, ală  
 ila, ile, ili, ilo, ilu, ilâ, ilă  
 ola, ole, oli, olo, olu, olâ, olă  
 ula, ule, uli, ulo, ulu, ulâ, ulă  
 âla, âle, âli, âlo, âlu, âlâ, âlă  
 ăla, ăle, ăli, ălo, ălu, ălâ, ălă

Studentii sunt invitați să realizeze astfel de tabele, pentru cuvintele ale căror sunete nu ies cu toate fonemele bine pronunțate. De multe ori se întâlnește, precum spuneam, o palatalizare a sunetelor dinaintea sau de după consoana „l” care incomodează tehnic inclusiv emiterea cuvintelor verbalizate, împiedicând chiar prezența unei voci puternice, din punct de vedere sonor. Acest aspect poate conduce la precipitarea cuvintelor. Pentru această deficiență în exprimare, indic un exercițiu care presupune eliminarea consoanelor din cuvânt și pronunțarea separată a vocalelor, apoi fixarea accentului pe vocala corespunzătoare rostirii corecte a cuvântului și pe repetarea pronunțării vocalelor cu accentul aferent pentru ca, la final, să pronunțăm întreg cuvântul, eliminând, astfel, precipitarea lui. În cazul aplicării acestei tehnici vom urma ca să rostim propoziția în întregul ei.

Dobândirea unei dicții corespunzătoare actorului este o sarcină grea pentru orice tip de student. Mediul familial, anturajul, lecturile practicate și chiar modul lui de gândire influențează categoric felul exprimării sale. Când afirmăm despre o persoană că are o dicție perfectă, admirăm inclusiv inflexiunile tonale potrivite ideii pe care acea persoană o exprimă. Prin urmare, lucrul pentru o dicție bună este constant, nu se oprește niciodată. Actorul învață texte și atitudini ale personajelor pe care le interpretează cât timp este activ în meseria de actor, iar o dicție bună, dobândită la o vârstă fragedă, rezistă și mai bine în timp. Spun asta deoarece am observat că există o diferență de percepție în înțelegerea exercițiilor, care diferă de la o vârstă la alta. Spre exemplu, dacă lucrez cu un student care abia a

împlinit optsprezece ani, am rezultate mai bune și într-un timp mai scurt decât atunci când lucrez cu o persoană de peste douăzeci și cinci de ani, obișnuită să se audă vorbind în felul ei și nu altfel. Aici cred că este vorba de ambiție și răbdare, atribute care aparțin sau nu de caracterul individului.

### **Verbalizarea nuanțelor prezente în limba română**

O modalitate sigură de a învăța o limbă străină se bazează pe un exercițiu, la îndemâna oricui, cel al audiției. Orele practice care țin de obiectul de studiu ce poartă numele de *Educația și expresia vorbirii scenice* presupun și un astfel de proces de învățare, care reușește să reeduce, inclusiv pe studenții români, să ajungă la întrebuintarea exprimării corecte a limbii noastre. Este necesară precizarea că frazarea limbii române devine pentru actor un punct de reper, foarte important, în actul de creare a rolului. Le amintesc, de fiecare dată, studenților mei că, pentru a ajunge să interpretezi un rol dramatic, nu au voie să excludă etapa prin care învață să lucreze pe text, iar acest lucru se face cu răbdare. Acest proces presupune o lectură a textului realizată prin metoda profesionistului. Rolul pornește de la a înțelege ce anume spune personajul, *de ce* spune și *cum* spune replicile. Cu alte cuvinte, nu e necesar doar să știm să purtăm un costum și traseul mișcărilor din scenă ci, în primul rând, trebuie să știm *ce anume* rostim pe scenă.

Utilitatea unei lecturi îndeplinite corect conduce la înțelegerea prezenței personajului în cadrul piesei dramatice și, totodată, a mesajului pe care îl are de transmis. Actorul are datoria de a repune scenic ceea ce dramaturgul a înfățișat în scris. Un studiu eficient începe cu lectura întregii piese, realizată în repetate rânduri, până ce studentul se familiarizează cu acțiunea piesei. O frazare defectuoasă, deprinsă în timpul lecturilor de la orele de arta actorului, sunt greu corijabile în afara studiului personal pe text. Menirea profesorului de vorbire constă și în a obișnui studentul să lucreze textul dramatic în mod independent de ceea ce se petrece la orele de actorie. El este cel care îi indică studentului cum să ajungă să înțeleagă textul, personajul, cu ajutorul exprimării corecte a replicii. Tot ce ține de frazare, pe un text dramatic, ia naștere în cadrul acestor ore dedicate vorbirii, exprimării, comunicării pentru ca mai apoi personajul să prindă contur prin aplicarea celorlalte elemente care țin de exprimarea sa scenică. Chiar și eu, ca profesor de vorbire, am nevoie ca tehnica rostirii să ajungă până la rostirea unei poezii, a unui monolog dramatic sau a unui dialog dintre două, sau mai multe personaje. În acest sens, nu mă pot detașa de emoție, pe parcursul lucrului alături de student, dar nu doresc nici a mă erija în profesorul de actorie, ci, nu fac decât să delimitez tehnica rostirii de interpretarea finală a rolului.

Accentul este o nuanță dată rostirii. El definește sensul întregii propoziții și dă intenția de care avem nevoie pentru a transmite un mesaj. Atunci când accentuăm greșit, exprimăm greșit întreaga idee și se poate deduce că nu știm ce spunem, că nu am înțeles sensul replicii. Textul poate fi cel al unei poezii sau poate aparține dramaturgiei. Așa cum putem comunica cu ajutorul unui monolog o putem face și cu ajutorul unor versuri. Pentru începutul aplicării exercițiilor tehnice mă folosesc de ambele variante și explic asemănarea, dintr-un anumit punct de vedere, dintre cele două scrieri, cu precizarea că ambele capătă sens abia atunci când le rostim cu sens. Monologul atrage studentul mai mult decât poezia. Curiozitatea m-a făcut să întreb și să aflu de ce se întâmplă acest lucru și părerile, unanim exprimate, au vorbit despre cantitatea cuvintelor cuprinse într-un monolog care, după părerea lor, oferă mai mult timp exprimării dramatice. Este o mare capcană să consideri că, dacă vorbești mult, atunci e obligatoriu să vorbești și bine și că e hotărât lucru că e și bine. Abia după ce lucrează și realizează similitudinile de ordin emoțional, ele devin un exercițiu folositor în care acesta crede. Iar pentru cei care prezintă neclarități în exprimarea în limba română lucrul în paralel pe două astfel de texte ajută la depistarea sensurilor cuvintelor sau a înțelegerii accentuării lor prin metoda comparației.

### **Tehnici de vorbire utilizate în instruirea studentului basarabean**

Un caz aparte îl constituie studentul basarabean care ia, pentru prima dată, contact cu rigorile unui examen de final de semestru întâi și constată o diferență majoră a inflexiunilor prezente în folosi-

rea orală a limbii române față de colegii săi de an. Abia atunci acesta realizează pericolul în care se află și conștientizează importanța lucrului individual. Rar se întâmplă ca studenții, din această categorie, să nu aibă un dezvoltat simț artistic, care include și facultatea de a percepe și, totodată, de a reda corect sunetele muzicale. Pe lângă faptul că este o calitate favorabilă actorului profesionist, ea poate stagna evoluția practicării limbii vorbite cu accentul care o definește în forma oralității sale. Un studiu realizat pe mai mulți ani de lucru la catedră m-a făcut să înțeleg că reeducarea are o etapă foarte importantă, aceea în care tânărul trebuie să se abțină să vorbească. Nu este greu de realizat această etapă, pentru că acum el se va concentra pe opțiunea de a-i asculta pe cei din jurul său și pe modul lor de a vorbi.

Persoana dornică să vorbească corect limba română trebuie, în primul rând, să înțeleagă că totul se petrece la nivel mental. Limba slavă, are, dacă putem spune astfel, o personalitate foarte puternică, greu de uitat, iar cel ce dorește să capete și un alt accent va trebui să aibă, pe lângă voință, și determinare. Ideal este ca grupul social cu care interacționează unul dintre subiecții propuși să dorească același lucru. Se întâmplă deseori ca studentul să finalizeze un studiu alături de mine, la ora practică, și să îl aud pe hol vorbind la fel ca înainte de a lucra. Prin urmare, nu se poate înainta decât dacă subiectul face și în afara orelor practice de vorbire același efort de a-și controla vorbirea.

Câteva exemple de expresii basarabene și echivalentul lor românesc: *mă strădui — mă chinui, eu trăiesc — eu locuiesc; trebuie să își dea stăruința — trebuie să lucreze mai mult.*

Câteva exemple de cuvinte care sunt cel mai des pronunțate incorect: *gândit / mult / găină / dintre / dimineața / bine / nimeni.*

Cu cea mai mare frecvență apare vocala *i*, care favorizează extinderea limbii în latul ei. Pentru a ajunge să pronunțăm corect aceste cuvinte vom realiza, prima dată, exerciții ce țin de gimnastica facială, apoi exerciții care implică această vocală în toate formele ei, așa cum s-a realizat și în tabelul de mai sus pentru consoana *l*. Această vocală mai prezintă o particularitate, care o poate face să sune înmuiat, se formează odată cu deplasarea comisurilor, care, dacă se deschid pe un zâmbet mai larg decât se cere, devine și mai moale. Acest aspect este prezent și la fonemele care mărginesc vocala *i*.

Aș rezuma totul la felul în care ne cultivăm propriul auz. Studentul trebuie să facă efortul de a lectura mult și de a respecta reguli care îl ajută să se desprindă de exprimarea obișnuită și să ajungă la cea artistică. Acest proces este unul de atenție și presupune ca lectura să se facă cu voce tare, astfel ca noi să auzim și, totodată, să înțelegem ceea ce lecturăm. În cazul celor care rostesc vicios este indicat să se reia ideea sau cuvântul, aplicând tehnica ce ține de exercițiile tehnice. A nu se înțelege că textul trebuie urlat sau interpretat urlat, ci rostit cu un volum mediu, comod pentru auzul propriu. Ne referim aici la finalurile de cuvânt care, de cele mai multe ori, sunt fugărite sau la evitarea pronunției unor foneme din interiorul cuvântului. Ideea care susține acest exercițiu este că, dacă noi nu înțelegem ceea ce spunem, atunci niciunul (colegul de scenă, profesorul de clasă, mai târziu, spectatorul) care ne ascultă nu va înțelege, la rândul lui. Astfel că propun o ordine în sensul descifrării înțelesurilor cuprinse în textul dramatic:

1. Citirea integrală a textului pentru a lua cunoștință de acțiunea generală cuprinsă în el (acest exercițiu este sub supravegherea profesorului și se execută alături de studenții distribuiți în acea piesă, cu precizarea că cei care prezintă dificultăți de rostire vor lucra și separat).

2. Apoi recitim și insistăm pe frazele care ni se par neclare în conținutul ideilor lor.

3. Realizăm fișa de personaj.

4. Scriem separat fragmentul pe care îl avem de lucrat pentru examenul de an, lăsând spații între rânduri.

5. Realizăm decuparea ideilor din replicile noastre, considerând și informațiile din celelalte replici, ale celorlalte personaje, cu care interacționăm. Acest exercițiu îl consider necesar și cu o săptămână înaintea expunerii rolului la public. Cu alte cuvinte, nu există o etapă finală de creație pe rol. Consider că atunci când rolul este deja lucrat, se poate proceda astfel, pentru a descoperi noi sensuri și pentru a ajunge la ceea ce vom descrie, în continuarea studiului *asumarea rolului*.

6. Marcăm ideile principale din textul nostru și accentuăm cuvintele care conduc la susținerea ideii din text.

Exercițiul propus ne ajută să ne formăm un stil propriu de a lucra și învăța textul și să dăm o notă personală personajului nostru. Vorbesc astfel studenților de construirea unei amprente individuale pe care o putem conferi interpretării unui rol care ne diferențiază de alte interpretări. Studentul la actorie trebuie, pe lângă tehnica respirației sau a dicției, sau a celor ce țin de ton și voce, să se preocupe, în cadrul orelor de vorbire, și de a obține individualitate în exprimarea scenică.

### **Personajul dramatic. Asumarea rolului**

Așa cum precizăm într-un paragraf de mai sus, efectuarea lecturii textului nu se realizează doar în cadrul orelor de actorie; ea are nevoie de un studiu individual orientat spre descoperirea unor noi sensuri ale cuvintelor, din replicile existente în text, fapt care conduce la o înțelegere mai bună a rolului. În teatru se folosește expresia *asumarea rolului* și mă simt dator să explic, în baza experienței mele de practician și mai apoi a aceleia de pedagog, cum funcționează acest principiu, care stă la fundamentul artei actorului: totul constă în înțelegerea textului din replică și a motivului pentru care personajul este indispensabil întregului, apoi în vizualizarea unui cadru posibil real echivalent cu cel din scena respectivă. Aceste două caracteristici, ale interpretării actoricești, conduc la dezvoltarea emoției în interiorul actorului, care nu face altceva decât că își pune imaginația la contribuție și, cel mai important aspect este acela de a *crede*. Dar această credință, în sensul că cele spuse sau întâmplate pe scenă sunt adevărate, se sprijină pe un minim de talent care, fără muncă, devine accesoriul diletantului. Actorul are meritul de a crea, în mintea spectatorului, imaginea reală a ceea ce rostește el, iar din acest punct de vedere doar o bună frazare îl ajută, în acest sens.

Luând separat, câte un personaj dramatic, vom constata că acesta nu face notă discordantă de acțiunea piesei, iar prezența lui, în acest context, declanșează emoție și acțiune. Felul în care studentul înțelege cum anume va lucra rolul ține și de obișnuința cu care s-a deprins în anii precedenți. Terminarea liceului poate reprezenta un stadiu avansat, sau nu, pentru exersarea memoriei. Capacitatea de a memora se însușește în timp; numai că actorul va trebui să dețină și o altfel de memorie, cea care presupune ansamblul contextului scenic în care se manifestă personajul pe care îl interpretează. Această exersare a memorie este bine să se facă abia după ce studentul are un bagaj de tehnică și practică în a folosi limba română corect.

### **Concluzii**

Adresabilitatea specifică actorului vorbește despre exersarea dexterității cu care folosim, în comunicare, limba română. Normele care compun și conduc la o exprimare clară și corectă nu se pot detașa de o atitudine corespunzătoare. Dar dacă ne referim doar la mentalul individului care preferă să creadă în coeziunea dintre cele trei forme lingvistice românești — limba moldovenească (grai folosit, de preferință, în regiunea Moldovei din România), limbajul basarabean (prezent, într-o formă sau alta, în țara numită Moldova, vechea provincie Basarabia și care este mult influențată de limba rusă, limbă slavă) și graiul care realizează un melanj între limba literară (prost folosită, cu un specific aparte a finalului în *pă, dă*, din dorința de a-i imita pe muntenii lipsiți de cultură lingvistică) și graiul neaș, moldovenesc — atunci vom conjuga întregul efort pentru a exersa toate cele trei forme și a o propune spre studiu pe a patra — cea corectă. Aceste trei categorii sunt cele pe care le-am întâlnit cel mai des și cu care lucrez în dorința de a ridica barieră imposturii. Vreau să spun că nu toți suntem făcuți din același aluat, cum se spune, ba mai mult, nu toți suntem ceea ce părem a fi. Acest fenomen se manifestă și în rândul tinerilor, aspiranți la meseria de actori, care fac, mai devreme sau mai târziu, diferența dintre diletantism și profesionalism. A repeta continuu studentului la teatru că modul de exprimare este cartea lui de vizită a devenit o obișnuință.

### **Referințe bibliografice**

1. SCUTARIU, I. *Educația și expresia vorbirii scenice*. Iași: Artes, 2017.
2. SCUTARIU, I. *Expresivitate în rostirea scenică*. Iași: Artes, 2011.

## RIMINI PROTOKOLL — TEATRUL CARE A DIZOLVAT GRANIȚELE DINTRE ARTĂ ȘI VIAȚĂ

### RIMINI PROTOKOLL — THE THEATER THAT HAS DISSOLVED THE BOUNDARIES BETWEEN ART AND LIFE

MARIANA STARCIUC,  
lector universitar, doctorandă,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU 792.036(430)

*Rimini Protokoll este compania teatrală care reproduce realitatea la intersecția dintre artă și anchete sociale, ficțiune și cronici de știri, apelând la mecanismele jurnalismului, tehnicile de construcție ale compoziției dramatice, tehnologiile audio-video și multimedia.*

*Spectacolele companiei Rimini Protokoll sunt reprezentate de experți din anumite domenii, identificați prin procedee de cercetare. Actorii experți împărtășesc publicului problemele cu care s-au confruntat, sferile lor de activitate, istoriile care i-au marcat, astfel încât producțiile marca Rimini Protokoll ne fac să uităm că urmărim spectacole de teatru, ele au dizolvat granițele dintre artă și viață.*

**Cuvinte-cheie:** Rimini Protokoll, teatrul documentar, ficțiune, verbatim, compoziție dramatic

*Rimini Protokoll is the theatrical company that reproduces reality at the intersection of art and social surveys, fiction and news chronicles, appealing to the mechanisms of journalism, dramatic composition construction techniques, audio-video and multimedia technologies. Rimini Protokoll's performances are represented by experts from some areas identified by research. Expert actors share with the public the issues they have faced, their spheres of activity, the stories that have marked them, so Rimini Protokoll's productions make us forget that we are watching theater performances, they have dissolved the boundaries between art and life.*

**Keywords:** Rimini Protokoll, documentary theater, art, fiction, verbatim

#### Introducere

*Rimini Protokoll* este o companie teatrală formată de tinerii artiști Helgard Haug, Stefan Kaegi și Daniel Wetzel, considerată de critica de specialitate drept fondatoare a unui nou val de teatru documentar, gen ce se manifestă în anii '60 și care iese din tradiția teatrului dramatic.

Creatorii companiei *Rimini Protokoll* s-au cunoscut în perioada când studiau știința și performanța teatrului aplicat la Universitatea Giessen din Germania. Daniel Wetzel a susținut teza de doctorat pe tema *Fotografia ca act performativ*, în paralel, a organizat spectacole cu pensionari, copii și vânzători; Helgard Haug era pasionată de piesele documentare și de teatrul radiofonic — pasiuni și surse de venit și pentru jurnalistul Ștefan Kagi. După ce au primit o educație teatrală experimentală, cei trei creatori s-au angajat să practice un *teatru pur utopic*: să reproducă realitatea în cel mai direct mod posibil, apelând la mecanismele jurnalismului, abilitățile de a construi o compoziție dramatică și tehnologiile audio-video și multimedia. Fondatorii teatrului *Rimini Protokoll* se ocupă de text, regie, designul de sunet și lumini, scenografie și imagine video în spectacol, sunt deseori descriși drept inventatori ai unei noi forme de teatru documentar, practicând un teatru cu artiști care nu sunt actori profesioniști, ci *experți* sau specialiști din sferile lor specifice de viață — profesioniști ai teatrului lumii reale.

Spre deosebire de teatrul clasic, unde actorul profesionist întruchipează personaje fictive, spectacolele companiei *Rimini Protokoll* sunt reprezentate de experți din anumite domenii sau oameni reali, care sunt găsiți prin proceduri de cercetare și care împărtășesc publicului problemele cu care s-au confruntat, sferile lor de activitate, istoriile care i-au marcat etc. Împreună cu *actorii-experti*, echipa de la *Rimini Protokoll* prezintă spectacole neperformante unui public obișnuit cu perfecțiunea falsă și

iluzorie a teatrului tradițional. Textele apar ca rezultat al dezvoltării biografiilor, istoriilor, experiențelor de viață ale *experților* recrutați.

Acest grup explorează viața reală la intersecția dintre artă și anchete sociale, ficțiune și cronici de știri. Emoțiile și mesajele lor sunt vii, transpuse din proprie perspectivă, ei nu imită, nu joacă, nu interpretează alte persoane, ci împărtășesc publicului propriile experiențe. Producțiile lor fac parte din acea dimensiune teatrală despre care Lehman spunea că: „...nu mai vizează integralitatea unei compoziții teatrale estetice alcătuite din cuvânt, sens, sunet, gest ș.a.m.d., care i se oferă percepției ca un construct complet, ci teatrul este acela care își acceptă caracterul de fragment și de parțial. El întoarce spatele criteriului, atâta vreme incontestabil, al unității și sintezei și se abandonează șansele de a avea încredere în impulsuri, fragmente și microstructuri particulare de texte, pentru a deveni o nouă specie de practică” [1, p. 69].

### **Spectacole multimedia marca *Rimini Protokoll***

Echipa nu primește subvenții guvernamentale și este un teatru independent, fără facilități, activând în regim ambulant. Sunt cunoscuți în Europa pentru producțiile ne-tradiționale și, la prima vedere, lipsite de teatralitate. De exemplu, spectacolul multimedia *Situația camerelor* (*Situations rooms*) adună douăzeci de persoane, cărora le sunt împărțite căști cu iPad-uri și sunt lăsate să se deplaseze în timp real printr-o clădire ca un labirint format din camere, coridoare, scări și curți, construit de scenograful Dominic Huber. În căști se aud monologurile *experților* selectați de grupul *Rimini Protokoll* din întreaga lume, ale căror biografii sunt marcate de arme. Unii le produc, alții le vând, alții riscă în orice moment să-și piardă viața din cauza lor. Protagonistii-spectatori se identifică cu persoanele care-și relatează experiențele, navigând prin centre de operare, săli de conferințe, spitale. Performance-ul reprezintă o impresionantă realizare ce ține de domeniul tehnologiei spectaculare. Imaginile de pe ecran se suprapun cu cele din camerele și spațiile reale, iar acțiunile scenice le susțin pe cele filmate și proiectate.

Filmul video, montat de Chris Kondekom, are funcție de navigator și dictează traseul ce urmează să fie parcurs de spectator: ușile pentru intrare și ieșire, spații în care poți să te așezi sau te poți culca în cazul în care te pomenești rănit și sângerezi. Poți să te identifici cu un medic fără frontiere din Sierra Leone, după un timp, poți deveni un foto-jurnalist sau un militar minor, un refugiat, un conducător al unui elicopter indian, un luptător cu teroriștii pakistanezi. Ultimul vorbește despre activitatea sa ca despre una obișnuită și ordinară care necesită duritate și precizie: „ Dacă încerc să meditez și să mă gândesc că poate acest om nu este vinovat ori poate că,, în rezultatul acțiunilor mele, pot muri femeii și copii, atunci nu voi putea lupta, nu voi extirpa niciodată terorismul” [2]. Fiecare om, din această lume, divizată în segmente, are propriul adevăr, dacă luăm în considerare funcția și rolul fiecăruia. Deschizi o ușă și te transfigurezi într-un birou din Berlin, unde moși influenți testează la masa de negocieri o jucărie nouă — modelul unui tanc. O altă ușă conduce spre un cimitir din Mexic, unde se odihnesc pe vecie și violatorii, și victimele, după care simți căldura insuportabilă din camera chirurgului, mirosul de borș pe care femeia rusă numai ce l-a gătit, greutatea mantalei antiglonț — la toate acestea reacționezi mai mult cu corpul, pentru că ochii sunt ațintiți asupra ecranului — trebuie să urmezi instrucțiunile. Te simți în pielea celui care acționează conform instrucțiunilor, împușcă fără să se gândească și vede viața numai prin ochiul de țintire al unei arme, exact cum spectatorii o văd în acest spectacol — prin intermediul iPad-ului.

### **Ciclul de spectacole „urbane”**

În cadrul programului Festivalului de Teatru de la Avignon (2013), *Rimini Protokoll* au propus publicului spectacolul *Remote Avignon*, care face parte dintr-un proiect amplu (în serie) dedicat diferitor orașe, fiind prezentat anterior la Berlin, Lisabona și Hanovra. Producția reprezintă în sine un tur al orașului, doar că, în loc de monumente arhitecturale, sunt prezentate supermarket-uri, o parcare subterană și alte elemente ale vieții cotidiene.

Performance-ul începe în cimitir — ultimul drum sau locuința de veci a omului. Fiecare participant are cheia proprie a orașului: căști, în care vocea unei femei le propune să-și aleagă, după preferințe, piatra funerară care va fi instalată pe mormântul fiecăruia.

Kaegi stabilește „distanța dintre participanții la spectacol și organismul viu al orașului, de sunetele căruia el izolează participanții, prin intermediul căștilor — „capsula acustică” [3]. Vocea artificială care se aude în urechi invită participanții să parcurgă orașul în ritm de dans sau să organizeze diverse manifestări în centrul orașului, blocând traficul rutier. Pentru a simți orașul, trebuie să devii un observator, iar în următorul minut să te transpui în pielea personajului — manifestant sau agresor, să te rogi în biserică, să încerci utilizarea unei mașini de calcul și control, să alergi de-a lungul străzii principale. Ciclul de spectacole „urbane” tratează tema relațiilor dintre oraș și organismul uman.

Un alt proiect de succes din seria spectacolelor „urbane” cu scene de masă este *Stadiul de 100% (100% X (City))* — o statistică reală a populației urbane.

În spectacolul *100% Berlin* participă locuitorii orașului Berlin. O sută de oameni pe scenă reprezintă un eșantion statistic al populației unui oraș. Participanții sunt selectați în funcție de sex, vârstă, naționalitate, componența familiei, viza de reședință și alte criterii, după formula: 1 persoană pe scenă = 1% din populație. Participanții spectacolului vorbesc despre ei înșiși și despre modul lor de viață. Prin intermediul votului își exprimă opinia cu privire la problemele actuale, simpatizanții politici. Spectacolul este însoțit de o proiecție video online și de interpretări muzicale live.

Pentru prima dată, o sută de orașeni au ieșit pe scena teatrală în proiectul *100% Berlin* (2008). Ulterior, ideea de 100% din oraș a fost realizată în toată lumea, inclusiv în orașele Londra, Viena, Köln, Copenhaga, Amsterdam, Paris, Marsilia, Tokyo, Philadelphia, Montreal și Melbourne. De fiecare dată spectacolul este creat din nou, în baza specificului orașului.

În cadrul Festivalului internațional de artă Platonov, care s-a desfășurat în anul 2018 (6-17 iunie) *Rimini Protokoll* a reprezentat spectacolul *100% Voronej*.

### **Performance-uri documentare despre istorie, politică, economie**

Performance-ul documentar realizat de Stefan Kaegi, *Grunt of Kazahstan (Proba de sol din Kazahstan)* face parte din seria producțiilor care estompează granițele dintre viață și artă, abordând cu o puternică încărcătură emoțională problema emigrării în Germania. La realizarea acestui spectacol au participat reprezentanți de diverse profesii, vârste și naționalități, viața cărora a fost marcată de petrolul din Kazahstan. *Proba de sol din Kazahstan* descrie soarta germanilor etnici din Kazahstan, care s-au întors în patria germană la începutul anilor '90, cazaci care au revenit în țară cu speranța de a trăi o viață mai bună, precum și germani, care lucrează în industria petrolieră, plecați la muncă în republica din Asia Centrală. Spectacolul are o scenografie ingenioasă, utilizează din abundență limbajul multimedia și cucerește publicul prin faptul că pe scenă nu acționează actori, ci eroii poveștilor descrise: o femeie din Kazahstan, care, în îndepărtata copilărie sovietică, visa să devină astronaut, un bătrân german, vorbitor de limbă rusă din Ucraina, care a transportat toată viața petrol în Kazahstan, o tânără tadjikă, părinții căreia au fugit de sărăcie în Germania. Toate personajele își povestesc istoriile de viață, însoțite de imagini video reale. Pe un perete vedem o hartă, iar publicului spectator îi sunt demonstrate fostele republici sovietice, în special, Kazahstanul. În proiecția video, adevărații colaboratori ai muzeelor transmit salutări eroilor spectacolului, cazacii autentici le adresează întrebări, le vorbesc despre problemele lor și despre situația economică și social-politică din țară, bunicii unuia dintre eroii din scenă, care nu și-au văzut nepotul o perioadă îndelungată de timp, îi cântă acestuia cântece populare. Spectacolul abordează o multitudine de tematici: cel de-al Doilea Război Mondial, fascismul, birocrăția, societatea, migrația, cu descrieri spectaculoase ale capitalei Kazahstanului, Astana; ne vorbește despre producția de petrol.

Valoarea principală a acestei producții este autenticitatea și veridicitatea faptelor. Atât proiecția video cât și scena prezintă oameni reali care au fugit de sărăcie și de mizerie, oameni care astăzi sunt

prosperi și asigurați din punct de vedere financiar, însă trăiesc cu nostalgia timpurilor trecute, simțindu-se lipsiți de identitate, patrie și casă, ochii cărora denotă tristețea copiilor orfani.

O altă producție catalogată drept *teatru de experți* este spectacolul care descrie istoriile oamenilor marcați de ideologia comunistă din Germania de Est — *Capital: Karl Marx, Volumul 1*. În fața unui perete imens cu rafturi pline cu scrierile lui Karl Marx și alte atribute dedicate economistului și sociologului influent, se întâlnesc: ultimul director al Institutului de Istorie a Economiei în Republica Democrată Germană, care a predat materialismul dialectic, unul dintre fondatorii Ligii Comuniste a Germaniei de Vest, un regizor de film, disident din fosta Uniune Sovietică, precum și un nevăzător care a citit *Capitalul* lui Marx cu ajutorul unui font pentru orbi, o translație de limbă rusă și un biograf al aventurierului Jurgen Harksen (economist german condamnat pentru fraude financiare). Într-o manieră distractivă și chiar amuzantă, cu bancuri, scene jucăușe scurte, cu vizionări de fragmente din filmele clasice germane și muzica discurilor vechi de vinil, personajele transmit din proprie perspectivă, ideile cărții care a fost publicată pentru prima dată în 1867. *Capital: Karl Marx, Volumul 1* este o acțiune teatrală absolut anarhistă în raport cu toate legile teatrului și ale percepției teatrale, autorii proiectului n-au ascuns acest detaliu, avertizând sincer publicul că nu au intenționat să transforme povești biografice personale într-un text teatral.

Scopul proiectului, care durează două ore și nu plictisește deloc, constă în investigarea influenței textului asupra realității, conținând scurte istorii spuse din numele unor oameni născuți în diferite timpuri, în diferite țări și în diferite sisteme politice, ilustrând cu exemple proprii, citatele din *Capital*, pe fundalul vechilor hituri germane de pe discurile de vinil.

În *Business Angels of Lagos* reprezentanții companiilor nigeriene vorbesc despre modalitățile prin care afacerile pot supraviețui într-un oraș cu o creștere economică rapidă, bogat în materii prime, printre care și țiteiul, însă în care corupția este un fenomen firesc, în plină dezvoltare și expansiune.

Orașul din sud-vestul Nigeriei, Lagos, este unul dintre cele mai dens populate de pe întreg continentul (cu o populație de aproximativ 8 milioane) și cu o expansiune destul de rapidă. Cu toate acestea, în oraș prosperă corupția, țara fiind una dintre cele mai periculoase zone pentru dezvoltarea afacerilor din lume, iar investitorii europeni ezită să inițieze colaborări și investiții în această regiune. Spectacolul este captivant pentru cei „interesați de afaceri, de parteneriat internațional, de explorarea pieții noi, de reflectarea strategiilor de piață în fața publicului european” [4] și reunește aproximativ patruzeci de oameni de afaceri, bărbați și femei, în jurul unei mese, într-un pavilion uriaș din orașul Lagos. Zece persoane povestesc despre dezvoltarea afacerilor în Lagos, printre care — un bancher de investiții, un preot, un producător de încălțăminte, un specialist în resurse umane, un agent imobiliar și un specialist în țesuturi. Fiecare personaj are la dispoziție un spațiu propriu și un translator, prin intermediul căruia redă domeniul său de activitate, își împarte experiențele și cunoștințele despre subiectul tratat.

Din distribuție fac parte oameni de afaceri nigerieni, care interacționează cu omologii lor europeni din medii de activitate diverse: artă, dealer auto, afaceri cu petrol, importul de pești tropicali, modă, educație, reprezentanți ce activează în departamente anticorupție. Toți vor să convingă investitorii prin spiritul antreprenorial, creativitate și curaj.

În fața spectatorilor acționează oameni reali care-și descriu proiectele de afaceri, succesele și înfrângerile. Istoriile nu au nici o umbră de teatralitate, textul este real, vorbirea uzuală, iar producția arată spectaculos și teatral. Acest efect ciudat atinge punctul culminant atunci când introduci în *Google* numele și prenumele participanților și găsești acolo continuarea istoriei, observi traseul ei de pe scenă — înapoi în viața reală.

### **Spectacole cu nuanțe poetice produse de Rimini Protokoll**

În *Blaiberg und Sweetheart*<sup>19</sup>, pe scenă se întâlnesc persoanele care au supraviețuit transplantului de inimă și care-și caută dragostea prin intermediul site-urilor de socializare.



Problemele de inimă, în sens real și figurativ, constituie subiectul spectacolului. Ce înseamnă să găsești inima potrivită — o nouă iubire sau o viață nouă după transplant. Bazându-se pe experiențe diferite, actori precum Heidi, căruia i s-a făcut un transplant de inimă, sau Nick, organizatorul întrunirilor romantice pentru oamenii care-și caută perechea, spectacolul ne arată care sunt limitele dintre dragoste și moarte.

Ca și în proiectele anterioare, *Rimini Protokoll* se bazează pe confesiunile experților — actori-amatori, care își materializează propriile experiențe pe scenă. În spectacol șase *experți ai inimii* își raportează viața. Rolul principal este interpretat de pacientul Blayberg, un alb african, care, în anul 1967, a primit inima unui bărbat de culoare.

Unul dintre cele mai interesante proiecte ale trupei de teatru documentar *Rimini Protokoll* este spectacolul ce tratează tema morții — *Moștenire. Camere fără oameni*. Înainte de a începe reprezentarea teatrală, proiecția video ne prezintă procesul de dezmembrare al unui apartament vechi, distrugerea anturajului casnic, care aparținea cuiva. În continuare, vedem opt camere mici, care pot fi vizitate într-o succesiune haotică. Fiecare dintre camere păstrează povestea unei vieți umane, elvețieni, francezi, germani, turci care își trăiau ultimele zile în momentul înregistrării imaginilor foto-video.

Camera fiecărui exponent exprimă modul său de viață, obiectele care i-au aparținut și pe care le-a lăsat în ultimele clipe din viață pentru proiectul teatral, drept amintire. Lucrurile pot fi atinse, publicul poate interacționa cu ele. Opt povestiri din viață, opt istorii ce descriu marginea prăpastiei dintre viață și moarte (din cauza vârstei, a maladiilor incurabile, a profesiei), opt destine înscenate sau, mai degrabă, instalate, asamblate în genul performance-ului audio-vizual, în spatele unor uși închise. Intrarea în aceste mici încăperi se face printr-o sala ovală, pe plafonul căreia vedem harta terestră cu lumini, care se aprind și se sting (simulare a statisticii deceselor umane).

Camerele pot găzdui între două și șase persoane. În fiecare dintre ele, puteți petrece opt minute — în unele acest timp durează o veșnicie, în altele zboară instantaneu. Spre deosebire de alte proiecte, marca *Rimini Protokoll*, în care pe scenă nu acționau actorii, ci oamenii din stradă, aici nu apar oamenii sau *experții*, ci vocile lor înregistrate, imaginile video care-i prezintă, fotografiile și obiectele care le aparțin... sau le-au aparținut.

„Dacă ascultați această înregistrare — înseamnă că am plecat din această lume” — vocile unui cuplu (26 de ani de căsnicie) întâmpină vizitatorii în biroul în care vedem lucrurile lor: masă, scaune, lampă. Bătrânii, care au hotărât să moară împreună într-o clinică elvețiană, prin eutanasiu („încă nu au ales data”) ne vorbesc despre cum și-au trăit viața, cum au muncit, ce au câștigat și ce moștenire au lăsat copiilor. Vorbesc despre moștenirea lor mentală, cum au trecut prin socialismul național și transmit recomandări oamenilor viitorului: „Să credeți mai puțin în basme” [5].

În camera franțuzoaicei Nadine Gross vedem trei rânduri a câte trei scaune pentru spectatori în fața unei mici scene. Nadine a fost o bătrână care a visat să ajungă actriță, dar a devenit secretară în biroul BMW. Teatrul îi oferă ocazia de a deveni actriță după moarte. Cortina se deschide, pe o scenă mică vedem un scaun pe care stă puloverul ce i-a aparținut doamnei și care pare să mai păstreze căldura ei. Auzim un cântec în interpretarea vocii ei frumoase. Chinuită de scleroză multiplă, Nadine a hotărât să-și întrerupă viața la o clinică din Basel, motivând că acest lucru în Franța este interzis, oamenii fiind obligați să sufere.

Un alt personaj este un soldat german care, înainte de moarte, ne spune să nu credem niciodată în ideologie, să nu credem pe cineva care spune: „Tu ești un nimeni, poporul tău este totul”.

Ultima încăpere imită o cameră de rugăciune în moschee. O încăpere confortabilă, cu ventilator, ceas pe perete, covoare pe podea, delicii turcești într-o farfurie, iar pe ecranul televizorului un bărbat turc ne demonstrează cum se pregătește pentru moarte: măsoară cearșaful pentru morți și sicriul în care corpul său va fi transportat în Turcia. A decis să fie înmormântat în Turcia, fiindcă acolo „pe oameni îi îngroapă gratuit, iar în Elveția moartea costă foarte mulți bani”. Gelal, la vârsta de 65 de ani, nu

înțelege de ce moartea e atât de scumpă: „La urma urmei, ce-i trebuie unui om după moarte? Numai pământul” [5].

Spectacolul descrie opt povești ale unor oameni nobili, care acceptă moartea cu demnitate, cu reconciliere, fără supărări, fără frenezie, fără dezacorduri și revolte în fața destinului. Acești oameni au învins frica și ne transmit niște mesaje, ne îndeamnă să trăim frumos, să lăsăm ceva omenirii după noi și să avem curaj.

### Concluzii

O mare parte a proiectelor *Rimini Protokoll* nu pot fi clasificate. Ele conduc publicul ori la o reuniune anuală a acționarilor (situație când spectacolul de teatru există de la sine — *Adunarea anuală a acționarilor*), sau pe un turn de observare (*sonda Hanovra*), apoi îl plasează într-o remorcă și-l transportă cu camionul pe ruta de cursă lungă pe care o efectuează zilnic un șofer (*Cargo Sofia-X*) — și le propune spectatorilor doar să urmărească traseul.

Ei adună un număr de 600 de spectatori, oferindu-le fiecăruia rolul unui reprezentant al unui stat din lume — de la SUA la Cambodgia — și toată audiența se implică în rezolvarea problemei încălzirii globale (*Conferința privind schimbările climatice*); iar în fostul sediu al Parlamentului regizorii invită activiștii politici, alegătorii să distribuie între ei funcțiile celor pe care i-au votat și în regimul timpului real să facă o ședință la Bundestag (*Germania 2*).

Limbajul teatral radical, extrem de speculativ și avangardist în spectacolele colectivului german, devine popular și familiar pentru miile de spectatori pe care i-au cucerit. La momentul actual, cei trei autori nu au o idee despre câte dintre proiectele lor sunt prezentate simultan pe planetă; deși teatrul în sine activează într-un birou modest din Berlin. E destul de complicată realizarea unei evaluări a gamei de producții marca *Rimini Protokoll*: au în jur de o sută de spectacole și continuă să lucreze într-un tempo productiv, realizând producții calitative și originale.

Există câteva metode în crearea teatrului documentar. Metoda *verbatim* preia istoria reală a personajului, iar actorul redă cu fidelitate poveștile de viață preluate de la *donator*. Există teatrul documentar în care realitatea este îmbinată cu ficțiunea și, un alt tip de teatru documentar pe care-l face *Rimini Protokoll*, un *teatru al experților* — experți ai vieții de zi cu zi, puși într-un context dramatic, interpretându-și propriile biografii. Realitatea nu este descrisă ori dramatizată, este importată pe scenă și, paradoxal, această realitate abundă adesea de nuanțe poetice. Dacă dramele, problemele, istoriile de viață ar fi redată de actorii profesioniști, și nu de oamenii care le-au trăit sau se confruntă zi de zi cu acestea, probabil, nu am fi atinși de aceste probleme. Producțiile marca *Rimini Protokoll* ne fac să uităm că urmărim spectacole de teatru, ele au dizolvat granițele dintre artă și viață.

### Referințe bibliografice

1. LEHMANN, H-T. *Teatrul post-dramatic*. București: UNITEXT/UNITER, 2009.
2. BARRON, O. Rimini Protokoll prend les armes à la Vilette. In: *Le monde*. [online] may 2014. [accesat 12 dec. 2017]. Disponibil: <https://www.rimini-protokoll.de/website/de/text/rimini-protokoll-prend-les-armes-a-la-villette>.
3. HERRICK, D. City as stage. In: *Artillerymag.com* [online]. mart. 2017 [accesat 22 dec. 2017]. Disponibil: <https://www.rimini-protokoll.de/website/en/>.
4. CHIEDU ONOCHIE, B. Lagos Business Angels: Marketing Nigeria on Berlin Stage. In *The Guardian*, Nigeria [online]. 2012, 20 apr. [accesat 25 dec. 2017]. Disponibil: <https://www.rimini-protokoll.de/website/en/project/lagos-business-angels>.
5. ZINTZOV, O. Rimini Protokoll: Teatr (co)участия. In: *Teamp*. [online] Nr. 19, 2015 [accesat 18 noiem. 2017]. Disponibil: <http://oteatre.info/rimini-protokoll-teatr-so-uchastiya/>.

## COMPOZIȚIA SCENOGRAFICĂ — PARTE COMPONENTĂ A OPEREI COREGRAFICE

### SCENOGRAPHIC COMPOSITION AS AN ELEMENT OF A CHOREOGRAPHIC WORK

ANGELA BEȚIȘOR,

lector universitar, doctorandă,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU 792.82.02

*În articol sunt abordate aspecte ale compoziției scenografice ca parte componentă a unei opere coregrafice. Prin analiza spectacolelor montate de maeștri de balet clasici, autorul constată interesul sporit al coregrașilor față de utilizarea rațională și eficientă a spațiului scenic pentru exprimarea conținutului unei opere coregrafice. Autorul identifică și justifică necesitatea utilizării simultane a liniilor orizontale și verticale nu numai în coregrafie și scenografie, dar și în „textul dansat”; argumentează importanța utilizării concordante a spațiului scenic ca mijloc de expresie artistică în procesul de creare al unui spectacol coregrafic.*

**Cuvinte-cheie:** scenografie, artă coregrafică, spectacol coregrafic, spațiu scenic, compoziție scenică, maestru de balet

*The article examines the aspects of the scenographic composition as an element of a choreographic work. The author provides an analysis of ballet performances based on choreography classics' works, which allows concluding that the problem of using the scene as means of expression has attracted ballet masters' interest for a long period. The author identifies and justifies the necessity of the simultaneous use of horizontal and vertical lines not only in choreography and scenography but also within the dance texts. The authors argue for the adequacy of using the scene as means of expression while staging choreographic works.*

**Keywords:** scenography, choreographic art, choreographic work, stage space, ballet performance, ballet master

#### Introducere

Scena de balet este spațiul de întâlnire a viziunilor și tehnicilor unui întreg grup de creatori: coregrași, muzicieni, pictori, scenograși, balerini. Rezultatul muncii lor — opera coregrafică — reprezintă o sinteză dintre dans, muzică și scenografie (arte plastice). În aceste condiții, organizarea compozițională a spațiului scenic reflectă integritatea, echilibrul vizual și estetic al tuturor componentelor operei coregrafice în limitele acestui spațiu. Abordarea posibilităților de utilizare a spațiului scenic ca mijloc de expresivitate nu este studiată suficient de mult în teoria artei maestrului de balet. Deseori, în practica artistică, coregrașii se bazează pe experiență, intuiție și trăiri subconștiente, care generează multiple idei, printre care și modul de optimizare al utilizării scenei pentru fiecare lucrare artistică în parte.

#### Spațiul scenic și aplicarea tehnicilor de dans

Analizând operele coregrafice ale clasicilor, putem constata faptul că în toate timpurile maeștrii de balet erau preocupați de eficacitatea utilizării adecvate a spațiului scenic ca modalitate artistică de expresie. Renumitul coregraf Jean Georges Noverre (n. 29 aprilie 1727 — d. 19 octombrie 1810), în nemuritoarele *Scrisori despre dans și balet*, cerea maeștrilor de balet să posede cunoștințe „în domeniul planificării și desenului, necesare pentru compilarea figurilor infinit schimbătoare în balet” [1, p. 135]. Pentru o definiție a baletului, Noverre, teoretician al coregrafiei, a găsit un răspuns în doctrina lui Aristotel, prin care afirma că baletul este un tablou sau o suită de tablouri reunite printr-un subiect, iar coregraful este pictorul acestor tablouri. Astfel, la Noverre se regăsește tendința de înțelegere și utilizare a teoriilor perspectivei aeriene în distribuirea culorilor, precum aceste teorii sunt regăsite în pictură. Celebrul reformator recomanda coregrașilor: „În compoziția scenografică prim-planurile trebuie să fie evidențiate, planurile secunde trebuie să fie prezentate într-o perspectivă aeriană; într-un cu-

vânt, totul va căpăta conturul necesar, reflectat uniform pe fundalul decorului scenografic” [1, p. 135]. Conform principiilor lui Noverre, între decor și costume există un contrast cromatic, acest contrast sporește efectul vizual al spațiului scenei, comunicarea prin imagini permite coregrafilor să opereze cu distribuirea balerinilor în scena de balet, în funcție de coloristica costumelor. Noverre recomandă utilizarea liniilor și direcțiilor în compoziții închise sau deschise, cu mai multe centre de interes, în care corpurile balerinilor vor oferi spectatorului imagini pline de expresivitate.

În acest context, merită a fi menționate *baletele zburătoare/plutitoare* ale coregrafului francez Charles Didelot (n. 28 martie 1767, Stockholm — d. 7 noiembrie 1837, Kiev), datorită invenției sale, numită *mașina de zbor*. Grupuri de dansatori *pluteau*, oferind publicului o atmosferă *de înviere*. Farmecul acestei atmosfere era asigurat de abilitățile deosebite ale coregrafului de a îmbina armonios elementele de bază ale spectacolului: muzica dansului se contopea cu *vibrațiile sonore* ale decorului scenic și ale costumelor teatrale. Puterea de acțiune vizuală și sonoră crea un impact emoțional desăvârșit. Pentru realizarea strălucitoare a conceptelor sale, Charles Didelot a recurs la diferite efecte scenice. Astfel, renumitele sale *zboruri*, realizate cu ajutorul unor mașinării speciale, au fost utilizate cu succes în baletul *Flore et Zéphire* (1796) pentru zborul Zeului Vântului, precum și în alte baleturi, pentru un singur dansator sau pentru grupuri de dansatori. Tehnica a fost preluată de alți coregrafi, bunăoară, aceasta a fost utilizată cu succes de către coregraful italian Filippo Taglioni, în 1832, când a fost montat baletul *Silfida*. Peste un secol, în 1937, a fost inițiată o nouă producție a operei *Ruslan și Ludmila* la Teatrul Bolshoi, iar coregraful Rostislav Zaharov își amintește despre zborurile inventate de către Didelot și roagă să fie găsite schițele acelor mașini. Schițele au fost găsite și în baza lor au fost pregătite șapte *zboruri*, care au fost aplicate în scena cu Ratmir, în timp ce acesta interpreta aria *Minunatul vis al dragostei adevărate...* („Чудный сон живой любви...”). Ulterior coregraful și pedagogul Rostislav Zaharov a descris modul în care a fost utilizată invenția lui Didelot: „În balet au fost utilizate zboruri cu diferite traiectorii, de-a lungul întregii scene, dintr-o parte în alta și din față spre fundal. Dansatorii purtau corsete puternice din centuri de piele, la care erau atașate corzi, învelite în catifea neagră. Scena era întunecată, doar dansatorii zburători erau iluminați, iar frânghiile erau complet invizibile pe fundalul din catifea neagră” [2, p. 53].

Energia creativă și productivitatea lui Charles Didelot au fost extraordinare. El era mereu în căutare și inventa ceva nou, total diferit de invențiile anterioare. Coregraful susținea că „este dificilă obligația de a fi legat de eforturile proprii, dar acest fapt nu trebuie să sperie: noi, copiii muncitori ai lui Apollo, trebuie să construim în mod constant noi drumuri pe calea artei noastre, să ne străduim continuu să extindem cercul de angajamente și să luptăm cu dificultățile care ne opresc la fiecare pas, trebuie să încercăm toate mijloacele și să mărim eforturile proporțional cu obstacolele care ne apar în cale” [3, p. 114].

Didelot opta pentru diversitate, fără de care arta baletului nu poate exista. Teoriile sale trebuie să ni le amintim îndeosebi acum, când, în tendința de a imita baletul occidental, coregrafii au început să utilizeze doar practici ale dansului clasic și modern, ignorând dansul popular. Vechii maeștri alternau scenele de dans cu pantomima, fapt ce permitea ochilor să se odihnească și să se pregătească pentru o nouă percepție a dansului. Dansul nesfârșit este obositor pentru ochii spectatorilor, treptat spectatorul încetează să aprecieze la justa valoare performanțele dansatorilor. Acesta este un adevăr pe care fiecare trebuie să-l învețe, aceasta este una dintre cele mai importante legi ale coregrafiei [2, p. 53-54].

Astfel, Jean Noverre, încă din secolul XVIII, apoi Charles Didelot, în secolul XIX, au încercat să dezvolte și să aplice în practică funcția figurativ-artistică a cutiei scenice.

După *baletele plutitoare* ale lui Ch. Didelot, urmează *baletele romantice* ale lui Filippo Taglioni, Jules Perrot, August Bournonville, Marius Petipa. Valorificarea *baletului plutitor* este regăsită în mai multe opere de balet: *Silfida*, montată de Filippo Taglioni în 1832, cunoscută din gravuri și descrieri ale contemporanilor, ulterior acest balet a fost montat (relansat) de către coregrafii August

Bournonville (1836), Marius Petipa (1892), Pierre Lacotte (1972); *Giselle*, cunoscut actualmente datorită talentatului coregraf Marius Petipa, care a relansat baletul pentru *Baletul Imperial Rus* din Sankt-Petersburg. În acea perioadă coregrafii au continuat să utilizeze dansul în aer, încercând să lungească linia plastică, să mărească spațiul de zbor. Trucul tehnic (ridicarea balerinei cu ajutorul unui mecanism special) era realizat cu strictețe, ținându-se cont de dezvoltarea muzicală și coregrafică, prin amplificarea efectului vizual și aprofundarea impactului figurativ.

Liniile orizontale și cele verticale erau prezente nu numai în coregrafie și scenografie, dar și în interiorul *textului dansat*. Astfel, dansurile populare din baletul *Silfida* sunt interpretate în linii orizontale, chiar și în timpul săriturilor dansatorii îndoiau picioarele *sub sine* (assemble, changement de pied etc.). În primul act, dansul Silfidei și al prietenelor sale nu este un zbor la înălțime, ci o plutire ușoară deasupra pământului, în linie orizontală. În actul doi al baletului predomină linia verticală abruptă, reflectată prin dansul lui James. Această variație de mișcări plastice provoacă senzația de zbor *perpendicular*, liniile verticale din dansul Silfidei în actul doi sunt mai șterse, *mai rotunjite* în partea superioară. Acest desen de linii plastice amplifică conflictul și intensifică acțiunea dramatică din balet.

Utilizarea liniilor verticale ca întruchipare a aspirațiilor protagoniștilor este frecvent utilizată în balet până la mijlocul secolului XIX. La sfârșitul acestui secol, tehnica liniilor verticale este treptat înlocuită, în această perioadă ia avânt realismul romantic. De exemplu, în baletul *Lacul lebedelor* dansul lebedelor este interpretat predominant în linie orizontală, până și mișcările *jeté entrelacé*, utilizate în solo-urile lebedelor, sfârșesc cu o aterizare pașnică, în contopire cu orizontul. Doar în adagio-ul Odettei și a lui Siegfried este resimțită aspirația spre înălțime. Spiritul se luptă cu puterea magică de atracție a liniilor orizontale, vrea să iasă din mrejele vrăjii.

La începutul sec. XX, coregrafii revin la linia verticală. Renumitul critic și teoretician al baletului Akim Volynsky menționează faptul că, prin efectul vizual al liniilor verticale, spiritul este copleșit de un impuls involuntar de a tinde spre înălțime. În una dintre lucrările sale, Volynsky descrie relieful dansului clasic, accentuând interacțiunea dintre liniile orizontale și cele verticale. În opinia sa, dansul interpretat de femei gravitează spre orizontală, iar dansul balerinului, plin de sărituri, exprimă linii verticale. Această teorie privind relieful dansului clasic a început să fie combătută începând cu al doilea deceniu al sec. XX. Dansul feminin a fost completat cu noi mișcări, precum salturile, este dezvoltat dansul în duet, ceea ce a permis interpretarea *adagio* cu fixarea de durată a pozițiilor; ridicarea balerinei de către partener cu brațele întinse a mărit semnificativ perioada de *plutire* a balerinei. Aceste elemente au făcut ca liniile verticale să predomine nu numai în solo-urile masculine, dar și în dansul feminin, și în duete.

### **Principii de montare a spectacolului coregrafic prin valorificarea componentelor vizual-artistice ale compoziției scenice**

Legătura dintre dans, muzică și artele plastice la începutul sec. XX a generat numeroase transformări și experimente, acestea au pus bazele creației ulterioare. Necesitatea de interdependență și corelare a multiplelor componente care stau la baza unei creații artistice nu solicită argumentare, astfel condițiile tehnice ale spațiului de joc, dimensiunile acestui spațiu, transpunerea conceptului scenografic, proiectarea elementelor de decor, utilizarea echipamentelor de iluminare scenică sunt indispensabile pentru redarea viziunii emoționale plastice a operei coregrafice. Profunzimea și valoarea structurii artistice este condiționată de echilibrul dintre componentele scenografice. Coregrafii contemporani au utilizat cu succes elementele dimensionale ale scenei — suprafața, adâncimea și lățimea. Igor Smirnov, maestru de balet, profesor din Rusia, menționează că desenul dansului este plasarea și mișcarea dansatorilor pe scenă. Astfel, coregraful face legătura dintre desenul dansului și conceptul operei, ideile sale, transpunerea muzicală a operei, a logicii artistice. De cele mai multe ori plasarea dansatorilor pe scenă se face în linie orizontală. Tehnica utilizării întregului

volum al cutiei scenice, prin valorificarea în perspectivă a liniilor verticale, este mai puțin abordată în materiale didactice.

În acest sens, menționăm baletul într-un act *Legenda Păsării Donenbai*, montat de coregraful Leonid Lebedev, premiera căruia a avut loc pe 25 aprilie 1983, la *Teatrul Academic de Stat Maly* din Leningrad (actualmente *Teatrul Mikhaylovsky*). Maestrul de balet a renunțat la liniile verticale și a pus accentul în mod deliberat pe structura plată a scenei, pe caracterul orizontal al acesteia. O astfel de soluție spațială a susținut structura figurativă a operei. Acțiunea din balet are loc în stepă (pustiu), unde nu poți întâlni case, copaci, oameni, doar nisipurile sunt mișcătoare, curg dintr-un loc în altul, plutesc în spațiul infinit al pustietății. Spațiul pare a fi copleșitor ca dimensiune. În același timp, este accentuată în mod constant metafora figurativă prin care este redată forma plată a pământului, totul fiind vizibil ca în palmă. Mișcările plastice ale personajelor sunt integrate armonios în această compoziție de spațiu. Artiștii interpretează *textul* prin mișcări *demi plie*, executate paralel cu suprafața scenei, astfel fiind pusă în evidență linia orizontală a dansului. Unica linie verticală în acest balet apare în monologul final, în care personajul principal — *robul mancurt* — se transformă într-o pasăre. Protagonistul a depășit puterea apăsătoare a orizontului și a *plutit* în sus, luând o nouă formă de existență.

Trecerea planului orizontal în orientare verticală semnifică confruntarea dintre două începuturi, conflictul etern dintre viață și moarte, legătura indispensabilă dintre aceste simboluri ale existenței umane. În acest balet este accentuată tendința de a utiliza întreg volumul scenei ca un instrument vizual-artistic de interpretare a operei dramatice, care stă la baza spectacolului coregrafic.

Finalmente, din practica coregrafilor contemporani, putem observa că liniile orizontale și cele verticale, combinarea lor spațial-compozițională este unul dintre mijloacele cele mai expresive de *construire* a compoziției scenice și de determinare parțială sau totală a soluției semantice a spectacolului. Astfel, coregrafia și compoziția scenică devin verigi importante ale aceluiași lanț.

Procesul de organizare a spațiului scenic necesită o atenție deosebită pentru decorarea artistică a spectacolului: scenografie, costume scenice, iluminare. Scenografia unui spectacol coregrafic — cromatică, formă și compoziție artistică — trebuie să fie instrumentul prin care este realizată comunicarea vizuală a *textului* dansat, costumul scenic și limbajul scenografic fiind esențiale în reconstituirea pe scenă a unui univers personalizat. Toate lucrările de decorare artistică a spațiului scenic sunt supuse actului spectacular în întregime. Concepția artistică a scenografului prinde viață numai în unison cu ideile altor creatori ai spectacolului: coregraf, actori, scenarist.

Astfel, punctul de pornire pentru munca unui pictor-scenograf în spectacolul coregrafic este conceptul maestrului de balet. Bazându-se pe compoziția muzicală, maestrul de balet caută să identifice și să dezvăluie mesajul dramaturgului prin mișcări plastice. Iar scenograful, prin metodele utilizate în domeniul său artistic, este implicat activ în întreg procesul de creare al unei opere coregrafice, împărțându-și și susținându-și ideile dramaturgului (libretistului), maestrului de balet, compozitorului. În acest context, trebuie menționat faptul că reușitele unui pictor-scenograf în crearea unei compoziții scenice sunt rezultatul unei munci intense și a unui continuu proces de studiere, descoperire, cunoaștere în diverse domenii, precum: literatura, muzica, poezia, pictura. Toate aceste cunoștințe, îmbinate cu talent, simț estetic, experiență, spirit de observare și sinteză, determină creativitatea artistului. Studiind cursul existenței umane, artistul acumulează neconținut ideile pentru opera sa. Cu cât este mai divers materialul acumulat, mai extinsă sfera de interes și cercetare, mai profundă analiza celor trăite, cu atât mai sigur este succesul artistului; prin creația sa pictorul-scenograf va fi în stare să redea caracterul unic și irepetabil al fiecărei lucrări dramatice sau muzicale. În aceste condiții, scenografia, per ansamblu, este o reflectare cromatică, un cod semantic pentru conceptul unei opere teatrale sau coregrafice.

### Concluzii

Legile proporției, echilibrului și simetriei, diversitatea în unitate se regăsesc, deopotrivă, și în conceptul regizoral al maestrului de balet, și în creația artistică a scenografului. Personajul/interpretul este

purtătorul mesajului artistic, compoziția scenografică completează conceptul regizoral al operei prin ritmul de culoare, forme, lumini. Criteriile principale de evaluare ale unei compoziții scenice pentru o operă coregrafică sunt: eficacitatea, muzicalitatea și conformitatea cu condițiile artei coregrafice. Compozițiile scenice moderne diferă mult de cele vechi, acest fapt este facilitat prin varietatea echipamentelor de iluminat, diversitatea materiei prime pentru crearea costumelor scenice, modernizarea tehnologiilor de creare a decorului și recuzitei, organizarea spațiului scenic.

### Referințe bibliografice

1. НОВЕРР, Ж.Ж. *Письма о танце. Письмо №6*. Пер. с фр.; под ред. А. Гвоздева. 2-е изд., испр. Санкт-Петербург: Лань; Планета музыки, 2007.
2. ЗАХАРОВ, Р.В. *Сочинение танца: страницы педагогического опыта*. Москва: Искусство, 1983.
3. СЛОНИМСКИЙ, Ю. *Дидло: вехи творческой биографии*. Ленинград-Москва: Искусство, 1958.

## LUMEA ACUSTICĂ — ÎN REALITATE ȘI ÎN ARTA CINEMATOGRAFICĂ

### THE ACOUSTIC WORLD IN REALITY AND CINEMATOGRAPHIC ART

ANDREI BURUIANĂ,

lector universitar,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU 791.636:534

*Lumea acustică este graiul mediului în care trăim, tot ce este dincolo de vorbirea umană. Dacă vom instala un microfon în mijlocul unui anumit spațiu, el va prinde limbajul acustic real al acestuia. Noi, însă, auzim și percepem această lume sonoră în dependență de starea noastră psihică. În arta cinematografică spațiul filmic este creat ca el, la rândul său, să creeze și să determine spațiul psihic în care are loc acțiunea și trăiesc personajele operei.*

**Cuvinte-cheie:** lumea acustică, limbajul obiectelor, spațiul real și psihic, liniște, tăcere absolută, sunete intime, gesturi și expresii, sunet invizibil, abstracție a realității, efecte sonore

*The acoustic world is the language of the environment we live in, everything that is beyond human speech. If we install a microphone in the middle of a particular space, it will capture its real acoustic language. We, however, hear and perceive this sound world in dependence of our mental state. In cinematographic art, film space is created in order to further create and determine the mental space in which the action takes place and the characters of the opera live in.*

**Keywords:** acoustic world, object language, real and mental space, silence, absolute silence, intimate sounds, gestures and expressions, invisible sound, abstraction of reality, sound effects

### Introducere

Graiul mediului în care trăim, adică limbajul obiectelor, vietăților și șoaptele naturii — tot ce este dincolo de vorbirea umană, prezintă lumea acustică. Această lume ne influențează și ne ghidează gândurile și emoțiile prin vocile diverse și misterioase ale mării, vuietul vântului ce ne alină sau ne înfioarează, vocile urbei zgomotoase sau satului adormit, mângâierea ploii de toamnă sau vraja focului ce trosnește în cămin într-o seară de iarnă. Vocile naturii, în dependență de starea noastră psihică, le auzim și le percepem în mod diferit.

În viața cotidiană lucrurile tac. Doar numai în urma unei acțiuni asupra lor, ele pot să *vocifereze*, cum ar fi copacii să *ragă* (observație făcută de fizicianul Mihail Prișvin [1, p. 204], când a auzit sunetul

provocat de frecarea unui mesteacăn de un plop, agitați de vânt) sau să *anunțe* semnalul morții prin scârțâitul cariei ce roade lemnul dulapului vechi. Dacă în pictură numai Marcel Duchamp auzea vocile obiectelor din tablourile sale, apoi în filme ele sunt auzite de toți spectatorii. Ce-i drept, acestea sunt percepute de dânsii în mod diferit în dependență de starea lor psihică la moment. Același sunet pentru unii poate fi îmbucurător, pentru alții tragic, iar pentru cineva chiar indiferent.

Poeții lirici, unii prozatori sunt foarte sensibili la sunetele semnificative ale vieții, găsesc cele mai potrivite cuvinte pentru a le exprima esența. Se spune că aceștia au o percepție auditivă, aud peisaje sonore. Iată un exemplu din *Suflete moarte* de Nicolai Gogol. Este vorba de droștele moșierilor: „Când o asemenea droșcă se urnea din loc, aerul se inunda de niște sunete bizare, parcă s-ar auzi laolaltă și flautul și tamburina, și toba; fiecare cuișor și clanță de fier suna într-atât, că se făceau auzite până la moară, precum că pani pleca din curte, deși această distanță era nu mai mică de două verste... Dar ceasurile pan-ei Korobocika? Auzind zgomotul lor, puteai să crezi că odaia este plină cu șerpi. Șuieratul acestora era urmat de o horcăială și, în sfârșit, după eforturi chinuitoare ele băteau ora două cu un așa fel de sunet de parcă cineva ar bocăni cu bățul într-o oală spartă” [2, p. 54].

Filmul, însă, trebuie să materializeze aceste aprecieri literare, să le dea graiul care va fi auzit de pe ecran. Încă pe la începutul filmului sonor, unii teoreticieni considerau că sunetul trebuie să dirijeze auzul nostru, să ne învețe, să ne salveze, după spusele lui Bella Balazs, de haosul zgomotului lipsit de formă prin acceptarea lui ca expresie, valoare simbolică, ca sens.

### **Lumea acustică în arta cinematografică universală**

Sunetele reproduse în scenă sau în atelierele de sunete ale studiourilor cinematografice diferă de cele naturale, deoarece acestea preiau coloritul spațiului în care sunt realizate, și nu al spațiului real. Sunetele produse în locul celor de origine sunt transmise prin intermediul microfonului în spațiile prezentate de imaginile filmate și, totodată, păstrează coloritul tonal original. În așa mod, sunetul imprimat în scara unui bloc rămâne sunetul care caracterizează anume această scară, iar cel imprimat într-un beci sau templu prezintă spațiile respective. Spectatorul aude sunetele precum microfonul le-a *auzit*, indiferent unde este prezentat sau reprodus acel sunet. Noi, ca spectatori și ca ascultători, suntem transferați din scaunele sălii de cinema în spațiul prezentat pe ecran.

S-a observat, că obiectele pe care le vedem diferite unele de altele sunt și mai diferite în caz când produc sunete, adică le și auzim. Ar fi incorect să considerăm că toate obiectele și tac la fel. Asta se întâmplă fiindcă sunetul diferențiază obiectele vizibile, pe când tăcerea le apropie și le face mai puțin deosebite.

Dacă în realitate lucrurile tac, în film există un mijloc de conversare între obiecte prin intermediul muzicii sau compozițiilor sonore.

Liniștea, deși nu dispune de glas, posedă o mulțime de gesturi și expresii. O privire tăcută poate spune enorm de mult. Lipsa de sunet face fața omului mult mai expresivă prin mimica care exprimă motivul tăcerii, denotă amenințarea sau tensiunea. Spre deosebire de teatru, în film liniștea nu oprește acțiunea. Mai mult, acțiunea tăcută conferă tăcerii o aparență vie. Regizorul și scenaristul francez Abel Gance, încă pe la începutul filmului sonor, afirma: „În societatea contemporană cuvintele nu mai exprimă adevărul... și, astfel, se dă crezare mai degrabă tăcerilor decât cuvintelor” [3, p. 54]. Liniștea poate servi cu mult succes la crearea imaginii artistice audiovizuale, contribuie la transmiterea gândurilor și sentimentelor eroilor și autorilor filmului, la crearea tensiunii emoționale.

Tăcerea nu este mută. În realitate nu o vom percepe, neauzind nimic. Pare a fi o absurditate, dar un spațiu complet lipsit de sunete nu apare niciodată ca fiind corect, îl acceptăm ca pe unul real doar numai atunci când acesta conține sunete, deoarece sunetele îi conferă dimensiunea adâncimii. Liniștea e și mai mare când putem auzi sunete îndepărtate într-un spațiu extins. Liniștea din jurul nostru o auzim, dacă într-o dimineață, gonit de adierea unui vânt, de undeva de departe ajunge până la noi strigătul cocoșului sau toporul unui tăietor de lemne în pădure.



Realitatea ne demonstrează că lucrurile pe care le vedem sunt mult mai diferite atunci când le și auzim, dar sunt tăcute în același fel. Semnificația tăcerii pare să fie una și aceeași pentru toate lucrurile. Rezultă, că sunetul diferențiază obiectele vizibile, pe când tăcerea le face mai puțin deosebite. Adică, filmul sonor, spre deosebire de realitate și alte arte, are un mare avantaj: cunoaște limbajul comun și ascuns al lucrurilor mute, care numai aici își pot recunoaște reciproc formele și intră în relații unul cu altul, conversează între ele.

Spre deosebire de teatru, într-un film sonor liniștea nu oprește acțiunea. Ba mai mult, acțiunea tăcută conferă tăcerii o aparență vie. Prim-planul chipului ascultătorului poate explica sunetul auzit de acesta, deoarece fizionomia lui devine mai intensivă. S-ar putea ca noi, spectatorii, să nu auzim sau să nu acordăm atenție unui sunet, dacă nu i-am vedea efectul reflectat pe fața personajului. Drept urmare, din expresia chipurilor umane, prezentate pe ecran sau din realitate, putem determina un semnal de pericol, revoltă, bucurie sau de indiferență.

Este bine cunoscut rolul dramatic pe care îl poate juca tăcerea în calitate de simbol al morții, absenței, neliniștii, pericolului, și totodată, al singurătății. Regizorul georgian Zaza Urușadze, în filmul *Mandariinid* (*Mandarinele*, Georgia, Estonia, 2013), este de părere că în timp de război lumea acustică tace. Se aud armele, mașinile, zgomotele sincrone, dar nu și cântatul păsăruicilor, foșnetul frunzelor, murmurul râulețului. *Vocile* lor revin doar după ce între oameni se stabilește înțelegerea.

În film, *tăcerea*, după cum spunea teoreticianul Rudolf Arheim, „nu prezintă dispariția lumii acustice, ci dimpotrivă, fundalul ei neutru: un gol, doar un gol pozitiv, după cum fondul uniform al unui portret face totdeauna parte din tablou” [3]. Vom analiza un fragment din filmul *Teleț* (*Taurus*, Rusia, 2000), realizat de regizorul rus Alexandr Sokurov, care prezintă o relatare tragică a declinului omului vremelnice stăpân pe destinele altora, fără a putea să-l controleze pe al său. Muribundul Vladimir Lenin, eroul filmului, este convins că cel ce nu poate ucide pe altul, trebuie să se omoare pe el însuși. După o criză de nervi, lăsat de unul singur în parc, strigă apelând la ajutor. Strigătul lui nu-i altceva decât un muget la care răspunde un vițel. Moare în liniște. Zâmbetul de pe fața lui este însoțit de strigătele îndepărtate ale cocorilor și trilul de privighetoare. Scena aceasta este o viziune metaforică a plecării în neființă a *nemuritorului*.

Tăcerile, pauzele, cum se mai obișnuiește a mai fi numite, au diferite semnificații și scopuri. În filmul regizorului Sorrentino Paulo La Giovinezza (*Tineretea*) realizat în 2015, povestea lui Fred Bellinger și Mick Boyle, doi prieteni bătrâni, liniștea este deseori prezentă în calitate de moment de reculegere, gândire, analiză. Îl vedem pe Fred Bellinger, compozitor, ex-dirijor al orchestrei simfonice vieneze, într-o pajiște unde pasc vacile. Se aud tălăncile, mugetul vacilor. Fred se așează pe o buturugă. Începe să dirijeze această liniște acustică și iată ea se transformă într-o melodie... Trilul ciocănitorei surpă această melodie, accentuează scurgerea timpului și a vieții.

Un alt caz din același film. Actorul Jimmy, transformat prin machiaj în chipul lui Hitler, personajul viitorului film, merge pe alee. Întâlnește o fetiță, care îl recunoaște și îl salută zâmbind. În restaurant, însă, unde intră pentru a lua masa, toți prezenți aici, femei și bărbați în vârstă, au încremenit. În această liniște totală se aud doar zgomotele, intenționat accentuale, provocate de mișcările personajului odios. Nervos, dansul lovește puternic cu pumnul în masă. „Nu-l pot interpreta pe Hitler”, — va spune mai târziu Jimmy.

Regizorul american Mike Figgis este primul care a introdus în film *tăcerea absolută*. În filmul *Leaving Las Vegas* (*Părăsind Las Vegasul*, 1995) scena în care alcoolicul Ben bea tăria din sticlă se sfârșește cu atacul de cord al acestuia. Ben cade la podea, lovindu-se cu capul de o bară. Aici sunetul este tăiat. Toate mixerele au fost reduse la nivelul „0”. În sala de vizionare se face atât de liniște, încât se aude orice respirație. Spectatorul, se pare, este lipsit de o plapumă sonoră de asigurare. Apare o senzație ciudată: parcă discutați, dar, la un moment dat, toți tac. Vi se pare că vorbiți prea tare. Asemenea experiență Mike Figgis a folosit în mai multe episoade din filmul *The Loss Sexual Innocence* (*Inocența sexuală*).

În epoca filmului digital tensiunea, atmosfera emoțională este creată de efectele sonore în componența cărora, în cele mai dese cazuri, nu sunt incluse sunetele ce ar corespunde celor reale. Așa, de exemplu, în *Witman fink (Copiii lui Witman, regie Janos Szasz, Ungaria, 1994)* — istoria a doi copii, neglijăți de mama lor rămasă văduvă într-o pasiune amoroasă — se evidențiază prin caracterul său vântul în plină iarnă. Fluieratul lui este completat cu sunete necunoscute, inventate, care s-ar asocia cu strigăte de cocori, iar alteori, lui îi este alăturat lătratul cânilor ce scoate în evidență golul, pustietatea sufletească și dușmănia copiilor.

Filmul *Hateful Eight (Cei opt odioși, 2015)* de Quentin Tarantino relatează istoria luptei contra dezmațurilor banditești după sfârșitul războiului dintre Sud și Nord în America. Aici vântul bânuie în munții ce găzduiesc hanul în care, rând pe rând, se adună personajele filmului, prezintă un zgomot important și are o altă coloratură. Ascuțit și pătrunzător în exterior, acompaniat pare de sunetul unor clopote electronice ce sună aidoma unei alarme, este păstrat și în interior, dar numai fluierând, și acoperă pauzele între dialoguri. Curios, dar în interior nu auzim trosnetul lemnului ce ard în șemineu, unicul mijloc de încălzire, permițând vuietului să accentueze relația ostilă dintre odioși.

Glass, eroul filmului *Revenant (Supraviețuitorul, anul 2015, SUA)*, în regia lui Alejandro G. Inarritu, cu Di Caprio în rolul principal, rănit mortal în luptă cu o ursoaică, trădat de prieteni, trece printr-o experiență fatală, demonstrând o forță supranaturală pentru a învinge și supraviețui. Spațiul psihic al fiecărui episod al filmului creat prin intermediul efectelor sonore are specificul său și, în mare măsură, depinde de componentele utilizate la realizarea lui, atribuindu-i un anumit specific. Caracterul meta-diegetic al sunetelor relevă atât specificul atmosferei acțiunii cât și spațiul psihic în care se află personajele. Uneori parcă ai auzi un săcâit de greieri (în miez de iarnă!), un dangăt de clopote ce cheamă la drum. Efectul sonor ce amintește de cântarea păsărilor, vuietul vântului, furtunii, dispune de o muzicalitate prin specificul de imitare și fuzionează bine cu muzica, deseori auzită în surdina, și cu zgomotele naturale, cum ar fi nechezatul și forăitul cailor, urlatul ursoaicei, clinchetul ba argintiu, ba zgomotos al apei râului etc.

### Coloana sonoră în documentarele naționale

Sunetele bine plasate pe parcursul filmului pe alocuri sinistre, abia perceptibile, aidoma unei bocești triste, inspiră eroare, pe când cele de mare volum (prăbușirea copacului, zbuciumul apei) contribuie la dezvoltarea stării sufletești a eroului și sporirea dramaturgiei filmului.

Coloana sonoră a documentarului *Vai, sârmana turturică* (regie Vlad Druc) este nu o dată întreruptă de momente de tăcere. Imaginile statice ale peisajelor ce prezintă casa pustie, sacrificarea mielului, fata care privește acuzator de pe ecran confirmă liniștea. Din casă iese Maria Drăgan, coboară treptele, se apropie de lume, de orchestră și... iată încet-încet apare muzica: „Tot am zis mă duc, mă duc, dar nimeni nu m-a crezut...”. Nu se aud ovații nici la sfârșitul cântecului. Pe ecran apar o mulțime de mâini, acompaniate de un zgomot puternic al gloatei. Oamenii cumpără pușori. Unul rătăcește printre picioarele mulțimii... Pe fundalul acestei imagini auzim *Vai, sârmană turturică*, cântecul care a marcat soarta cântăreței ce a trăit calvarul aici, acasă, printre noi.

Sau, de exemplu, o altă metaforă, preluată din documentarul *Căpriană*, pe care l-am realizat la Televiziunea Națională în anul 2003. Din moși-strămoși a ajuns până la noi o legendă, precum că Ștefan cel Mare, trecând prin Codrii Moldovei, a vânat o căprioară, iar în locul unde a căzut dânsa au fost întemeiate satul și mănăstirea Căpriană. Pe ecran vedem un stejar de circa 500 de ani, martor al îndepărtatelor evenimente. După cuvintele primarului comunei: „Numai o suflare mică se află în tulpina acestui bătrân copac”, urmează o panoramă lentă, rotirea în jurul tulpinii copacului de la rădăcini până în vârful. Imaginea este acompaniată de dangătul clopotelor de sărbătoare — onorul adus domnitorului. Când camera a atins culmea bătrânului arbore, răsună o împușcătură puternică ce taie dangătul, iar ecoul împușcăturii se așterne pe panoramă pădurii. Printre copaci fuge o căprioară filmată cu încetinitul.

Se așterne liniștea... Din rana unui copac se scurg picături... Picăturile cad pe ramuri. Odată cu focalizarea planului doi iese în evidență imaginea unei Troițe, iar după retragere în plan general vedem o cișmea. Abia-abia auzim clinchetul izvorului ce se împrăștie pe panorama codrilor, crescând în volum. Această compoziție audiovizuală este interpretarea cinematografică a unui eveniment, posibil, din istoria neamului nostru.

Sunetele și zgomotele pe care le poate distinge urechea sunt de mii de ori mai multe decât nuanțele și culorile distinse de vedere. În același timp, există o diferență enormă între perceperea unui sunet și identificarea sursei sale. Pare a fi ceva absurd, dar, deși urechea poate distinge nuanțe mult mai delicate decât ochiul, educația auditivă este mai puțin dezvoltată decât cea vizuală. Iată de ce un rol important în viață îi revine educației auditive.

Prin acțiunea sa sunetul din *off*, plasat pe prim-plan, devine mai misterios, dacă nu vedem sursa care îl produce. Apare un suspans, o tensiune de curiozitate și așteptare. Se întâmplă că spectatorul chiar să nu știe semnificația sunetului pe care îl aude, dar acesta este auzit de personajul filmului care vede sursa și reacționează la el înaintea publicului. Evident, asemenea situație furnizează o mulțime de prilejuri pentru efectele de tensiune și surpriză.

Prim-planul chipului unui ascultător poate explica sunetul auzit de acesta. Pe parcursul liniștii, fiziologia lui devine mai intensivă. S-ar putea chiar să nu auzim sau să nu acordăm atenție unui careva sunet, dacă nu i-am vedea efectul reflectat pe fața personajului. Din expresia chipurilor umane putem determina un semnal de pericol, revoltă, bucurie sau indiferență.

Imaginați-vă că un grup de geniști au intrat într-un apartament presupus minat. Se aude un zgomot neidentificat. Pe ecran vedem fața îngrijorată a unui genist care se întoarce în direcția sunetului. Spectatorii sunt într-o stare încordată. Camera de luat vederi arată sursa: fluieră un ceainic. E vorba de o situație dezamăgitoare, dar putea fi și una tragică.

Utilizarea asincronă a sunetului permite regizorului să obțină semnificația simbolică a sunetului. Anume datorită discrepanței între cele auzite și cele văzute se poate obține o valoare artistică importantă.

Numai în film putem vorbi despre existența sunetelor intime, greu perceptibile și, în același timp, transmise, fiind învăluite în taină. Numai filmul este în stare să facă ca sunetele care în realitate ar fi auzite de o singură persoană, să fie auzite de toată lumea, rămânând și intime. Inima este auzită de medic datorită stetoscopului, noi doar o simțim. O metaforă *vorbitoare* prezintă imaginea unui cimitir pe fundalul căruia auzim bătăile inimii. Morții trăiesc în amintiri!

## Concluzii

În viața cotidiană, noi deseori nu auzim un șir de zgomote care pot avea un efect asupra noastră, dar rămân în afara conștiinței, fiind mascate de alte zgomote mai puternice. În film evidențierea unor asemenea sunete este făcută prin intermediul prim-planurilor sonore. Spectatorul devine conștient de efectul sunetului și, în așa mod, influența lor asupra acțiunii este sigură.

Mike Figgis, regizor și compozitor, bun specialist în domeniul sunetului, în cadrul Școlii Internaționale de Sunet, inaugurată la sfârșitul secolului trecut, întreabă: „De ce realizarea coloanei sonore este divizată în grupuri separate? De ce plescăitul apei în lac, sunetul produs de strunguri, zgomotele șoselei sunt în grija echipei de efecte speciale, iar alții se ocupă de muzică?” [4]. După părerea dânsului, toți, împreună, ar trebui să se ocupe de sunet. Drept exemplu, Figgis analizează *ploaia*. El propune ca la realizarea unui asemenea sunet să fie folosit efectul muzical. Am putea schimba tonalitatea ploii. Zgomotul apei, imprimat și reprodus cu o terță mică mai jos, sună minunat. Se poate interpreta și furtuna. Trăsnetele dispun de vreo cinci variante. Reproducându-le la claviatură, le-am putea utiliza în calitate de acompaniament. În genere, abordând muzica într-un mod *concret*, putem considera toate acompaniamentele muzicale din film drept sunet, și nu muzică sau efecte în parte. E o părere de abordare a sunetului în epoca digitală.

Regizorul Cristian Mungiu, reprezentant al noului val românesc, rămâne fidel concepției sale. La realizarea sonoră folosește numai zgomote naturale bine selectate și puse la locuri potrivite. Muzica este scoasă în afara filmului, în generic, doar pentru a marca perioada acțiunii.

Un exemplu din filmul „4 luni, 3 săptămâni, 2 zile” (România, 2007). Aparatul de luat vederi urmărește pe Otilia pas cu pas. Lătratul câinilor denotă locul acțiunii, undeva la periferia orașului, dar și o stare îngrijorătoare. Când se apropie de locul unde ar putea arunca rămășițele fătului, se aud voci nedeslușite, un lătrat în prim-plan, fluieratul polițistului. Zgomotul strident, greoi al capacului lăzii de gunoi în care a fost aruncat obiectul cu pricina invocă o imagine a ușii greoaie de închisoare... Se aud voci de urmărire, sirena mașinii poliției, lătrat. Zgomotele acestea nu sunt o adunătură de sunete, ci unele bine selectate, organizate și dozate, realizând un spațiu acustic bine determinat, atât al locului, timpului, cât și a stării psihice al momentului și al eroinei.

Ne convingem încă o dată de cele spuse de Marcel Martin, critic, teoretician francez: „În arta cinematografică, ca și în alte arte, nu există reguli pe care trebuie să le aplicăm, nu sunt formule obligatorii care l-ar constrânge pe acel care vrea să descopere” [5, p. 17].

### Referințe bibliografice

1. ПРИШВИН, М. *Избранное*. Москва. [s.n.]. 1946.
2. ГОГОЛЬ, Н. *Собрание сочинений*. Том 1. Москва: Правда, 1952.
3. VOICULESCU, E. *A șaptea artă*. Vol. 1. București: Meridiane, 1966.
4. ФИГГИС, М. *Звук это эмоциональный мир фильма: master-clas*. Лондон, 1990.
5. MARTIN, M. *Limbaajul cinematografic*. București: Meridiane, 1981.

## VORBIREA SCENICĂ ȘI AUZUL AFECTIV

### STAGE SPEECH AND AFFECTIVE HEARING

LUCIA CIOBANU,

lector universitar,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, doctorandă,  
Universitatea Națională de Arte George Enescu, Iași, România

CZU 792.028.3

*Problema învelișului sonor al cuvântului și interdependența dintre emoție și cuvânt rămâne a fi destul de actuală, mai ales în zilele noastre, când nu ne mai preocupă calitatea comunicării, atât în viață cât și pe scenă. Deosebită este capacitatea de a detecta nuanțele vocii partenerului, care permite actorului să audă sunete, inflexiuni, nuanțe neauzite, nevăzute, nebănuite până atunci. Valoroasă este deprinderea de a auzi și de a înțelege „limbaajul emoțiilor”, fără de care actorul nu poate exista într-un dialog indirect, unde textul nu coincide cu subtextul, sau chiar uneori este opus lui. Iar expresivitatea intonativă a vorbirii ține și de sensibilitatea, de receptivitatea afectivă a persoanei, care depinde direct de auzul afectiv. Acest lucru poate fi posibil doar având o percepție verbală dezvoltată, care este privită din două unghiuri: auditiv și afectiv.*

**Cuvinte-cheie:** vorbire, emoție, empatie, auz, percepție afectivă, comunicare

*The issue of the word's sound shell and the interdependence between emotion and word is still under discussion, especially nowadays, when the quality of communication is not a concern anymore, both on and off the stage. The ability to detect the partner's voice tones is unusual, it allows an actor to hear sounds, modulations, unheard until then, unseen, and mysterious tones. The habit to hear and understand the “language of emotions” is valuable without which an actor cannot exist in an indirect dialog, where the text is different from the subtext, or even opposite sometimes. The intonational expressiveness of speaking depends also on the sensitivity, the person's emotional receptiveness that directly depends on the affective hearing. This is possible only when having a developed verbal perception seen from two angles: auditory and affective.*

**Keywords:** speaking, emotion, empathy, hearing, emotional perception, communication

## Introducere

Omul se naște cu capacitatea înnăscută de a reproduce și de a percepe vorbirea. Aceasta se datorează prezenței auzului de vorbire, pe care omul îl capătă la naștere, ca și cel muzical. Pe parcursul vieții, acesta este influențat și de felul în care lucrează creierul, auzul, articularea. Se presupune că, atunci când gândim, cuvintele, organele care contribuie la emiterea sunetelor se mișcă abia-abia, fără a reproduce vreun sunet. Pe lângă caracteristici verbale (lingvistice), vocea și vorbirea umană conțin și caracteristici nonverbale (extralingvistice).

Conținutul afectiv al vorbirii este independent de cel textual. Semnificația cuvântului este în afara emoției. Expresivitatea, atitudinea, emoția se nasc în procesul utilizării cuvântului într-o expresie, îmbinare de cuvinte concretă. Adevărat, într-o vorbire dialogată, vie, este prezent un context afectiv, ce reiese din atitudinea pe care o are vorbitorul față de interlocutor sau față de tema discutată. Emoția determină și este determinată de felul în care percepem lumea înconjurătoare și de atitudinea pe care o avem față de ea. De aceea, unele și aceleași obiecte, persoane, evenimente, fenomene sunt percepute diferit în diverse stări emoționale. Emoțiile sunt variate și de ele este pătrunsă întreaga noastră viață. Ele pot fi de scurtă durată sau pot ține ore în șir. Și nu contează cât de intensă este emoția — mai mult sau mai puțin slabă — întotdeauna va provoca și va produce schimbări în organism. Se cunoaște că omul ce trăiește o emoție suferă schimbări în activitatea mușchilor feței, a creierului, în sistemul cardiovascular și cel respirator. Cineva, privind destul de atent dintr-o parte, poate defini, după o poziție concretă sau după câteva mișcări caracteristice persoanei, ce emoție trăiește persoana în acel moment. Emoția, bineînțeles, apare și în vorbirea omului, umplând-o de conținut. Percepția conținutului afectiv al unei informații se produce prin intermediul mijloacelor de expresivitate acustică: timbrale, intonațive. Acest fapt este dovedit prin cercetări experimentale ale contextului afectiv al vorbirii scenice, dar și al fragmentelor muzical-vocale. Informația privind conținutul afectiv al comunicării este percepută de un alt fel de auz, diferit de cel verbal — e vorba de *auzul afectiv*. Noțiunea de auz afectiv a fost introdusă în știința despre auz în 1985 de către Vladimir Morozov, profesor rus, doctor în științe biologice, pentru a identifica perceperea și receptarea emoțiilor [1].

Auzul afectiv este de două feluri: activ și pasiv. Capacitatea de a recunoaște corect o emoție este forma lui pasivă, iar forma activă este capacitatea de a exprima vocal o emoție, o stare.

## Auzul de vorbire și cel afectiv

Termenul de auz afectiv (în continuare AA) vine să definească capacitatea omului de a exprima, a percepe și a diferenția nuanțe afective (intonația, expresivitatea) ale vocii în timpul vorbirii, în cânt, dar și în muzica instrumentală. Astfel, bazându-ne pe cele spuse mai sus, percepția verbală poate fi privită din două unghiuri: auditiv și afectiv. Iar aceste două noțiuni — auzul verbal și cel afectiv — corelează la fel, precum auzul muzical și muzicalitatea. AA, ca și cel verbal, are următoarele categorii:

1. Timbral — deosebește schimbările timbrale ale vocii în diferite stări emoționale.
2. Intonațiv — capacitatea de a auzi stări emoționale într-o melodie instrumentală, în fluierat, într-o frază lipsită de sens, doar cu ajutorul schimbării tonului sau a desenului melodic al frazei.
3. Tempo-ritmic — percepe schimbările din tempoul vorbirii în raporturile dintre durata intonării și pauzele din text. Este capacitatea de a desluși starea emoțională într-o bătaie, într-un segment ritmic.
4. Dinamic — deslușește schimbarea stării emoționale prin intermediul modificării puterii semnalului sonor.

Vladimir Morozov consideră că AA este moștenit genetic. Cercetând ani la rând această temă și observând anual studenții-vocaliști din anul întâi de la Conservatorul de Stat din Moscova din 1988 încoace, a ajuns la concluzia că AA reiese din apartenența persoanei la un tipaj artistic și predispoziția lui către o activitate profesională vocală sau actoricească. Morozov afirmă că AA poate fi dezvoltat și îmbunătățit în urma lucrului pedagogic sistematic, având drept scop dezvoltarea receptivității și ex-

presivității studentului [1].

Chiar dacă vestiți oameni de teatru, regizori și pedagogi vorbesc despre sensibilitatea și percepția auditivă, în pedagogia teatrală de la noi nu se utilizează noțiunea de AA, pe care trebuie s-o posede un actor. Mihail Cehov considera sensibilitatea față de impulsurile creative ale partenerului o condiție de bază a muncii creative colective în teatru. Oricât de talentat nu ar fi actorul, el este obligat să-și dezvolte competențele de observare și receptivitatea față de partener. În exercițiile și improvizațiile pe care le făcea cu studenții și cu actorii, Cehov urmărea cât de exact puteau aceștia sesiza și susține intențiile partenerului, „...să audă tonalitatea muzicală dată de comportamentul și maniera de a vorbi a celui-lalt, să preia tonul improvizației” [2, p. 257-258]. Deosebită și valoroasă este capacitatea de a detecta nuanțele vocii partenerului, care permite actorului să audă sunete, inflexiuni, nuanțe neuzitate, nevăzute, nebănuite până atunci. Și doar în acest caz, existența scenică a actorului va fi nouă, irepetabilă, proaspătă, va fi cea de azi. Constantin Stanislavski, de asemenea, vorbește despre această capacitate de a percepe emoția cu ajutorul urechii, a auzului și îi atribuie subtextului un rol aparte în comunicarea verbală scenică: „...să auzi nu doar ce e în spatele cuvintelor, dar și ce se ascunde în pauze, în privirea partenerului, în emoțiile vii, născute acum pe scenă” [3, p. 335]. E o lume a tonurilor și nuanțelor, a pauzelor, ce poate spune mai mult decât sensul direct al cuvintelor. Stanislavski vorbește despre o simțire aparte, o capacitate deosebită de a auzi, fără de care actorul nu poate exista într-un dialog indirect, unde textul nu coincide cu subtextul, sau chiar uneori este opus lui. Stanislavski cerea de la actori „...o nouă manieră de joc, radiații nebănuite ale voinței creatoare, ochi vii, mimică, inflexiuni imperceptibile în voce, pauze psihologice...” [3, p. 335].

Deseori, în scrierile lor importanți oameni de teatru (P. Brook, Y. Grotowski, K. Stanislavski, G. Tovstonogov, A. Șerban ș.a.) [4], dau drept exemple actori ce posedă voci capabile să transmită exact și expresiv, prin intermediul cuvântului, stări pline de nuanțe. Acești actori posedă o capacitate de percepție în câteva nivele, supraetajată. Evident, actorul transmite aceste nuanțe subtile ale gândirii și simțirii, aceste stări emoționale, cu ajutorul intonației afective, ce constituie o componentă importantă a informației extralingvistice. De aceea, consider atât de necesară dezvoltarea expresivității intonative a vorbirii actorului, acel *auz intonativ* care permite colorarea sunetului în emoție, despre care vorbește K.S. Stanislavski într-o monografie nepublicată.

### **Importanța AA și a empatiei în procesul comunicării verbale**

Actualitatea acestei teme se datorează condițiilor vieții moderne, în care, practic, s-au pierdut deprinderile unei comunicări calitative, bazată pe schimbul de emoții, gânduri, idei și stări. Problema învelișului sonor al cuvântului și interdependența dintre emoție și cuvânt rămâne a fi destul de actuală, mai ales în zilele noastre, când nu ne mai preocupă calitatea comunicării. Procesul comunicării se dezumanizează, se reduce la un schimb banal de informație. Internetul, telefonia mobilă, sms-urile, agresivitatea mediului sonor, avalanșa de informații care ne acoperă zi de zi, toate contribuie la răspândirea autismului social, al cărui simbol au devenit căștile, iar mușchiul comunicării se atrofiază, atât în viață cât și pe scena dramatică. Nu putem să nu observăm că pe scena contemporană procesul de percepție a informației devine, tot mai des, superficial. El nu mai este trăit din plin, ci doar se mimează. Acest lucru nu-i permite actorului să perceapă, să prindă impulsurile senzoriale și energetice ale partenerului, să audă miezul discuției.

Diversitatea intonațiilor afective și expresivitatea vorbirii sunt legate de gama largă de emoții trăite în scenă și în viață. O persoană amorfă are și o vorbire monotună, lipsită de activitate melodică. Iar expresivitatea intonativă a vorbirii ține și de sensibilitatea, de receptivitatea afectivă a persoanei, care depinde direct de AA. Din experiența mea didactică, văd că studenții noștri nu aud așa cum ar trebui să audă un artist. Iată de ce consider extrem de actuală și de utilă dezvoltarea percepției auditive în cadrul orelor de curs „Vorbirea scenică”.

Este demonstrată legătura strânsă dintre AA și acea caracteristică psihologică precum empa-

tia: persoanele cu un AA bine pronunțat au un nivel empatic mai dezvoltat. Și invers, persoanele cu un AA slab au un nivel empatic scăzut. De aici rezultă că AA este o componentă de bază a empatiei<sup>1</sup>.

O adevărată comunicare empatică are loc doar atunci când încerci să te simți altcineva. Evident, o înțelegere deplină a altui om nu poate avea loc fără ajutorul imaginației. Pentru a retrăi bucuriile și tristețile altui om este necesar, prin puterea imaginației, să fii în locul lui. Empatia ne deschide calea spre o înțelegere mai bună a altei persoane. Începe de la contaminarea cu o stare și sfârșește prin contaminarea cu o soartă. Și actorul are o astfel de legătură strânsă cu personajul, cu chipul interpretat.

Empatia nu ajunge niciodată la o identificare deplină. Neapărat persistă nuanța de *ca și cum*, *de parcă m-aș bucura* sau *întrista*. Despre asta vorbește și M. Cehov. Chipul artistic există aparte, de sine stătător; actorul doar îl urmează, îl descoperă și învață să-l domine, să-l stăpânească. Apropiind personajul de sine, de propriile trăiri, actorul uită că aceste emoții vorbesc doar despre el însuși și nu pot da multe informații despre rolul pe care-l face. Doar compasiunea, compătimirea e capabilă să pătrundă într-un suflet străin și să construiască, să modeleze *sufletul chipului scenic*. „Co-suferința, co-bucuria, co-iubirea” [1, p. 243], așa caracterizează M. Cehov atitudinea actorului față de personaj. Actorul trebuie să fie „înțepat de personaj, rănit, aproape mortal” [2, p. 245]. Fără toate acestea, acțiunile din scenă vor fi neadevărate, doar o banală mimare a artei.

Un bun actor nu va imita viața, ci va pătrunde în sufletul personajului, va intra în pielea lui. O astfel de comunicare empatică a actorului cu chipul pe care-l creează în imaginația sa și pe care-l percepe ca pe o persoană vie, reală, anume asta și-i deosebește pe adevărații maeștri ai scenei dramatice, muzicale sau de estradă de ceilalți.

Actorul trebuie să fie empatic și față de partenerul său scenic. El trebuie să fie deschis și atent la cel mai mic, la prima vedere, detaliu, cel mai neînsemnat impuls care vine din partea colegului. Comunicarea empatică apare involuntar în condițiile jocului: la copiii care se joacă în curte, la boxerii din ring, la jucătorii de tenis pe câmp etc. Jocul presupune risc și competiție și cere atenție sporită față de partener.

Trebuie de menționat că empatia este de neconceput fără de un auz afectiv fin, bine dezvoltat. Și tot în acest context există încă o afirmare: un indicator înalt al AA nu înseamnă un nivel înalt al empatiei. Dacă AA este o proprietate naturală, atunci empatia e legată de propriile valori ale persoanei și de contextul condițiilor lui de viață. Un om poate fi emoțional și sensibil într-o situație concretă, iar în alta, din contra — dur și închis. Un suflet leneș sau obosit nu are putere pentru complicitate afectivă și compasiune; un suflet liniștit și plin de sine nu are dorință.

## Concluzii

Vorbirea scenică rămâne un element important în educarea actorului profesionist. În literatura de specialitate găsim, minuțios elaborată, metodologia de formare a deprinderilor vorbirii dialogate. Așa se explică de ce în școala noastră de teatru se acordă atât de mult timp stăpânirii legilor dialogului scenic, care se bazează pe lucrul asupra textului. Procesul exprimării verbale (viziunea, acțiunea verbală, subtextul, monologul interior etc.) se consideră primordial, iar procesul percepției informației, de cele mai dese ori, se presupune și trece pe planul doi. Dialogul dramaturgic se construiește după legile comunicării vii și poate avea loc doar dacă participă activ nu doar vorbitorul, dar și ascultătorul, fiindcă recepționarea mesajului nu e nimic altceva decât începutul etapei de pregătire a răspunsului. Consider că în dialogul scenic percepția auditivă rămâne a fi o problemă-cheie, deoarece nu toți actorii acționează, inclusiv verbal, pe parcursul întregului proces de ascultare și înțelegere a replicii partenerului.

1 Empatia (din greaca veche *êv* — în, în interior, și *πάθος* — suferință, ceea ce suferi) este capacitatea de a recunoaște și, într-o oarecare măsură, de a împărtăși sentimentele (cum ar fi tristețea sau fericirea) care sunt experimentate de către o altă ființă, chiar dacă aceasta nu le exprimă explicit. O persoană are nevoie de a avea un anumit grad de empatie înainte de a putea fi capabilă să simtă compasiune (Wikipedia).

Antrenarea percepției auditive ar trebui să ocupe un loc important la orele de „Vorbirea scenică”. Pedagogul se confruntă cu numeroase obstacole în instruirea studentului care are un auz slab dezvoltat. Un astfel de student nu se aude pe sine, nu-și aude partenerul, iar toate schimbările ce au loc în viața afectivă a personajului pe care-l interpretează trec pe lângă urechile lui. El este incapabil de a percepe nuanțele trăirilor emoționale ale partenerului. Și dacă nu este capabil să le perceapă, nu poate nici să le transmită. Toate capitolele disciplinei „Vorbirea scenică” sunt strâns legate de percepția auditivă și consider absolut necesar de a completa dezvoltarea auzului de vorbire al studentului cu creșterea nivelului AA.

Consider necesară corelarea noțiunii AA cu disciplina „Vorbirea scenică”, în perspectiva dezvoltării percepției auditive în comunicarea verbală scenică. Această corelare ne va ajuta să răspundem la numeroase întrebări importante în dezvoltarea însușirii vorbirii dialogate: care sunt caracteristicile percepției auditive ale diferitor feluri de informație verbală, care este natura psihofiziologică a percepției afective, care este rolul AA într-un dialog scenic, în procesul înțelegerii vieții afective a partenerului, cum influențează percepția auditivă expresivitatea intonativă, poate sau nu fi dezvoltat AA la orele de vorbire scenică etc.

Iar grija unui pedagog este de a dezvolta studentului capacitatea de a fi sincer, de a empatiza, de a acționa prompt și de a-și păstra prospețimea percepției. S-a constatat că la creșterea empatiei contribuie dezvoltarea AA. Trebuie de menționat că este imposibil ca o persoană cu un indicator scăzut al AA să aibă un nivel empatic înalt. Doar un student capabil de o comunicare empatică poate fi învățat cum să fie prezent într-un dialog, cum să fie *aici și acum* în întregime, cum să nu-și aștepte replica, cu toate intonațiile și inflexiunile pregătite de acasă și învățate pe de rost, dar să-și perceapă partenerul cu acea atenție specială, deosebită, valoroasă și rară.

### Referințe bibliografice

1. МОРОЗОВ, В.П. *Эмоциональный слух и методы его исследования*. Москва: Просвещение, 1991.
2. ЧЕХОВ, М.А. *Об искусстве актера*. В 2 т. Т. 2. Москва: Литературное наследие, 1986.
3. СТАНИСЛАВСКИЙ, К.С. *Моя жизнь в искусстве*. Москва: Искусство, 1983.
4. GROTOWSKI, J. *Spre un teatru sărac*. București: Editura UNITEXT, 1998.
5. СТАНИСЛАВСКИЙ, К.С. *Работа актера над собой*. Собр. соч.: В 8 т. Т. 2. Ч. 1, Москва: Искусство, 1954.
6. STEINER, R., STEINER-VON SIVERS, M. *Modelarea vorbirii și arta dramatică*. Cluj-Napoca: TRIADE, 1999.

## NUANȚE STILISTICE AFRICANE ÎN SPECTACOLUL COREGRAFIC CARMEN DE DADA MASILO

### AFRICAN STYLISTIC NUANCES IN THE CHOREOGRAPHIC PERFORMANCE CARMEN BY DADA MASILO

**ELEONORA VARNACOVA,**

lector universitar, doctorandă,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU 792.82(6)

*Istoria eroinei Carmen, un personaj amplu și multilateral, a pătruns armonios în viața noastră. Odată cu apariția acestui personaj, coregraful încearcă de fiecare dată să prezinte acest chip în spectacolele montate dintr-o altă perspectivă, să dezvăluie caracterul contradictoriu al protagonistei, să interpreteze altfel sau să schimbe linia de subiect.*

*Dada Masilo, o tânără coregrafă contemporană, prezintă o nouă viziune a eroinei Carmen și modifică linia de subiect a operei.*



**Cuvinte-cheie:** *Carmen, Dada Masilo, coregrafie clasică, dans contemporan, flamenco*

*The history of Carmen, an ample and multilateral personage, has entered harmoniously into our lives. Along with the appearance of Carmen, the choreographers try to show this personage in the staged performances, each time from another perspective, to reveal her contradictory character, to interpret otherwise or to change the subject line.*

*Dada Masilo, a young contemporary choreographer, presents a new vision of the Carmen heroine and changes the subject line of the opera.*

**Keywords:** *Carmen, Dada Masilo, classical choreography, contemporary dance, flamenco*

## Introducere

Un spectacol inedit pe o temă nemuritoare — baletul *Carmen* — al dansatoarei și coregrafei sud-africane *Dada Masilo* a fost pentru prima dată pus în scena Centrului de balet din Israel în cadrul Festivalului internațional dedicat *coregrafiei moderne — Tel-Aviv Dance 2010* — în toamna anului 2010.

*Dada Masilo* încearcă să prezinte o altă *Carmen*, o persoană cu un suflet delicat și vulnerabil ascuns sub masca cruzimii și a durității. „Am pornit de la ideea să descopăr personalitatea femeii cu numele *Carmen*: să privesc sub masca multiplicată în opere și în spectacolele de balet și să arăt câtă delicatețe se ascunde în spatele unei cruzimi reci. Studiind personajul *Carmen*, am aflat multe lucruri noi — l-am învățat pe Bizet, am făcut cunoștință cu Șcedrin, am descoperit o mulțime de istorii noi pentru mine. În rezultat, am creat o narațiune în care eu cu trupa mea de dansatori putem să ne dedicăm activității preferate — dansului” [1].

*Dada Masilo* a participat de nenumărate ori la festivaluri internaționale și a dansat în spectacole montate de coregrafi renumiți, fapt ce i-a adus un renume mondial. În creația sa se adresează unor subiecte realiste din baletul clasic, transformându-le într-un spectacol cu un colorit african. Cele mai convingătoare exemple sunt spectacolele de balet *Romeo și Julieta, Carmen, Lacul lebedelor*. Spectacolele inovatoare prezentate în cadrul festivalurilor îi aduc coregrafei multe premii, dar și faima unei dansatoare și coregrafe renumite, inițial în Republica Africa de Sud, apoi în întreaga lume. În prezent, ea organizează permanent Master Class în SUA și Europa. În aceste spectacole, spre deosebire de varianta originală, în mod special, sunt tratate probleme actuale de ordin moral-etic.

## Nuanțe stilistice africane

Baletul *Carmen* montat de Centrul de dans *The Dance Factory* și interpretat de renumita dansatoare *Dada Masilo* a fost un eveniment inedit pentru toți iubitorii artei clasice. Lucrarea a prezentat o nouă viziune a personajelor demult cunoscute și a dezvăluit caracterul eroinei principale în dans. Spectacolul, într-un mod surprinzător, combină *coregrafia clasică, flamenco* și arta *dansului contemporan*, iar renumita dansatoare și coregrafă din Johannesburg propune o versiune originală a baletului *Carmen*. *Dada Masilo* mânuiește perfect nu doar tehnica dansului clasic, dar și flamenco, și multe alte stiluri ale *dansului modern*.

„În primul rând, am fost inspirată de însăși *Carmen*, apoi de muzică și abia la urmă de linia de subiect. Anume în această ordine, scrie *Dada Masilo*, am început să dansez *flamenco*, pentru ca în spectacolele mele de balet să pot include un element specific, combinat, totodată, cu *dansul contemporan*. Sunt stiluri foarte diferite, așa că obiectivul a fost unul extrem de interesant” [2].

Coreografa *Dada Masilo* prezintă o viziune nouă și originală a baletului *Carmen*. Este prezentă femeia fatală, amantul părăsit, noua ei pasiune și o mulțime de gură-cască care îi înconjoară. Totodată, puțin a rămas din subiectul obișnuit, deoarece accentele au fost substanțial deplasate. Balerina o studiază și, prin dans, o transformă pe cunoscuta eroină. *Carmen* este interpretată de însăși *Masilo* — o fetișcană sprintenă și rea, în rochie roșie, cu un trandafir care doar printr-o minune se ține pe capul ei. După cum mărturisește coregrafa, ea visa la *Carmen* de la vârsta de 16 ani. „Am vrut foarte mult ca eroina *Carmen* în interpretarea mea să fie un personaj viu, am vrut să evit o interpretare superficială, să-i scot masca, să povestesc o istorie despre care oamenii vor zice „E despre mine!”. În istoria mea

nu veți întâlni nici timiditate falsă, nici probleme ascunse. Eu arăt tot adevărul” [2].

*Carmen* în interpretarea lui *Masilo* este o fire liberă și temperamentală. Ea este inițiatoarea tuturor intrigilor amoroase din viața sa. *Carmen* are nevoie de timp pentru a-l rupe pe José de la fosta prietenă (Micaela), ce poartă, spre deosebire de eroina principală, o rochie galbenă necaracteristică pentru un personaj liric, ci dezvăluie în ea aceeași fire pătimasă ca și *Carmen*. Tinerii se află într-o stare de vânătoare sexuală permanentă. Libertatea alegerii în dragoste este o normă pentru această comunitate. Când, într-o companie alcătuită preponderent din persoane de culoare, apare José, un bărbat de tip european, deschis la piele, înalt, bine făcut (*Carmen* îi ajunge până la piept), care se deosebește esențial de bărbații din preajma lui *Carmen*, acesta devine ținta ei. Ea reușește să-l seduce, dar îndrăgostindu-se „doar pe o clipă”, este atrasă de alt bărbat, favoritul mulțimii, Toreador. Aici, din primele clipe apare un fapt care atrage atenția tuturor: José — partenerul-antagonist al micii și firavei eroine de culoare — e un bărbat înalt, care poartă un costum clasic și o cămașă albă imaculată, în timp ce Toreadorul, într-o pelerină galbenă-roz, este, evident, negru, un „african băstinaș”. Astfel, conflictul central devine și unul rasial. Eroii principali dezvăluie și unele probleme sociale (José este unica persoană de culoare albă într-o mulțime de negri), la fel este prezentă violența și cruzimea. Subiectul suferă unele schimbări, în mod special, în momentul culminant, când eroina principală este violată, brutal, de către José, care agravează actul de viol prin persiflare. Compatrioții „jertfei” se răzbună. În acest spectacol nu *Carmen* moare, ci amantul-părăsit, este omorât în bătai de banditul Toreador. Iar în jurul lor se smuncește în dans și țipă (într-o limbă exotică africană) mulțimea dezlănțuită, care se alimentează din batjocura asupra unui străin. José este omorât, deoarece nu a respectat legile acestei societăți în care este respectată alegerea liberă în dragoste și este respinsă constrângerea. *Carmen* este chipul femeii cuceritoare, care trece peste orice obstacol în libertatea sa sexuală.

Cea mai mare surpriză a spectacolului care durează 55 de minute constă într-o coregrafie unică. Conform concepției autorului, în spectacol sunt îmbinate *dansul modern* și folclorul. Dând la o parte tradițiile teatral-coregrafice, *Dada Masilo* unește baletul clasic și *dansul modern*, combinându-le cu estetica stradală și cultura africană.

Împletind în dansul clasic figuri din *flamenco* spaniol; coregrafa atinge un efect deosebit: trupa de dansatori învață în mod special *flamenco* și îl trec prin dansurile africane și detaliile *dansului modern*, cu mișcări provocatoare ale corpului, cu mersul legănat al șoldurilor și maniere de plebei — toate aceste lucruri aduc o notă expresivă în coregrafia baletului. Sunt arătate unele reprezentări solo în stil modern, foarte expresive, în care dansatorii de culoare demonstrează un dans organic de o pasiune animalică.

În spectacol răsună muzica din opera lui George Bizet, în mare parte orchestrată, cu unele elemente de vocal (de exemplu, în *Habanera*), muzica lui Rodion Șcedrin și al compozitorului contem-



Figura 1. *Carmen* — solo.



Figura 2. Duet.



Figura 3. Duet.

Sursa: Carmen, The Dance Factory, IOAP; google.com

poran estonian Arvo Pärt.

Este neobișnuită îmbinarea bățăilor din palme ale tuturor dansatorilor în ritmul flamenco și al liniștii, însoțite de cântecele sau strigătele dansatorilor, care își exprimă astfel atitudinea față de ceea ce se întâmplă pe scenă. Succesiunea numerelor muzicale în raport cu varianta originală a operei este arbitrară, cu toate acestea, linia de subiect se citește ușor. În scenografie predomină minimalismul, lipsesc decorațiunile, elementul-cheie îi revine jocului de lumini, bărbații sunt îmbrăcați în costume și cămăși albe, femeile poartă rochii de atlas de culori aprinse, toreadorul este înarmat cu o muleță roz-aprinsă pe o parte și galbenă pe altă parte — un element canonic pentru coridă. *Dada Masilo* se prezintă și ca pictor de costume. „Am decis să nu îmbrac costumul spaniol tradițional: e cam greu. Eu voiam ca rochiile să se miște și să fluture, ca în păr să fie prinși trandafiri, deși eu nu am păr!” [2].

Mica, cheala dansatoare distruge stereotipurile teatrale (*Figura 1 — Figura 3*).

### Concluzii

În prezent, spectacolul montat de *Dada Masilo* este foarte bine cunoscut în majoritatea țărilor din lume. Acest balet atrage atenția spectatorilor prin personajele interesante, linia de subiect și combinarea neobișnuită a diferitor direcții și stiluri de dans.

Prin ce se deosebește spectacolul montat de *Dada Masilo* de spectacolele tradiționale? În primul rând, criticii și spectatorii remarcă faptul că în lucrările ei lipsește luciul șlefuit, „rigiditatea” originalului. După cum spune însăși dansatoarea, în spectacolele ei în prim-plan sunt arătate probleme de morală și etică, rasism și homofobie, sexism, antisemitism și alte probleme sociale acute.

În spectacolul *Carmen* balerinele și dansatorii evoluează în costume moderne stilate, muzica contemporană este precedată de fragmente din opera lui Bizet. Noua viziune a operei clasice emană încredere și dinamism, mișcările baletului clasic se îmbină impresionant cu *dansul modern*. Toate aceste elemente constituie baza originalității, unității și armoniei spectacolului, de aceea lucrarea este înalt apreciată de spectatori. Exotica spectacolului nu se limitează la capetele chele ale eroinei principale și ale dansatorilor trupei. Lucrarea se caracterizează printr-un naturalism evidențiat: relațiile dintre bărbați și femei sunt susținute de imitații scenice. Spectacolul demonstrează atașamentul clar al coregrafei față de contextul european al *dansului modern* și, mai larg, față de cultura europeană.

„Totuși, spectacolul din Republica Sud-Africană are un farmec deosebit: el apare grație plasticității dansatorilor africani, care nu este constrânsă de canoanele europene, grație acelei libertăți în mișcări care este caracteristică dansatorilor de culoare. Rețineți chipul negru al lui *Carmen* — un atlas roșu, un cap chel, un trandafir după ureche, o plasticitate animalică și un temperament arzător” [3].

### Referințe bibliografice

1. Спектакль Кармен (Carmen, The Dance Factory, ЮАР). In: *Ваш дозг*. [Online]. [accesat 13.09.2017]. Disponibil pe Internet: <https://www.vashdosug.xnru%20%20%20%20%20z4nga0hm8dfa0a1fvc3aooc9bcu3d3inlt760hla/>.
2. Балет „Кармен” из ЮАР покажут в рамках Dance Inversion. [Online]. [accesat 07.10.2015]. Disponibil pe Internet: [https://tvkultura.ru/article/show/article\\_id/142662/](https://tvkultura.ru/article/show/article_id/142662/)
3. ГУСЕВА, Л. Черная Кармен [Online]. [accesat 15.10.2015]. Disponibil pe Internet: <https://www.muzcentrum.ru/>.

## **BEBE TEATRU — O NOUĂ PERSPECTIVĂ A TEATRULUI DE ANIMAȚIE PENTRU COPII DIN MOLDOVA**

### **BABY THEATER — A NEW OPPORTUNITY OF THE ANIMATION AND CHILDREN`S THEATER IN MOLDOVA**

**NINA LEFTER,**

lector universitar, doctorandă,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU 792-053.4

*Prin definiție, bebe teatru oferă producții artistice foarte mici, care răspund nevoilor și abilităților copiilor de la naștere până la vârsta de trei sau patru ani. Bebelușii și copiii mici vizitează teatrul cu părinții sau îngrijitorii lor, pentru a se bucura de o performanță special concepută pentru ei. Asemenea spectacole durează mai puțin decât producțiile adulte (20-30 minute) și au tendința de a fi mult mai participative, cu oportunități de a veni pe scenă și de a interacționa cu obiecte sau actori. Interpreții și spațiul de joc sunt, de obicei, la același nivel cu publicul. Necesitatea show-urilor pentru copiii, de la 0 la 3 ani, în teatrele din Moldova, m-a determinat să scriu acest studiu.*

**Cuvinte-cheie:** mișcări repetitive, experiență multisenzorială, abstractizare, siguranță

*The Baby theater presents very small artistic productions which cater for the needs and abilities of children from birth to the age of three or four. Babies, toddlers and young children visit the theatre with their parents or those who take care of them, to enjoy a performance designed especially for them. Usually, these shows are shorter than productions for adults, and they tend to be much more participatory, with opportunities to come into the stage and interact with objects or actors. The purpose of the study of this article is to highlight the necessity of performances for children from 0 to 3 years and the introduction of these shows into the repertory of children's theatres in Moldova.*

**Keywords:** repetition, multisensory experience, abstraction, safety

## Introducere

*Bebe-teatru* include limbajul sonor, muzical, coregrafic, plastic. Este un teatru care înseamnă noțiune, gest, simbol, senzație, emoție, culoare, abstractizare, siguranță, mișcări repetitive etc. Scopul acestor reprezentații este ca micul spectator să-și dezvolte capacități și aptitudini estetice, nu doar cognitive. Scena în teatrul pentru copii și de păpuși din Moldova nu se deosebește prea mult de scena teatrului pentru maturi nici astăzi, cutia scenică fiind cu mult deasupra spectatorului mic. Deseori, această distanță îi sperie pe cei micuți, iar regizorii justifică ieșirea din sală a copilului care plânge prin faptul că e prea mic.

Despre rolul și necesitatea *bebe teatru* în educația timpurie din Moldova voi argumenta în acest studiu, oferind exemple de spectacole ale genului din Europa. Voi relata, de asemenea, despre experiența personală, prin participarea la workshop-ul *bebe teatru*, organizat de *Sava Cebotari Theatre Company*, la Chișinău, la începutul anului 2018.

## Mijloace de expresivitate în spectacolele *bebe teatru*

La proiectarea unui spectacol pentru bebeluși, este necesar, să se urmărească câțiva pași: totul începe de la idee; numărul actorilor nu depășește cifra trei; apariția liniei de demarcație între scenă și spectator până la antrenarea publicului în spectacol; lipsa textului în scenă; absența unui subiect prealabil; acțiunile sunt abstracte. Iată, ce presupune, de fapt, spectacolul *bebe teatru*:

**Repetarea** — acțiunile scenice sunt repetitive, ceea ce-i permite bebelușului să perceapă mai bine ce se întâmplă în scenă. Urmărind repetarea acțiunii cu mici variații, le permite să facă legături între cauză și efect.

**Experiențe multisenzoriale** — pentru un public care nu poate vorbi, cuvintele nu mai sunt modul vital de comunicare. Vizualul, sunetul, mirosul și chiar gustul devin mult mai vii.

**Extinderea spectacolului dincolo de scenă** — acest lucru ar putea începe în hol, cu personaje salutând audiența sau poate avea loc după spectacol, atunci când copiii sunt invitați pe platoul de joc, pentru a atinge elementele de recuzită, decor etc.

**Abstractie** — multe companii evită în mod deliberat prezentarea unui singur mesaj logic. În schimb, ele îmbrățișează toate semnificațiile posibile pe care le pot face copiii dintr-o serie de întâmplări. Această dramaturgie le oferă copiilor controlul creativ, făcându-i părtași ai actului scenic.

**Siguranță** — nu există suspans, șocuri sau amenințări de pericol în spectacolele pentru bebeluși. Acestea sunt înlocuite cu momente-surpriză. Performanțele pot prezenta împrejurimi familiare

— grădini, bucătării, băi, de exemplu — toate organizate artistic în scenă. Ca și în jocul liber al copiilor, o cutie devine o casă sau o masă devine o navă.

**Feedback** — reacția copiilor la procesul creativ este parte din spectacol. Bebelușii pot interacționa, la un moment dat, cu tot ce se desfășoară pe platou.

### Influențe

Până în ultimele trei decenii ale secolului XX, teatrul pentru copii sub trei ani era de neimaginat. Spectacolul însemna acțiune, subiect, conflict, cuvânt rostit. Era o iluzie să crezi că, poți face teatru fără o poveste, fără text, însă, la sfârșitul anilor 1970, au survenit schimbări. Contextualitatea istorico-artistică a fost diferită în diferite țări dar, totuși, timp de aproximativ zece ani, arta pentru bebeluși a început să se strecoare în teatre. În Franța, o serie de documentare — *Bebeluşul este o persoană*, realizate de Bernard Martino, a inspirat câțiva muzicieni să meargă în grădinițe și să vadă care este reacția copiilor la auzul instrumentelor muzicale.

Ideea a fost popularizată și prin intermediul cărții cu același titlu, în care autorul reconstituie povestea minunată a nou-născutului, bazându-se pe mărturiile părinților și pe opiniile unor cunoscuți obstetricieni, pediatri și psihologi.

În același timp, în Anglia, companiile de teatru au început să facă spectacole pentru copii de la zero la trei ani, audiență pe care au crezut-o ignorată, chiar oprimată de societate. În Italia, companiile au răspuns modelului pedagogic Reggio Emilia prin aducerea copiilor în sălile lor de repetiție. După încheierea celui de-al Doilea Război Mondial, cetățenii orașului Reggio Emilia își doreau pentru copiii lor o lume mai bună, dar și o nouă educație. De aceea, au organizat un protest și au ocupat o clădire pustie din oraș, care ar fi trebuit să găzduiască o grădiniță. Atitudinea lor i-a atras atenția lui Loris Malaguzzi, psiholog și pedagog la școala elementară din Reggio Emilia, care, de-a lungul a peste treizeci de ani, va interveni pe lângă municipalitatea orașului, în vederea creării unor grădinițe destinate copiilor între trei luni și șase ani. Ele au fost înființate în perioada anilor '60-'70 ai sec. XX, activitățile de acolo desfășurându-se după o nouă metodă de educație, numită chiar Reggio Emilia. Noua abordare (metoda Reggio) are la bază viziunea lui Loris Malaguzzi. Conform acestuia, copilul este văzut ca fiind puternic, competent, cu potențial deosebit, fiind conectat cu ceilalți copii și cu adulții [1, p. 16-17].

Conferința Mondială de la Jomtien (Thailanda) din 1990 — *Educația pentru toți* — a introdus un nou concept, cel de *lifelong learning* (educație pe tot parcursul vieții) și, odată cu el, ideea că educația începe de la naștere. Astfel, conceptul de educație timpurie s-a lărgit, coborând sub vârsta de trei ani. Această nouă perspectivă asupra perioadei copilăriei timpurii, precum și noile descoperiri și teorii asupra dezvoltării copilului au impulsivat artiștii să creeze spectacole pentru cei mici. În Europa, de aproape patruzeci și cinci de ani, se fac spectacole pentru copiii de la 0 la 3 ani, folosind artele vizuale, muzica, sunetele, culorile, luminile, ba chiar și întunericul. De exemplu, teatrul *Helios* din orașelul Ham, Germania, propune copiilor un spectacol sand-art, invitându-i să descopere și să studieze urmele de pe nisip sau să inventeze jocuri cu ajutorul lemnului. Aproape treizeci de teatre pentru bebeluși, din Europa au format comunitatea Small Size, având ca obiectiv schimbul de experiență. Este o rețea care s-a dezvoltat în întreaga Europă, de la nord la sud, de la est la vest, fiind punctul de întâlnire a diferitor tradiții artistice din acest domeniu și un schimb între diferite sisteme culturale și educaționale pentru primii ani de viață ai copilului.

Se pare că fenomenul bebe teatru ia amploare, deoarece în perioada 2-4 februarie 2018, la Chișinău a avut loc workshop-ul *Bebe teatru*, organizat de Compania Teatrală *Sava Cebotari*, avându-le ca protagoniste pe coregrafele Barbara Fuchs și Emily Welther (Germania). Ele fac spectacole pentru copii din anul 2009, bazându-se pe plastică, muzică, sunete! Trei zile intense de muncă au adus rezultate bune! La finalul proiectului, am prezentat un spectacol (douăzeci și cinci de minute), organizat din cele mai reușite studii, inventate de noi, participanții la workshop (imaginile 1-3).

Marcela Nistor, actriță, una dintre participantele active la acest eveniment, a remarcat necesitatea

acestui gen de teatru și în Republica Moldova: „Niciodată nu m-am gândit la bebeluși ca la un public sau că teatrul ar fi o etapă firească din educația lor. Pentru asta a fost nevoie de două femei talentate din Germania și un grup de entuziaști (actori, coregrafi, pedagogi) din Moldova, care timp de trei zile mi-au deschis orizonturi noi. Am început de la autocunoașterea propriului corp, mișcare, studii și am

**Imaginea 1.** Studiul 1.



Sursa: Workshop-ul *Bebe teatru*,  
2-4 februarie 2018, Chișinău

**Imaginea 2.** Studiul 2.



Sursa: Workshop-ul *Bebe teatru*,  
2-4 februarie 2018, Chișinău

**Imaginea 3.** Studiul 3.



Sursa: Workshop-ul *Bebe teatru*,  
2-4 februarie 2018, Chișinău

ajuns la o mică prezentare pentru public. Mulțumită acestui workshop, am obținut o conștientizare a importanței acestui gen de teatru și descoperirea mea în el<sup>1</sup>.

### Concluzii

*Bebe teatru* este un nou gen al teatrului post-dramatic, care oferă posibilitatea de a implica spectatorul mic în lumea artelor, prin intermediul muzicii, sunetului, culorii etc. Astfel, se promovează importanța educației și a experiențelor pozitive în primii ani de viață. Spectacolele au menirea să dezvolte creativitatea, fantezia, inventivitatea copiilor și părinților deopotrivă. Este un proiect de viitor ce merită să fie abordat de teatrele pentru copii din Moldova.

### Referințe bibliografice

1. DUBOIS, E. *La Pedagogie a Reggio Emilia, cité d'or de Loris Malaguzzi*. L'Harmattan, 2015.

1 Marcela Nistor, actriță. Workshop-ul *Bebe teatru*, 2-4 februarie 2018, Chișinău.

## VALENȚELE ARTEI COREGRAFICE ÎN FORMAREA ORIENTĂRILOR ESTETICE LA STUDENȚI

### VALENCES OF CHOREOGRAPHIC ART IN THE FORMATION OF STUDENTS' AESTHETIC GUIDELINES

**MAIA DOHOTARU,**

lector universitar, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice,  
doctorandă, Universitatea de Stat din Moldova

CZU 793.3

*Fiecare gen de artă dispune de un sistem propriu de caracteristici și legități, prin prisma cărora reflectă aspecte importante ale realității obiective. Coregrafia aparține unor forme de artă spectaculoase, sintetice, spațio-temporale, care combină în sine dansul, muzica, dramaturgia și arta plastică.*

*Dansul, ca oricare alt gen de artă, dispune, de asemenea, de mijloacele sale caracteristice, cu ajutorul cărora reflectă lumea reală prin imagini artistice, accentuând astfel specificul său, care constă în transmiterea ideilor și sentimentelor umane prin intermediul mișcărilor, gesturilor și mimicii. În procesul de analiză a artei coregrafice, din punct de vedere axiologic, am stabilit legitățile și oportunitățile estetice ale dansului, fapt relevant, la momentul actual, pentru formarea orientărilor valorice (estetice) la studenții-coregafi, care, la rândul lor, au o ocazie unică de a exprima prin dans, prin plastică, prin mișcare, prin mimică și gesturi, prin activitățile de cercetare creativă, atât cu caracter general cât și particular, toată bogăția valorilor personale, inclusiv de a-i învăța și pe alții această artă.*

**Cuvinte-cheie:** arta coregrafică, valențele artei coregrafice, dans, orientări estetice, orientări valorice

*Each art has its own system of features and laws through which it reflects important aspects of objective reality. Choreography belongs to the spectacular, synthetic, space-time forms of art that combine dance, music, dramaturgy (ballet) and plastic art.*

*Dance, as well as any other art, also has its own characteristic means that reflect the real world through artistic imagery, thus emphasizing its specificity, which consists of transmitting human ideas and feelings through movements, gestures and mimics. In the process of analyzing choreographic art from an axiological point of view, we have established the aesthetic laws and opportunities of dance, which are currently relevant factors in the formation of aesthetic values in students-choreographers. They, in their turn, have a unique opportunity to express the full wealth of personal values through dance, flexibility, movement, mimics and gestures, through both mainstream and distinct creative research, and also to teach others this art.*

**Keywords:** choreographic art, dance, aesthetic orientations, value orientation

Fiecare gen de artă dispune de un sistem propriu de caracteristici și legități prin prisma cărora reflectă aspecte importante ale realității obiective. În această ordine de idei, este necesar să menționăm că modul deosebit de percepere artistică a lumii înconjurătoare, specific doar unui singur gen de artă, reprezintă totalitatea mijloacelor sale de expresivitate artistică.

Dansul, ca orice alt gen de artă, dispune, de asemenea, de mijloacele sale caracteristice, cu ajutorul cărora reflectă lumea reală prin imagini artistice, accentuând astfel specificul său, care constă în transmiterea ideilor și sentimentelor umane prin intermediul mișcărilor, gesturilor și mimicii. „Limbaajul dansului reprezintă limbaajul emoțiilor și, dacă cuvântul are o anumită semnificație a sa, mișcarea de dans capătă sens, exprimă ceva doar atunci când, aflându-se într-o combinație cu alte mișcări, contribuie la dezvăluirea structurii artistice a întregii opere” [1, p. 7]. Având caracteristicile și diferențele sale naționale, diversitatea culturii coregrafice este, totuși, subordonată atât schimbărilor ritmice-temporale cât și celor compozițional-spațiale. Această particularitate inedită a mijloacelor expresive permite artei coregrafice, într-un mod original, să reflecte viața și valorile create de omenire [2, p. 24]. Caracterul generalizator și plurivalent al limbaajului coregrafic dictează necesitatea de a implementa unele

legi și reguli specifice de reprezentare a realității, prin care se urmărește stabilirea de valori și sensuri figurate ale imaginii poetice.

Dansul reprezintă un gen al artei coregrafice, care apelează la mișcarea și poziția corpului uman pentru a crea o imagine artistică.

În Dicționarul Explicativ al Limbii Române sunt atestate două sensuri ale termenului *dans*:

1. „Ansamblu de mișcări ritmice, variate ale corpului omenesc, executate în ritmul unei melodii și având caracterul religios, de artă sau de divertisment”.

2. „Ansamblu de mișcări artistice convenționale, care constituie baza tehnică a coregrafiei, a spectacolelor de balet” [3, p. 259].

Dansul a apărut încă în vremurile străvechi, fiind o expresie a emoțiilor și sentimentelor omenesci despre o vânătoare reușită, încheierea unor activități de muncă sau de luptă. Inițial, dansul a avut o semnificație magică și religioasă, constituind o parte indispensabilă a ritualurilor din acele timpuri, servind, totodată, și ca un mijloc specific de transmitere a anumitor valori inerente acelei perioade, precum și a unor experiențe concrete din diferite domenii de activitate.

Pe parcursul unei istorii de secole, arta dansului a acumulat o serie de tehnici, care au permis, datorită expresivității caracteristice acestui gen de artă, să ne transmită o bogată experiență, numeroase informații, care constituie astăzi o adevărată valoare educațională, însumând, totodată, și latura emoțională a artei coregrafice.

Având caracteristicile și diferențele sale naționale, diversitatea culturii coregrafice este, totuși, subordonată atât schimbărilor ritmice-temporale cât și celor compozițional-spațiale. Această particularitate inedită a mijloacelor expresive permite artei coregrafice, într-un mod original, să reflecte viața și valorile create de omenire. „Totalitatea imaginilor coregrafice expresive dictează legitățile proprii de reflectare a realității, care se bazează nu atât pe o corespundere fidelă între viață și materialul artistic, cât pe gradul de autenticitate în ce privește reflectarea metaforică și artistică a vieții” [4].

În virtutea mijloacelor sale de expresivitate artistică, dansul, mai mult decât orice alt gen de artă, se detașează complet de naturalism, de rutina cotidiană, de practica obișnuită de zi cu zi. În același timp, dansul este strâns legat de realitate, însă această legătură nu poartă un caracter direct, ci o caracteristică indirectă, care se realizează în baza legităților generale estetice și a imaginilor artistice ale artei coregrafice. Limbajul dansului reprezintă un limbaj al sentimentelor umane și, dacă cuvântul are o anumită semnificație a sa, mișcarea de dans capătă sens, exprimă ceva doar atunci când, aflându-se într-o combinație cu alte mișcări, contribuie la dezvăluirea structurii artistice a întregii opere.

Caracterul generalizator și polivalent al mișcărilor plastice coregrafice impune necesitatea utilizării unor reguli specifice de reflectare a realității, care presupun mijloace artistice de redare a imaginilor coregrafice.

Influența puternică pe care o are dansul asupra noastră rezidă în forța lui de a exprima virtuțile umane, de a transmite intensitatea sentimentelor sufletului omenesc și de a se sustrage de la orice lucruri mărunte și întâmplătoare. Imaginile coregrafice, de regulă, reflectă etapele principale, momentele-cheie ale vieții și, datorită caracterului lor firesc și emoționant, sunt capabile să pătrundă în esența ei.

De la bun început, arta dansului comportă un caracter sintetic. „În oricare dintre manifestările sale, fie că este vorba de dansurile populare sau de spectacolele în scenă, ea unește într-un tot întreg mișcărilor plastice specifice ale dansului, muzica și costumele, situațiile convenționale de viață. În procesul de interpretare scenică și de percepție artistică a operei coregrafice mai participă și decorul, și lumina, și arta montajului” [2, p. 29].

Coregrafia aparține unor forme de artă spectaculoase, sintetice, spațio-temporale, care combină în sine dansul, muzica, dramaturgia și arta plastică. Punctul central al acestei sinteze este coregrafia. Diferite tipuri de artă coexistă în opera coregrafică într-o formă modificată, subordonându-se și inter-relaționând cu elementul central — coregrafia.



De aici rezultă faptul că „arta coregrafică constituie un ansamblu, un organism concret, integru, care are formele sale specifice de manifestare și legitățile sale de existență. Printre ele există ceva special, anume ceea ce-i caracteristic doar coregrafiei și care, totodată, o înrudește cu alte forme de artă. Acest lucru special nu reprezintă altceva decât mijloacele expresive de exprimare proprii coregrafiei. Cu toate că diferă de celelalte tipuri de artă, ele contribuie la crearea imaginii coregrafice întregre” [4].

Imaginea unui dans se naște din corelația mijloacelor expresive ale acestui dans și conținutul său interior, mesajul pe care urmează să-l transmită, ideea pe care o promovează și pe care trebuie să o justifice. Acest lucru este valabil pentru oricare dintre genurile operelor coregrafice.

Fiind o artă spațial-temporală, dansul există, prinde viață doar în cadrul acestor două dimensiuni. De aici rezultă că și mijloacele expresive ale artei dansului depind în mod direct de această legitate importantă, care, de altfel, definește și specificul coregrafiei. În coregrafie, spre deosebire de alte forme de artă, acțiunea se desfășoară în timp și în spațiu și acest fapt determină particularitatea structurii sale dramaturgice.

Printre mijloacele expresive ale culturii coregrafice se numără și plastica corpului uman, această particularitate a coregrafiei fiind strâns legată de prima. Cu toate că expresivitatea limbajului plastic este caracteristică și altor forme de artă, totuși, în coregrafie, spre deosebire de sculptură, de exemplu, arta plastică a căreia îi este foarte asemănătoare, dansul e marcat de o plasticitate dinamică, plină de viață.

Mijloacele expresive ale dansului au o istorie lungă, strâns legată de însăși istoria existenței omenești. De exemplu, gestul — acest *cuvânt mut* destul de expresiv — a fost o formă accesibilă de comunicare pe parcursul întregii dezvoltări a societății umane. Modificându-se, șlefându-se, evoluând, expresivitatea gestului a creat premise pentru nașterea dansului. La un moment dat, gestul corpului uman a descoperit un aliat indispensabil — ritmul, fapt ce a constituit una dintre cele mai mari descoperiri ale omului și o caracteristică deosebit de importantă a dansului.

Cu timpul, acumularea treptată a mijloacelor expresive ale coregrafiei s-a dezvoltat în două direcții. Una dintre aceste direcții a urmărit dezvoltarea gestului — mișcarea plastică a corpului, selectând de-a lungul timpului cele mai expresive, cele mai strălucite mișcări, care, fiind plăcute din punct de vedere vizual, au devenit, prin urmare, și cele mai iscusite și mai eficiente. Cea de-a doua direcție s-a preocupat de plasarea acestei mișcări (pasul, ca element al dansului) în spațiu, adică pe teren (pământ, scenă etc.). Prima caracterizează limbajul, vocabularul dansului, a doua — desenul, imaginea, iar împreună, fuzionând, alcătuiesc compoziția dansului.

Mijloacele expresive ale dansului nu au existat niciodată de sine stătător, ci au constituit dintotdeauna o expresie figurativă a ideii, a conținutului. Toate acestea împreună au stabilit și limitele expresivității dansului, particularitate fără de care dansul n-ar fi existat. Ca formă a artei, „dansul ne transmite, prin intermediul propriului său limbaj, bucuria și tristețea vieții, visele și amintirile oamenilor și, trebuie să recunoaștem, că o face cu succes” [2, p. 30-31].

Pentru a-și asigura vitalitatea, este absolut necesar ca dansul să întrunească următoarele caracteristici, extrem de importante: „Dansul reprezintă o formă de afirmare a omului. Artă dansului transmite dragostea de viață. Ea există în numele omului, îl proslăvește pe om, îi glorifică măreția și spiritul sănătos. Dragostea de viață rămâne a fi o caracteristică indispensabilă noțiunii de popor. Acesta este conceptul filozofic al coregrafiei. De aici reiese și influența estetică a dansului, dragostea și interesul poporului pentru acest gen de artă” [2, p. 30-31].

Dansul, de rând cu alte forme ale artei, exercită un impact pozitiv atât din punct de vedere educațional cât și emoțional. Perfecțiunea imaginilor de dans este determinată de conținutul și forma lor. Artă dansului dezvăluie lumea spirituală a omului și, prin cele mai bune manifestări ale sale, el (dansul) educă întotdeauna frumosul în om, îndeamnă la perfecțiune, educă sentimente nobile, afirmă idei umaniste.

Totodată, este important să avem o idee clară și corectă despre mecanismele interne ale artei coregrafice, care contribuie la formarea de valori atât coregrafilor cât și celor care sunt consumatorii artei date (spectatorii). După cum afirmă V. Bogdanov-Berezovski, „arta coregrafică este mai puțin

arbitrară în comparație cu orice alt gen de artă. În acest sens, este evident că orice poziție de dans, fie și cea mai simplă, orice gest sau mișcare de dans arată mai firesc, mai natural decât o frază simplă. Mișcarea, gestul, poziția exprimă cu mult mai exact și mai concret starea emoțională și psihologică a imaginii coregrafice” [1, p. 6].

Din cele expuse mai sus, putem deduce o teză foarte importantă, conform căreia mișcarea de dans este interpretată ca un exponent direct al sentimentului și al dispoziției, iar lanțul coerent de mișcări de dans — ca un discurs viu, firesc, exprimat prin semne plastice. În acest sens, dansul este unul dintre mijloacele de comunicare și de influențare non-verbală asupra spectatorului. Dansul conectează posibilitățile fizice și energia unei persoane cu valorile și aspirațiile sale spirituale

Psihologii în domeniul artei afirmă că dansul contribuie la interacțiunea emisferelor cerebrale, stabilind astfel o relație reciprocă între intuiție și rațiune. Dansul, ca formă a artei, are un puternic impact psihologic și fizic asupra spectatorului. Sentimentul de confort psihologic apare la public în așa-numitul moment de rezonanță, atunci când dansatorii reușesc să realizeze o anumită armonie între muzică și mișcare, între mișcările tuturor dansatorilor, ajustând propriul lor câmp electromagnetic cu cel din sala de spectacole. Anume această influență asupra omului contribuie în cea mai mare măsură la schimbarea sau dezvoltarea valorilor sale general-umane.

Un alt factor important care are, de asemenea, o însemnătate deosebită în activitatea cotidiană a omului, îl reprezintă ritmul dansului. Toate organele interne ale omului și procesele sale psihice funcționează într-un anumit ritm. Ba mai mult, oamenii de știință susțin că toate lucrurile din lumea înconjurătoare sunt subordonate unui anumit ritm. Omul face parte din această lume și, prin urmare, legitățile existenței sunt obligatorii și pentru el. Acest lucru a fost conștientizat încă din cele mai vechi timpuri. Strămoșii noștri dansau întotdeauna, când doreau să se contopească cu natura, să se alimenteze cu energie de la ea.

Așadar, arta coregrafică, în general, și dansul, în special, reprezintă o valoare artistică în sistemul unei anumite culturi și un mijloc eficient de formare a unor anumite valori general-umane, având, în acest sens, posibilități inepuizabile, ce țin atât de conținut cât și de modalitățile de realizare (mijloacele artistice).

Cu alte cuvinte, pentru dans, ca formă a artei, o importanță deosebită o are reprezentarea nemijlocită a imaginii. Creată de artist și de experiența sa personală subiectivă, de experiența psihologică a corpului său, imaginea dată capătă expresie prin mișcarea și comportamentul acestui corp într-un anumit context artistic. În același timp, este important și nivelul la care această experiență reușește să reflecte și să exprime valorile estetice și sociale.

Arta coregrafică, datorită varietății de forme și direcții, posedă o serie de diverse caracteristici și un bogat potențial de valori pentru a putea exercita o influență mare asupra ființei umane. Profesorul rus Vadim Nikitin a încercat să unifice toate formele și direcțiile artei coregrafice într-un singur sistem, care să conțină:

- paradigma estetică (de exemplu, estetica romantismului, care stă la baza baletului clasic);
- modulul lexical, adică un anumit limbaj al dansului;
- sistemul educațional, instituții școlare, modalități de formare profesională a interpreților și coregrafilor;
- caracterul concret al gândirii artistice a coregrafului în crearea de valori și opere de artă, utilizând mijloacele expresive ale diferitor sisteme de dans.

În conformitate cu aceste teze, se disting următoarele sisteme de dans: *dansul clasic*, *dansul popular*, *dansul de jazz (jazz dance)*, *dansul modern*, *dansul postmodern* și *dansul contemporan (contemporary dance)* — un termen care desemnează libertatea în combinarea acestor sisteme, care reflectă în mod diferit realitatea în forma artistică și scenică a lucrării coregrafice, folosind un limbaj expresiv original și bazându-se pe propriile orientări valorice și estetice.

Cele mai semnificative sunt *dansul scenic-popular* și *dansul clasic*, datorită locului prioritar care îi

revine în arta coregrafică, dar și datorită posibilităților enorme de a influența pozitiv formarea orientărilor valorice atât la viitorii coregrafi și interpreți.

*Dansul clasic* reprezintă un fenomen artistic absolut independent, care respectă anumite legități estetice și generează anumite valori artistice și estetice, astfel influențând direct conștiința publicului. Anume asemenea valori general-umane precum dragostea, bunătatea, dreptatea, libertatea constituie baza baletelor clasice.

*Dansul scenic-popular* s-a dezvoltat în baza dansului folcloric, care reflecta caracterul și temperamentul poporului în mediul căruia a apărut. Trebuie să remarcăm că dansul scenic-popular formează atitudini valorice față de istoria, tradițiile, psihologia și cultura unui popor. Rezultă că un coregraf modern ar trebui să simtă estetica contextului național, să cunoască esența dansului popular, aflat în strânsă legătură cu istoria acestui popor și să-l reproducă în forma scenică, ținând cont nemijlocit de perioada istorică concretă, de ideea principală și valoarea dansului, iar reflectarea spiritului și identității unui popor va asigura o conexiune importantă între spectatori și dansatori.

Reieșind din faptul că demersul prezentei cercetări cu referință la procesul de formare a orientărilor valorice și estetice la studenții coregrafi se va axa pe dansul scenic-popular, apare necesitatea de a caracteriza acest gen de artă coregrafică din perspectiva axiologică.

*Dansul folcloric* reflectă specificul vieții multisekulare a unui popor, caracteristicile sale specifice, originale, care s-au stabilit de-a lungul istoriei. Fiecare nouă epocă, noile condiții politice, economice și religioase s-au reflectat întotdeauna în formele de conștiință socială, inclusiv și în arta populară. Dansul folcloric, pe lângă valoarea estetică pe care o poartă, reprezintă totodată un adevărat monument al istoriei și culturii poporului în sânul căruia a apărut.

Din moment ce dansul este o artă spațial-temporală, limbajul dansului continuă să evolueze și să se schimbe în conformitate cu valorile general-umane și tradițiile naționale, cu atitudinea de respect față de istoria și cultura poporului său.

Una dintre particularitățile dansului scenic-popular constă în faptul că coregraful/regizorul are dreptul să modifice sursa inițială, dar, în cazul acesta, lucrarea lui nu trebuie să fie mai puțin prețioasă ca valoare decât sursa originală, ci, din contra, ea trebuie să fie inovatoare, iar ideea și imaginea centrală — evidențiată cu mai multă claritate și expresivitate. „În procesul de creare a dansului, este important să fie angajate toate componentele acestuia: mișcarea și desenul, adică plastica coregrafică expresivă, muzica, costumele, culoarea. În același timp, menționăm că toate aceste mijloace expresive ale dansului nu funcționează de sine stătător, ci, doar fuzionând, ele creează imaginea artistică și estetică a mesajului” [5, p. 74].

Prin dans este dezvăluită mentalitatea poporului, în special cultura, tradițiile sale, fapt care nu poate nu să influențeze orientările valorice ale oamenilor. „Totalitatea imaginilor coregrafice expresive dictează legitățile proprii de reflectare a realității, care se bazează nu atât pe o corespondere fidelă între viață și materialul artistic, cât pe gradul de autenticitate în ce privește reflectarea metaforică și artistică a vieții” [6, p. 5].

Astfel, în procesul de analiză a artei coregrafice, am stabilit legitățile și oportunitățile estetice ale dansului, fapt relevant, la momentul actual, pentru formarea orientărilor estetice la studenții-coregrafi, care, la rândul lor, au o ocazie unică de a exprima prin dans, prin plastică, prin mișcare, prin mimică și gesturi, prin activitățile de cercetare creativă, atât cu caracter general cât și particular, toată bogăția valorilor personale, inclusiv de a-i învăța și pe alții această artă.

Există o legătură directă între talentul coregrafului și orientările sale estetice, cu atât mai mult că însăși arta coregrafică, prin esența ei, creează premise pentru realizarea acestor legături.

În sistemul artei coregrafice un loc aparte îl ocupă dansul scenic-popular și dansul clasic, care dispun de oportunități și valențe estetice de a influența pozitiv formarea orientărilor estetice, atât la viitorii coregrafi cât și la interpreți. În acest sens, există legături directe dintre talentul/profesionalismul coregrafului și orientările sale artistice/estetice, cu atât mai mult că arta coregrafică, prin esența

sa, creează premise pentru realizarea acestor conexiuni.

#### **Referințe bibliografice**

1. БОГДАНОВ-БЕРЕЗОВСКИЙ, В. *Статьи о балете*. Санкт-Петербург, 2011.
2. НИКИТИН, В.Ю. *Мастерство хореографа в современном танце*. Санкт-Петербург, Москва, 2017.
3. *Dicționar explicativ al limbii române*. București: Editura Univers Enciclopedic, 1998.
4. УРАЛЬСКАЯ, В. Выразительные средства современного хореографического искусства. В: *Вопросы воспитания балетмейстеров в театральном вузе*. Москва, 1980, с. 24-32.
5. УСТИНОВА, Т.А. *Народные танцы*. Москва: Искусство, 1987.
6. КАФАРОВА, Т.Г. *Специфика образности в хореографическом искусстве*: автореф. дис. канд. искусствоведения. Москва, 1969.

## Arte plastice

### NUDUL ÎN COMPOZIȚIILE TEMATICE ALE SCULPTORULUI IURIE CANAȘIN

#### THE NUDE IN THE THEMATIC COMPOSITIONS OF THE SCULPTOR YURI KANASHIN

ANA MARIAN,

doctor în studiul artelor,  
Institutul Patrimoniului Cultural

CZU 730.041.3

730(478)

*Iurie Canașin (n. 1939, stația Raceika, Federația Rusă) este sculptorul care abordează nudul începând cu perioada studiilor la Școala Republicană de Arte Plastice „I. E. Repin” din Chișinău, continuând să realizeze nuduri și după studiile făcute la Școala Industrială de Arte Plastice (fosta Stroganov) din Moscova. Urmărind retrospectiv întreaga evoluție a tratării nudului în creația lui Iurie Canașin, se poate constata existența unei linii de subiecte și abordări aproape continuă. Sculptorul conștientizează valoarea semantică și artistică a genului nudului, care apare în opera sa sub diverse aspecte, începând cu reprezentările nude propriu-zise, apoi ca părți ale compoziției, ca elemente constructive. Nudul constituie pentru sculptorul Iurie Canașin un suport vizual incontestabil pentru crearea dispoziției, mișcării și ideii artistice.*

**Cuvinte-cheie:** compoziție, nud, sculptură ronde-bosse, relief, compoziție tematică, tehnici de executare

*Yuri Kanashin (born in 1939, Racheyka station of the Russian Federation) is a sculptor, who has worked in the genre of nude nature since the period of his studies at the Republican Art School named after „I. E. Repin”, in Chisinau, continuing to create nudes and after graduating from the Moscow Higher Art and Industrial School (earlier named after Stroganov). Reviewing the evolution of the nude genre in the work of Yuri Kanashin, one can identify the presence of a whole almost continuous line of subjects and creative investigations. The sculptor realizes the semantic and artistic value of the nude genre, which is interpreted in his creativity under different aspects, beginning with the naked model, then as some parts of his compositions as constituent elements. For the sculptor Yuri Kanashin the nude is a visual element of support in creating mood, movement and artistic ideas in his thematic compositions.*

**Keywords:** composition, nude, round sculpture, relief, thematic composition, artistic techniques

#### Introducere

Iurie Canașin este sculptorul care abordează nudul începând cu perioada studiilor la Școala Republicană de Arte Plastice I. E. Repin din Chișinău (actualmente Colegiul Republican de Arte Plastice Alexandru Plămădeală). Se face ușor remarcat din grupul studenților cu lucrarea de licență *Gimnastă* (1962, ghips), care este imediat selectată pentru colecția Muzeului Național de Arte al Moldovei. Lucrarea *Gimnastă* conține un nud feminin cu cerc, suprafețele corpului protagonistei fiind redată cu mare grijă pentru păstrarea unității imaginii, formele moi trecând lin de la o suprafață la alta. Subiectul abordat nu este unul nou: este pe larg cunoscut nudul *Fată cu cerc* (1921, ghips patinat) al lui Alexandru Plămădeală. Însă subiectul nu este repetat întocmai, sunt mari diferențe în modelarea volumelor, în redarea mișcării, în compoziție. Lucrată în ghips, fiind tema pentru teza de licență a lui Iurie Canașin, n-a mai fost transpusă în bronz, după cum se preconiza: ea a rămas în varianta inițială și n-a supraviețuit în timp. Totuși, prin această primă încercare, sculptorul Iurie Canașin se face remarcat prin spiritul său creativ, prin dorința sa de a cunoaște subtilitățile sculpturii ca gen de artă și de a le aplica în compozițiile sale [1, p. 17].

## I. Formarea profesională

Urmărind retrospectiv întreaga evoluție a tratării nudului la Iurie Canașin, se poate constata existența unei linii de subiecte și abordări aproape continuă, dar în care se resimt influențe din alte genuri abordate în creația sa. În perioada incipientă, după absolvirea Colegiului Republican de Arte Plastice I. E. Repin din Chișinău, perioadă în care au fost create nudul *Gimnastă* (1962, ghips) și lucrarea *Jocul cu mingea* (1964, ghips), creația sculptorului se înscrie în rigorile timpului artei realismului socialist, oferind subiecte propagate de aparatul de cenzură comunist. Maniera acestor lucrări-nuduri reprezintă specificul epocii, dar este și o dovadă a libertății interioare a tânărului sculptor, care urmărește moștenirea artistică în persoana celebrului sculptor moldovean Alexandru Plămădeală, dar care comitent tinde spre interpretări personale.

Deja reîntors în republică, după studiile făcute la Școala Industrială de Arte Plastice *Stroganov* din Moscova [2, p. 19], tânărul și perseverentul sculptor Iurie Canașin își pune în aplicare cunoștințele acumulate. Lucrând cu precădere în lemn, care cere mare precauție și exigență, el creează nudul cu denumirea *Dimineață* (1968, lemn). Volumele corpului nud, redade lapidar, expresiv, cu rotunjiri, formele trecând lin și organic dintr-o suprafață în alta. Lucrarea este de un decorativism care include mai puțin tradiția populară și mai pregnant ținând de modelele clasice, moderne, în special de cele ale lui Constantin Brâncuși și Ion Irimescu. Misterul acestei opere poate fi doar intuit, forma alungită a trunchiului personajului corespunzând proporțional cu membrele superioare și inferioare mai puțin extinse ca lungime. Lumina care cade asupra lucrării, creează o alură de iluminare, care amintește un răsărit de soare. Este o lucrare îndrăgită de sculptor, care nu s-a despărțit de ea până în prezent, păstrând-o în atelierul său, la cererile comandatarilor executând doar replici ale acesteia.

Perioada de după absolvirea Școlii *Stroganov* din Moscova, perioadă în care apare nudul *Dimineață* (1964, lemn) demonstrează o cunoaștere mai profundă a artei sculpturii, un artistism înnobilit prin muncă asiduă și participări la expoziții internaționale în mediul artistic de la Moscova din perioada „dezghețului” hrușciovist. În acești ani, 1967-1970, sculptorul explorează posibilitățile plastice ale lemnului, lucrându-l în diverse maniere artistice, ceea ce îi lărgeste orizontul de percepere.

Cotinuând să lucreze pasionat în lemn, în anii '70 sculptorul apelează la redările naive, creând chipuri fără o adresă concretă în istoria artelor plastice. Așa sunt, spre exemplu, chipurile integrate în compoziția *Dialog* (1971, lemn). Deja în această lucrare autorul descoperă pentru sine forma-menhir, forma-bloc, care îi permite să compună vizual în registru vertical și să dubleze imaginea. Aceste abordări sunt susținute la nivel conceptual de tratarea vădit naivă a chipurilor: detaliile de portret comporță aspectul unor idoli preistorici, corpul lor fiind redat generalizat și laconic. Însuși modul de cioplire în lemn, cu incizii ritmice, circulare, evidențiază brațele și sânii la reprezentarea feminină, pieptul viguros la reprezentarea masculină. Aceste chipuri, care sunt de fapt un cuplu, cu o alură ancestrală, reprezintă în esență universul relațiilor dintre sexe. Lumea completă prin tandemul Yin-Yang — concepte din filozofia chineză necunoscute pe atunci în spațiul sovietic, nu-și pierde din semnificații pe parcursul timpului, oferind noi fațete ale sensului acestei compoziții.

La fel de inspirat este nudul din compoziția *Fluviul* (1971, lemn). Amintind, deși îndepărtat, de nudul din compoziția lui Constantin Baraschi *Pe valuri*, subiectul capătă noi semnificații în interpretarea lui Iurie Canașin. Dacă anterior sculptorul folosea forma menhir, în acest caz el apelează la forme dolmen. Figura nudă este extinsă pe orizontală, având ca suport o formă mai mică, reprezentând valurile. În această lucrare, care înfrumuseța spațiile verzi, se face remarcată o stilizare aparte, care permite a scoate în evidență nu numai formele corporale, ci și ideea și armonia imaginii.

Totuși autorul revine la reprezentările nud în lucrarea *Dansul bucuriei* (1972, lemn). Corpul nud al personajului, surprins într-o mișcare spectaculoasă de dans, este redat mai mult pe suprafețe mari, astfel încât lumina și umbra sunt privite în integritatea lor. Anume această stilizare, care nu abolește naturalismul imaginii, creează acest echilibru al formei redade realist și al principiilor decorative.

În anii 1971-1973, sculptorul se află într-o perioadă de liber zbor, pe parcursul căreia el studiază, cunoaște și reactualizează moștenirea artistică a culturilor ancestrale și a predicesorilor săi din toate perioadele istorice, fapt care se soldează cu apariția compoziției *Dialog* (1971, lemn) și a compoziției *Fluviul* (1971, lemn). De această perioadă ține și lucrarea *Dansul bucuriei* (1972, lemn). Prelucrarea, reînnoirea subiectelor și tehnicilor deja cunoscute, studierea subtilă a creației maeștrilor sculpturii, se vor revărsa în lucrări de o înaltă probă artistică. Este și perioada când vizitează Spania și creează multe lucrări pe tematica spaniolă și corida, nudul, totuși, rămânând în afara acestei teme.

## II. Activitatea pedagogică și necesitatea de autoperfecționare

În anii 1974-1979, Iurie Canașin fiind director al Școlii Republicane de Arte Plastice I.E. Repin din Chișinău, participă activ la cinci simpozioane internaționale în problemele sculpturii (Iugoslavia, Ungaria, Letonia, Moldova). În perioada respectivă purtând pe umeri enorma responsabilitate pentru cultivarea tinerelor cadre didactice și a tinerei generații de artiști plastici, elevi ai colegiului, continuă autoperfecționarea, fapt ce-l determină să exploreze noi posibilități, inclusiv — nudul. Lucrările sale: *Nistrul* (1974, granit), *Moldova în ospete la Macedonia* (1975, lemn), *Toamna* (1978, lemn) cuceresc printr-o abordare liberă, dar complexă.

Sculptorul apelează și la reprezentări ce conțin nudul masculin, cum este, spre exemplu, cel din compoziția *Nistrul* (1974, granit), instalat în parcul Valea Trandafirilor din Chișinău, această puțin amintește, de statuile antice grecești cu Bahuș. Această compoziție își păstrează unitatea prin elementele de ritm și se înscrie armonios în spațiul verde al parcului.

Păstrarea redării pe verticală, înscrierea în forma-bloc, este specifică și lucrării *Moldova în ospete la Macedonia* (1975, lemn). Creată de Iurie Canașin în timpul unui concurs, ce s-a desfășurat în Macedonia, lucrarea se păstrează până în prezent în Muzeul Revoluției din orașul Prilep din această țară. Din punct de vedere compozițional, chipul se încadrează perfect în forma circulară a unui cilindru, pornind de la care, autorul a extras din masa brută a trunchiului de copac materialul astfel încât să obțină un chip feminin nud redat realist și romantic. Gestul capului personajului înclinat spre umăr, corpul nud ce transpare prin țesătura fină a hainei, coafura ce abundă prin forme minuscule, stilizate, valurile rochiei care acoperă doar parțial nuditatea — toate întregesc un chip liric. Deși îndepărtat, această abordare amintește de tablourile lui Gustav Klimt, care acoperea corpurile nude pictate ale personajelor sale cu țesături transparente, cu flori și alte elemente decorative. Fiind una dintre operele de referință ale sculptorului Iurie Canașin, această lucrare cucerește prin imaginea pasionantă.

Și mai târziu sculptorul reactualizează imaginea extinsă pe verticală în nudul cu titlul *Toamna* (1978, lemn). Acest nud relaxat, cu forme alungite și diafane, eterate, delicate, cu coafură bogată, transmite dispoziția unei zile de toamnă cu belșugul și paleta largă de culori, calități intuite de autor în acest chip. Modelajul calm și nestrident în lemn creează impresia de lejeritate și armonie. Lucrarea se păstrează în colecția autorului.

## III. Ciclul de lucrări „Artistul și modelul”

În anii '80 sculptorul se dedică creării compozițiilor tematice din ciclul *Artistul și modelul* [3, pp. 71-73]. Această serie de lucrări redă indirect căutările și zbuciumul interior care îl domină pe sculptor, care tinde să cunoască tainele creației și personalitățile marcante [3, pp. 93-97].

Uneori nudul apare ca parte integrată într-o compoziție tematică, așa ca în cea cu titlul *Pictorul I. Jumati* (1986, ghips), care se află în prezent în Turcia, într-o colecție privată. Pictorul I. Jumati este reprezentat într-o mișcare spectaculoasă, lucrând pasionat la un tablou, sugerat în compoziție prin rama spre care se întinde mâna protagonistului. Iar alături se află o femeie-nud pozând stingher. Astfel, nudul vine să completeze compoziția [4, p. 95], să-i confere prospețime și să o facă ușor picantă. Întreaga activitate profesională a unui pictor este surprinsă în această compoziție tematică a lui Iurie Canașin.

Alteori nudul contribuie la obținerea unor efecte dramatice, ca în lucrarea *Tragedia Armeniei* (1986, ghips). Devastatorul cutremur de pământ din această republică unională pe atunci, nu l-a lăsat indiferent pe sculptorul care a abordat tema într-un mod specific doar lui: redând chipul unei femei zidite de vie în ruinele unei case. Imaginea se lecturează integral și concomitent difuz, părțile dezgolite ale figurii feminine conducând spre o accepție mai mult clasică a subiectului. Dramatismul imaginii este redat și prin gesturile și mimica protagonistei, nuditatea aducând și o alură de eroism și tragism. Creată într-o perioadă când sculptorul explora tehnici și materiale noi, lucrarea aceasta pare a fi mai puțin obișnuită ca tratare.

#### IV. Tradiții populare moldovenești în creația lui Iurie Canașin

Anii '90 vor aduce cu sine temele sacre pentru un popor, așa ca în compoziția *Coloana dragostei* (1992, lemn), dar și abordarea cultă a nudului, ca în lucrarea *Tors* (1992, lemn) și *Schiță pentru havuz* (1993, lemn). Complexitatea imaginii, stilizarea inedită, întotdeauna diferită de la o imagine la alta, vor caracteriza creația sculptorului în continuare.

Ulterior, în anii '90, sculptorul apelează la tradițiile populare moldovenești de decorare a stâlpilor casei, așa ca în lucrarea *Coloana dragostei* (1992, lemn), care se află la Centrul Internațional de Expoziții *Moldexpo* din Chișinău. Pornind atât de la aceste tradiții românești, cât și de la opera lui Constantin Brâncuși, pe care sculptorul îl apreciază în mod deosebit, Iurie Canașin creează un monument dedicat jertfelor războiului de pe Nistru din anii 1991-1992. Invocând pierderea irecuperabilă a multor tineri în acest război, dragostea lor neîmplinită și copiii lor care nu s-au mai născut, autorul a creat această compoziție, în care figurile celor doi îndrăgostiți se unesc într-un sărut, la picioarele lor având chipul angelic al unui copil.

Autorul revine la genul nudului în lucrarea *Tors* (1992, lemn). Este o imagine clasică, plină de naturalețe, fiind lucrată cu grijă în lemn, fără incizii, având formele rotunjite și moi. Sculptorul caută o manieră a sa proprie de a trata nudul, lucrându-l într-un material mai perisabil cum este lemnul, dar conferindu-i o doză de tratare academică.

De asemenea, în anii '90, sculptorul se reîntoarce la crearea lucrărilor pentru spațiile verzi, așa ca în lucrarea cu denumirea *Schiță pentru havuz* (1993, ghips), care se află în prezent într-o colecție din Franța. Corpul nud al unei tinere cu forme unduioase, pe mâna căreia se află o pasăre mică, și care este situat pe o stâncă, reprezintă subiectul acestei schițe. Îmbinarea formelor ce sugerează forța aerului și cea a apei este armonios redată în această lucrare. Volumele corpului protagonistei sunt artistic deformate: umerii puternici, talia excesiv de subțire, șoldurile proeminente. Este o stilizare în spiritul operei lui Iurie Canașin care subordonează formele corporale ideii lucrării și le transformă configurațiile după bunul său plac.

#### V. Nudul în schițele grafice ale lui Iurie Canașin

Dintre numeroasele schițe grafice ale lui Iurie Canașin se evidențiază și nudurile sale. Astfel, nudul în una din schițe apare spontan, surprins pe neașteptate — „în flagrant delict”, după cum spune artistul. Alteori nudul este tratat ceva mai aproape de studiile academice, linia îngroșată conturând volumele carnale. Un remarcabil nud reprezintă grafic o femeie șezând. Liniile libere conturează silueta frumos dezgolită, uneori îngroșându-se, alteori subțindu-se, părul bogat și ondulat se lecturează ca o pată enormă de negru în contrast cu albeața corpului. Succesul indubitabil al sculptorului Iurie Canașin în domeniul graficii și reprezentării nudului se datorează, în mare parte, libertății și ușurinței pe niței sale, calitate înăscută, dar și intens cultivată în anii îndelungați de studii. Nuditatea, frumusețea corpului nud, redată în genul graficii, dovedesc și talentul sculptorului, care putea să aleagă domeniul graficii pentru profesare, care simte vibrația liniei, sonoritatea imaginii, echilibrul intuit între goluri și plinuri, între negru și alb, toate acestea conducând spre perfecțiune în schițele sale.



### Concluzii

Fiind un artist plastic al contemporaneității, Iurie Canașin conștientizează valoarea semantică și artistică a genului nudului, care apare în opera sa sub diverse aspecte, începând cu reprezentările nude propriu-zise, apoi ca părți ale compoziției, ca elemente constructive, demarând spre redări nude ce constituie esența operelor sale sub aspect plastic. Fidel genurilor clasice, pe care le abordează în opera sa, Iurie Canașin totuși sintetizează imaginea, astfel încât formele corpului nud transpar prin canavaua compozițiilor sale. Nudul ca suport vizual în compozițiile lui Iurie Canașin are valoarea sa incontestabilă, întâi de toate prin posibilitățile mari de a fi încadrat în soluționarea reușită a compozițiilor. Nudul ca gen în sine conține frumusețea, tandrețea în cazul unui nud feminin și virilitatea, forța fizică în cazul unui nud masculin.

Nudul constituie pentru sculptorul Iurie Canașin un suport vizual incontestabil pentru redarea dispoziției, mișcării și ideii artistice în compozițiile sale. Subordonat logicii și sensibilității sculptorului, nudul apare ca un element indispensabil al compozițiilor, indiferent de maniera de tratare artistică.

### Referințe bibliografice

1. SURUCEANU, V. *Galeria de sculptură contemporană din colecția Muzeului Național de Artă al Moldovei*. Chișinău: Cartea Moldovei, 2008.
2. ȘATOHIN, E. *Iurie Canașin. Sculptură. Grafică. Medalii*. Chișinău: Litera, 1994.
3. MARIAN, A. *Sculptura din Republica Moldova. Secolul XX. Studiu de sinteză*. Chișinău: Universul, 2007.
4. MARIAN, A. *Ciclul de lucrări „Artistul și Modelul” în creația lui Iurie Canașin*. In: ARTA, 2011.

## APORTUL ARTISTELOR PLASTICE LA DEZVOLTAREA GRAFICII DE ȘEVALET DIN BASARABIA

### THE CONTRIBUTION OF FEMALE ARTISTS TO THE DEVELOPMENT OF EASEL GRAPHICS IN BASSARABIA

TATIANA RAȘCHITOR,

lector universitar,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU 76(498.7)

76.071.1-055.2(498.7)

*Prezentul articol dezvăluie rolul și aportul artistelor la constituirea artei moderne în Basarabia și în cadrul acesteia a domeniului graficii de șevalet. Sunt identificați factorii esențiali care au modelat panorama artistică din Basarabia și numiți artiste plastice care au contribuit prin creația și activitatea lor la dezvoltarea domeniului graficii de șevalet. Formularea problemei în acest mod a permis identificarea unor aspecte tănuite și reevaluarea unor presupuneri și judecăți, dar și înțelegerea raportului între genuri în cadrul activității artistice. Studiul a scos la iveală rolul de pionier al pictoriței Eugenia Maleșevschi, care printre primii a început să abordeze tehnicile stampe, să desfășoare o activitate didactică, artistică și organizatorică. Printre artiste din a doua generație, de după 1918 se remarcă graficiana Tania Baillayre-Ceglokoff, precum și creația timpurie a graficienei Elisabeth Ivanovschi și pictorițelor Ada Zevin și Eugeniei Gamburd.*

**Cuvinte-cheie:** grafică, artă plastică, Basarabia, stampă, desen

*This article presents the role and contribution of the female artists in establishing the modern art in Bassarabia, and within this field — easel graphics. The author identifies the essential factors which shaped the art scene in Bassarabia and the female artists who have contributed through their creation and activity to the development of easel graphics. The formulation of the problem in this manner made it possible to identify some hidden aspects and the reevaluation of some presumptions and opinions, as well as the understanding of the gender ratio in this field. The study revealed the role of a pioneer undertaken by the painter Eugenia Maleshevschi, who was among the first artists who began to approach the art of engraving, to conduct a didactic, artistic and organizational activity. Among the first artists of the second generation, after 1918, it is worth men-*

tioning the graphic artist Tania Baillayre-Ceglokoff, as well as Elisabeth Ivanovschi, and the painters Ada Zevin and Eugenia Gamburd for their early works.

**Keywords:** graphic, art, Basarabia, engraving, drawing

## Introducere

Odată cu Renașterea, remarcăm pentru prima dată în istoria occidentală afirmarea femeilor în domeniul artelor. Schimbarea mentalității a fost pregătită de scrieri umaniste ale epocii semnate de Giovanni Boccaccio (1313-1375), Christine de Pisan (1364-1439) și Baldassare Castiglione (1478-1529). Cu toate acestea, regretabil, semnalăm că numărul artistelor este mult prea mic în raport cu cel al bărbaților. Femeile care acced la o educație artistică în secolele XVI-XVIII preferă carierei căsnicia, iar majoritatea celor ce se afirmă plenar în artă provin dintr-un mediu/familie artistică, ce le oferă sprijin și suport. Aceste probleme, ce nu-și pierd din actualitate, derivă istoric din instituții, educație și prejudecăți [1, p. 150].

Alegerea temei de față *Aportul artistelor plastice la dezvoltarea graficii de șevalet din Basarabia* vine ca o reacție la ipoteza lansată de antropologul american Benjamin Whorf (1897-1941) conform căreia nu numai limbajul este o reflectare a societății ci și societatea este în parte modelată după limbaj. Astfel amintindu-ne de contribuția primelor artiste, de origine locală, vom investiga problema și vom valorifica graficienele și pictorițele, iar reflectarea creației acestora va crea premise și motivație, încurajând artistele plastice din Republica Moldova.

Limitele cronologice ale studiului de față sunt cuprinse între anii 1887-1945, iar spațiul geografic al cercetării se referă la ținutul pruto-nistrean. Cu toate că politic această regiune a fost formată în 1812, arta modernă de factură laică apare în Basarabia abia în anul 1887, grație fondării școlii de arte plastice și emancipării mentalității protipendadei locale. În raport cu centrele și instituțiile artistice din București și Iași, schimbările în viața artistică basarabeană decurg mult mai lent. Startul anevoios al artei moderne s-a produs în cadrul unei societăți patriarhale, tradiționaliste în contextul căreia forțele progresiste centripete se manifestau anemic.

## I. Creația artistelor basarabene

Examinarea structurii sociale ale regiunii confirmă că printre prerogativele masculine se numără arta. Peste 2/3 din artiști plastici din Basarabia erau bărbați, doar 1/3 fiind artiste. Femeile basarabene erau mai curând implicate în diverse activități sociale, filantropice, în sistemul educațional și mult mai rar deveneau scriitoare, publiciste, cântărețe sau artiste [2].

În aceste circumstanțe, la propășirea artei pruto-nistrene au contribuit artistele: Eugenia Maleșevschi (1863-1942), Milița Petrașcu (1892-1976), Nina Arbore (1889-1942), Elisabeth Ivanovschi (1910-2006), Lidia Arionescu-Baillayre (1880-1923), Tania Baillayre-Ceglokoff (1916-1991), Claudia Cobizev (1905-1995), Elena Barlo Iacobovici (1905-1992), Nina Grach-Jascinsky (1903-1983), Ada Zevin (1918-2005) și Eugeniei Gamburd (1913-1956).

Din păcate, constatăm că investigația creației artistelor basarabene este zădărnicită de informațiile și vestigiile lacunare. În perioada sovietică creația artistelor a fost marginalizată imputându-se un aspect formalist și lipsa veridicității [3, p. 61], iar în perioada post sovietică identificarea datelor rămâne la fel de complicată din cauza devastărilor masive provocate de cel de-al Doilea Război Mondial. Astfel că nu putem contempla operele semnate de artistele Irina Filatieff, Irina Olșevsky, Victoria Semenschi, Elisabeta Luzghina-Zottovicianu și Liubov Ocușcot, doar textele cataloagelor saloanelor interbelice ne sugerează că acestea profesau în pastel și acuarelă fiind preocupate de reprezentarea peisajelor, portretelor, vederi de interior și naturii statice [4].

### I.1 Sursele/publicațiile artistice din spațiul pruto-nistrean

Pe lângă cataloagele saloanelor din Chișinău și București, o sursă importantă pentru reconstituirea panoramei artistice din Basarabia o constituie publicațiile de epocă [5; 6; 7] și studiile semnate de Tudor Stavilă [3; 8], Gheorghe Vida [9] și Ioana Vlasu [10].

Printre articolele de epocă un interes deosebit îl prezintă *Femeia basarabeană* publicat în revista *Din trecutul nostru* (1933-1939), semnat de istoricul Gherghel G. Bezveconăi (1910-1966). Acest articol relatează activitatea socială, științifică și artistică a femeii basarabene „necunoscută în trecut, neînțeleasă nici astăzi, învelită într-o taină ademenitoare a vremii” [5, p. 53-66]. Istoricul amintește despre miniaturile orientale ale Xeniei Sinadino, soția lui Pantelimon Sinadino (1875-1940) și de activitatea artistică a Elenei Sârova-Mendrea, soția sculptorului român Cornel Mendrea (1888-1964), dar și de artista basarabeană Olga Choumansky de Courville (1896 — 1970), care stabilită la Paris a participat cu pictură și pastel, în special portrete, la Salon d'automne din 1933-1938 și la Tuileries în 1934 [5, p. 55].

### I.2 Experiența artistelor în afara țării

Constatăm că absența infrastructurii artistice elevate, transformă Basarabia într-o provincie generatoare și exportatoare a talentelor creatoare. Astfel, între 1887-1945 din Chișinău au plecat pe o perioadă anume sau definitiv un număr însemnat de artiști și artiste plastice. Un exemplu relevant este cazul artistelor rezidente Elisabeth Ivanovschi, eleva lui Auguste Baillayre și sculptorițelor Nina Grach-Jascinsky, și Lydia Luzanowski (1899-1983), ambele ucenice în clasele lui Alexandru Plămădeală. Elisabeth Ivanovschi și Nina Grach-Jascinsky și-au continuat studiile artistice la Bruxelles, iar Lydia Luzanowski la București și Paris. Elisabeth Ivanovschi s-a stabilit cu traiul în Belgia, devenind o ilustratoare reputată; sculptorița Lydia Luzanowski- Marinescu a activat la Paris, operele sale în acuarelă și creion remarcându-se printr-o vivacitate și vigoare plastică uluitoare, iar Nina Grach-Jascinsky a reușit să exceleze în pictură și sculptură în Luxemburg, creând și numeroase desene în care se zărește „conștiința artei sale în înșiși zorii unei creațiuni” ori care „ne par a fi gânduri” [6, p. 88].

## II. Influența mișcării feministe în susținerea artistelor plastice din perioada basarabeană

După 1917 în Basarabia, ca și dincolo de Prut, a apărut mișcarea feministă. Însă activitatea acesteia nu s-a răsfrânt asupra evoluției artelor plastice, ci s-a orientat spre dobândirea drepturilor civile și politice, și per general, spre ridicarea nivelului cultural și național al femeii [5]. În contrast, la București mișcarea feministă implica și activități artistice. Astfel în capitală exista o asociație artistică feminină la *Maison d'Art* și manifestări expoziționale care avea menirea să susțină artiste plastice din România, de exemplu: *Expoziție de pictură și sculptură a femeilor din București*, 1924 la care luase parte Melița Petrașcu și Nina Arbore, *Expoziția artistelor române*, 1926, ect [9, p. 39].

În procesul de constituire a vieții artistice din Basarabia, primele eforturi erau îndreptate nu doar spre dezvoltarea domeniilor specifice artelor plastice, dar și spre întemeierea structurilor organizatorice, desfășurarea activității didactice, animarea ambianței artistice ect. În acest sens se remarcă activitatea artistei Eugenia Maleșevschi, care figurează printre membrii inițiatori ai Societății Amatorilor de Arte din Basarabia fondată în 1903. Eugenia Maleșevschi, printre primii în spațiul pruto-nistrean, se exprimă prin intermediul stampeii, însușind tehnica clasică a acvaforteii. Iar pe lângă activitatea de creație în domeniul picturii și graficii artista a desfășurat și o activitate pedagogică, ținând cursuri de pictură la diverse școli și gimnazii și un timp scurt, istoria artelor la Școala de Arte Plastice din Chișinău, fiind unica femeie în componența corpului didactic al acesteia [3, p. 145].

Odată cu Marea Unire, între cele două maluri ale Prutului s-au intensificat interacțiunile la nivel artistic. Figurile majore ale culturii românești susțin dezvoltarea învățământului artistic din Basarabia și contribuie la învierea climatului artistic [7, p. 52]. Printre aceștia se regăsește doar o singură femeie — pictorița și graficiană Nina Arbore, descendentă a unei vechi familii de boieri moldoveni, membru al consiliului Sindicatului Artelor Frumoase [9, p. 37]. Operele sale de o înaltă ținută artistică, elevată la Paris, au fost prezente în cadrul salonului organizat de Societatea de Arte Frumoase din Basarabia în anul 1927 și 1930 [3, p. 137]. În sens invers, începând cu anul 1922, lucrările artistelor basarabene sunt prezente la expozițiile desfășurate la București. În cadrul saloanelor oficiale sunt prezente operele grafice semnate de Eugenia Maleșevschi, Tania Baillayre, Claudia Cobizev, Elisa-

beth Ivanovschi, Milița Petrașcu și Nina Arbore. Ademenite de verva artistică bucureșteană artistele de anvergură precum Milița Petrașcu, Elena Barlo Iacobovici și Tania Baillayre-Ceglokoff părăsesc Basarabia, participând doar ocazional la Salonul Societății de Arte Frumoase din Chișinău din anii 1930.

În continuare vom încerca să ne axăm pe creația grafică din perioada basarabeană a artistelor Eugeniei Maleșevschi, Tania Baillayre, Elisabeth Ivanovschi, Ada Zevin și Eugenia Gamburd.

### II.1 Operele grafice ale Eugeniei Maleșevschi

Din creația *Eugeniei Maleșevschi* ne-au parvenit cele mai numeroase opere grafice, actualmente, acestea se păstrează la Muzeul Național de Artă al Moldovei și în Cabinetul de Stampe și Desene al Muzeul Național de Artă al României. Viziunea artistică a Eugeniei Maleșevschi se încadrează în dezideratele artei figurative, oscilând stilistic între realismul rus, simbolism și liniile șerpuitoare ale *Artei 1900*. Printre motivele abordate de plasticiană în foile grafice putem cita portretul, peisajul, figura umană și compoziția tematică. Artista posedă la perfecție tehnica desenului academic, gustul liniei altoindu-se în timpul studiilor la Școala de Desen din Odessa, la Academia de Arte Frumoase din Sankt-Petersburg (1903) și călătorii de inițiere la Munchen, Paris și Roma (1903-1906) [8, p. 7]. O bună parte a operelor sale sunt nedatate, ceea ce face dificilă periodizarea creației, astfel vom sistematiza lucrările reieșind din conținut și stil.

Interesul pentru studiul chipului uman a persistat pe parcursul întregii activități de creație. Primele portrete grafice se caracterizează printr-o abordare realistă, picturală, aceasta din urmă se manifestă prin fundaluri active și înserarea detaliilor de interior, astfel sunt *Portret de bărbat* în creion, *Autoportret*-ul artistei realizat în 1900 în creion cu accente de cretă albă, urmat de *Portret de femeie* (1906) *Portretul mamei* în cărbune și *Portret de bărbat, 1914* în sanguină. În acest context, foaia grafică *Autoportret*, are o semnificație specială. Cunoaștem că autoportretul dezvăluie auto-reflexia creatorului și ne prezintă felul în care se poziționează artistul în societate; astfel examinând *Autoportret*-ul din 1900, observăm că Eugenia Maleșevschi scrutându-se nu se reprezintă ca o nobilă orgolioasă pe fundalul unor baluri și petreceri, ci se auto-identifică cu o pictoriță ce muncește asiduu în mijlocul atelierului. De altfel, independența financiară, suportul familiei, i-a permis artistei să se dedice integral creației, vocației și pasiunii, consacrand toată viața artelor plastice.

În portretele realizate în anii 1920, liniile trasate cu un gust decorativ profund dezvăluie influența stilului *Artei 1900*. În portretele feminine artista operează cu o linie curbă, care schițează particularitățile individuale ale feței, aplecând hașura pentru a evidenția ochii, dar mai ales părul cârlionțat al modelelor, iar în *Portretul de bărbat* (1923) procedeul artistic de bază este stilizarea formei, modelarea tonală a suprafețelor mari.

Din perioada de ucenicie (1892-1903) se trage o altă preocupare a artistei — studiul proporțiilor și anatomiei corpului uman. Eugenia Maleșevschi a realizat zeci de studii ale figurii umane ce prezintă nuduri prelucrate laborios, modelate prin intermediul creionului italian cu o hașură densă și scurtă, redând virtuos forma și volumul. În conformitate cu tradiția academică majoritatea lucrărilor grafice timpurii prezintă figuri masculine, cu proporții de 8 capete. Siluetele sunt aranjate, preponderant, pe verticală, solitare sau nuduri duble, în diverse scheme compoziționale. Figurile fie că sunt unite printr-o acțiune — stare comună, sau sunt suprapuse pe verticală ori diagonală. Atitudinea personajelor este relaxată, statică, dar sunt și unele desene ce surprind figura în acțiune. Majoritatea nudurilor târzii sunt reprezentate printr-o linie de contur, care modelează sinuos silueta. Prezența conturului, lipsa efortului mecanic și a prelucrării tonale a hașurii scurte și dense, diferențiază aceste desene de studiile de natură academică din perioada timpurie de creație. În plus, nudurile realizate după 1898 sunt lipsite de fundal, ceea ce le oferă un pronunțat caracter grafic. Artista a abordat figura umană și în tehnica gravurii, însă până în zilele noastre s-a păstrat doar o singură lucrare — stampa în acvaforte *Nud*. Viziunea stilistică a lucrării înclină spre stilului *Artei 1900* propriu creației artistei în anii 1920.

## II.2 Tehnicile stampeii în opera grafică a Taniei Baillayre-Ceglokoff

Constituirea și consolidarea tehnicilor stampeii a fost susținută de efortul graficienei **Tania Baillayre-Ceglokoff**, soția plasticianului Gheorghe Ceglokoff (1904-1964). Artista a creat un șir de peisaje, portrete și naturi statice în linogravură și linogravură color, apelând deseori la tehnicile aferente gravurii. În stampele timpurii, la capitolul interpretare și tratare tehnică, se simte vădit influența exercitată de Gheorghe Ceglokoff; pe când creația matură, realizată către anii 1940, denotă o viziune plastică originală, expresivă și virtuoză. Acest efort a fost apreciat în 1940, când artistei i se oferă Premiul *Anastase Simu* pentru grafică. Opera grafică a Taniei Baillayre-Ceglokoff este prezentă la *Saloanele oficiale* din București și Chișinău.

Peisajele graficiene prezintă un cerc larg de motive ca acel: urban, arhitectural, de grădină și montan. Remarcăm foile grafice *Biserica din Voievodenii Mici* (1934), *Grădina botanică* (1938), *Biserica din Lăculețe* (1939), *Peisagiul la munte* (1941), *Poarta castelului Brâncoveanu din Sâmbăta de Sus* (1941), *Vedere de Chișinău și Catedrala veche, Chișinău* (1942). În perioada postbelică, interesul pentru peisaj persistă. La București artista creează în acuarelă și linogravură vederi rurale și industriale.

Un alt motiv abordat frecvent de artistă este natura statică. În perioada interbelică căutările plastice ale artistei sunt reflectate de opera *Autoportret cu păpușa japoneză* (1939) și *Natură statică* (1940). Lucrarea prezintă o combinare visătoare a obiectului neînsuflețit cu autoportretul artistei. Păpușa japoneză, motiv popular în arta de la sfârșitul secolului XIX — începutul secolului XX, este prezentă în creația artiștilor francezi ca Gwen John *Păpușa japoneză* (1920), dar și în cea a artiștilor basarabeni ca Olesi Hrșanovschi *Natură statică cu păpușa japoneză* (1920) [3, p. 71-72]. În anii următori Tania Baillayre-Ceglokoff creează naturi statice ca *Flori de clematis* în linogravură color și *Flori* în acuarelă. Aceasta din urmă, pare a fi mai mult un studiu spontan provocat de priveliștea unor flori de zorele, pe când linogravura denotă o compoziție laborios ordonată, atât tonal cât și cromatic.

## II.3 Contribuția artistelor Elisabeth Ivanovschi, Ada Zevin, Eugenia Gamburd în dezvoltarea graficii de șevalet din spațiul pruto-nistrean

Creația timpurie a graficienei **Elisabeth Ivanovschi** ce se înscrie în perioada basarabeană este reprezentată de un șir de acuarele ce prezintă motivul fitomorf. Foile grafice precum *Scaiete* (1926), *Spic de grâu, Flori și greier* (1926), care actualmente se păstrează la Muzeul Național de Artă al Moldovei, prezintă schițe de natură cognitivă și pot servi pentru caiete botanice. Plantele sunt redată cu multă delicatețe, fiind grupate într-o compoziție centrată, amplasate pe fundal plat, alb al hârtiei. Remarcăm faptul că, în timpul studiilor la Școala de Arte Frumoase din Chișinău Elisabeth Ivanovschi a exersat continuu natura statică în acuarelă [3, p. 144].

La finele anilor 1940 se lansează pictorița **Ada Zevin**. Etapa timpurie a creației ei este marcată de naturalism, reprezentativ fiind foaia grafică *Cap de copil*. Acest portret realizat în creion și grafit prezintă chipul unui băiat firav prin intermediul unei hașuri fine, ce modelează volumul cu ajutorul semitonurilor. Capul băiatului, care este asemeni desenelor semnate de Peter Paul Rubens, este acompaniat de o balerină în planul secundar din stânga, ce este contorsionată într-o poză sofisticată asemenea balerinelor lui Edgar Degas.

În deceniul patru începe să ia amploare talentul creativ al **Eugeniei Gamburd**, absolventa Școlii de Arte Frumoase din Chișinău. În creația artistei peisajul ocupă un rol special. În anii 1940 artista creează un șir de lucrări *a la prima*, în guașă, cu o valoare artistică și documentară. Așa sunt peisajele moscovite *Moscova. Vedere spre piața Sverdlov* (1942), *Moscova. Teatrul Bolshoi* (1943), *Moscova. Muzeul de istorie* (1943), *Moscova vedere spre maneaj* (1943), dar și cele dedicate plaiului nostru precum *Cetatea Soroca* (1944) și *Peisaj de Soroca* (1944).

## Concluzii

Cu toate că numărul artistelor descendente din Basarabia este impresionant și prin aceasta semnificativ, doar o parte din aceste talente și-au desfășurat activitatea de creație la Chișinău. Continuându-

și studiile la Paris, Bruxelles sau București plasticienele basarabene au persistat în arta figurativă, exercitând constant desenul, care se așterne pe hârtie ca un „gând” în vederea unei realizări sculpturale sau picturale.

Printre artistele ce au exersat desenul peste hotarele țării menționăm: Nina Grach-Jascinsky, Lydia Luzanowski și Olga Choumansky de Courville, în același timp la București s-au poziționat artistele de sorginte basarabeană ca Melița Petrașcu și Nina Arbore. Totuși, cel mai semnificativ a fost aportul Eugeniei Maleșevschi, care prin activități diverse, cu statut de pionierat a marcat/deschis calea creatoarelor în arta basarabeană, ce a fost continuată în generațiile următoare de Tania Baillayre, Ada Zevin și Eugeniei Gamburd.

### Referințe bibliografice

1. NOCHLIN L. *Women, Art and Power and Other Essays*. Boulder: Westview Press, 1988.
2. *Dicționarul personalităților feminine din România*. Coord. G. Marcu. București: Meronia, 2009.
3. STAVILĂ, T. *Arta plastică modernă din Basarabia*. Chișinău: Știința, 2000.
4. *Al X-lea Salon: Pictură, sculptură, desen, gravură și arta decorativă*. Chișinău: Sala festivă a primăriei municipiului Chișinău, 1938.
5. BEZVECONNĂI, G. Femeia în artă. In: *Din trecutul nostru: Femeia basarabeană*, 1934, nr. 11-12, pp. 54-57.
6. GEORGESCU, G. Artista — sculptor Nina Iașcinski. In: *Viața Basarabiei*. 1938, nr. 4-5, pp. 85-90.
7. PLĂMĂDEALĂ, A. Artiști plastici basarabeni: un scurt istoric. In: *Viața Basarabiei*. 1933, nr. 11, pp. 47-55.
8. STAVILĂ, T. *Eugenia Maleșevschi*. Chișinău: ARC, 2003.
9. VIDA, G. *Nina Arbore*. Chișinău: ARC, 2010.
10. VLASIU, I. *Melița Petrașcu*. Chișinău: ARC: Știința, 2010.

## PARTICULARITĂȚILE PICTURII ÎN TEHNICA PASTELULUI ÎN DEZVOLTAREA PERCEPȚIEI VIZUALE LA STUDENȚI

### THE PICTURE PARTICULARITIES IN THE PASTEL TECHNOLOGY IN THE DEVELOPMENT OF THE STUDENTS` VISUAL PERCEPTION

**ION JABINSCHI,**

lector universitar, master în artele plastice și decorative,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice,  
doctorand, Universitatea Pedagogică de Stat Ion Creangă

CZU 75.021.342

75:159.937.22

*Procesul de cunoaștere senzorial, percepția vizuală este o forma de reflectare a realității în conștiința omului. O metodă de dezvoltare a acestui proces este creația prin pictură, care presupune o aprofundare a cunoștințelor și practicarea/exersarea continuă, materializarea ideilor prin culori. Sistemul vizual este important, deoarece presupune o interacțiune între opera de artă și cel care o recepționează. Această comunicare vizuală influențează starea psihologică a creatorului operei de artă, dar și a celui care o recepționează. Opera de artă aduce destindere, prin cuvântul lui Honore de Balzac, culorile sunt comparate cu instrumentele muzicale care ajung la om, și, atingând sufletul lui se transformă în gânduri. Articolul se axează pe prezentarea caracteristicilor picturii, în tehnica pastelului, și abordarea ei în dezvoltarea percepției vizuale.*

**Cuvinte-cheie:** percepție vizuală, pictură în pastel, tehnica picturii, student

*The process of sensory knowledge, visual perception is a form of reflection of reality in human consciousness. A method of developing this process is the creation through painting, which involves the deepening of knowledge and permanent practicing, materializing ideas through colors. The visual system is important because it involves an interaction between the artwork and the one that receives it. This visual communication influences the psychological state of the creator of the work of art but also that of the receptionist. The work of art brings relaxation, according to the word of Honore de Balzac, the colors are compared*

to the musical instruments that reach the human, and, touching his soul, turn into thoughts. The article focuses on presenting the characteristics of painting in the pastel technique and its approach to the development of visual perception.

**Keywords:** visual perception, pastel painting, technique, student

## Introducere

*Perceperea vizuală* a picturii este o componentă de bază a creativității, care la rândul său presupune crearea în mod independent a unei noi imagini și idei de o anumită valoare. Aceste idei pot fi transpuse în produse specifice activității artistice, produse reale ori pur mintale, constituind un progres în plan socio-cultural.

Scopul cercetării este: dezvoltarea *perceperii vizuale*, la studenții facultăților de Artă Plastică, prin realizarea *picturii în tehnica pastelului*, care va deschide noi viziuni, între tangența imaginii artistice realizate, cu particularitățile și avantajele ei vizuale și alte *tehnici* de reprezentare a picturii și/sau graficii, studiate în cadrul cursurilor/disciplinelor: *Mijloacele de expresie plastică, Pictura, Desen și Compoziție*.

Ca să poată percepe *pictura în pastel, studentul*, trebuie să gândească, să deducă și să prelucreze ceea ce învață în procesul instruirii. *Percepția vizuală*, fiind un proces de cunoaștere senzorială, o formă de reflectare în conștiința umană a realității, acționează organele de simț, procesat preliminar de/ prin ochiul uman, formează astfel o imagine ce/care rezultă din aceasta reflectare.

Această modalitate a *percepției vizuale*, în care o imagine/creație în *tehnica pastelului*, este percepută de observatorul uman (*studentul*), executată la nivel cerebral, asigură *studentului* calea de penetrare în esența procesului de creație artistică, la concret, îi oferă posibilitatea să evolueze de la gând și acțiune, privind sau imaginându-și obiectul sau subiectul, caută căi/metode de a prezenta sau reprezenta imaginea în material (*pastel*), pentru a putea fi percepută vizual, prin realizarea propriu zisă a subiectului.

## I. Ce prezintă *tehnica picturii în pastel*?

*Pictura în pastel* având efectul de prospețime și perfecțiune este ușor de găsit în muzeele de renume din lume, inclusiv și în R. Moldova, locații care atestă viabilitatea și longevitatea capodoperelor executate în această *tehnică*. Pentru că pastelurile nu conțin ulei, tablourile nu se vor îngălbeni sau crăpa (ca în cazul picturilor executate în ulei) deci, în timp, nu solicită mari necesități de/la restaurare și permit să fie percepute vizual în starea lor inițială.

În ciuda popularității sale destul de scăzute astăzi, această *tehnică* picturală are calități care o fac inconfundabilă și de neînlocuit. Chiar dacă culorile nu se amestecă între ele, acestea pot fi suprapuse și intercalate, pentru a crea efecte fermecătoare [1].

*Pastelul* provine din cuvântul de origine italiană **pastello** cu semnificația de *pastă*, creion colorat sau franțuzescul **pastel** [2] este o *tehnică a picturii* de șevalet care întrunește la un loc austeritatea, stăpânirea, severitatea desenului cu resursele iradiante ale picturii, considerat ca parte din categoria *tehnici de pictură* „de graniță” dintre grafică și pictură. *Tehnica* de lucru a *pastelului* se aseamănă foarte mult cu *tehnica* desenului în cărbune, sous, sanguină sau sepie, deoarece reprezintă aceiași *pastă* alcătuită din pigment uscat, dar cu o diversitate mare de nuanțe a colorilor, sub forma de pudră, peste care se adaugă o cantitate minimă de rășină sau gumă arabică care acționează ca un liant, pentru a putea forma acei/le cilindri/batoane perfecți/e, pe care îi/le găsim în magazinele specializate. Formând cea mai pură formă de pigment care poate fi aplicată pe un suport/bază de lucru, motiv pentru care, în general, *pictura în pastel* are un aspect foarte viu și luminos.

Vechimea *tehnicii pastelului* vine, ca și *pictura murală*, din *picturile rupestre*, mărturie/dovada vie a folosirii pigmentilor uscați pentru trasarea de linii sau desene, care erau executate cu pulberi de cărbune natural direct pe perii peșterilor. Se crede că primul *pastel* realizat, în această *tehnică*, a fost un portret de Jean Fouquet în 1465. Leonardo da Vinci a utilizat *tehnica pastelului* pentru realizarea portretului Isabelei Deste și pentru chipurile apostolilor în *Cina cea de taină* [3].

*Pastelul ca tehnică* se impune spre sfârșitul secolului al XVI-lea — XVII-lea. Răspândindu-se în Italia și se dezvoltă în Franța pe vremea lui Ludovic al XIV-lea. Lucrările din acea perioadă, realizate în *pastel*, reproduceau costumele mult mai somptuos, iar carnația personajelor mai strălucitoare.

Predecesori *picturii în pastel* ca: Federico Barocci (1535-1612), Daniel Dumoustier (1574-1646) și Claude Mellan (1598-1688), au realizat galerii întregi de picturi lucrate în această manieră. Aceștia, cu siguranță, pot fi numiți adevărați predecesori ai *picturii în pastel* ca formă independentă de artă [4; 1].

Apogeul acestei *tehnici* de pictură a fost atins, se presupune, în secolul al XVIII-lea în Olanda [5]. Din altă sursă aflăm că epoca de aur, este asociată cu numele lui Rosalba Carriera (1674-1757), ale cărui portrete foarte elegante erau populare în acea perioadă, în Paris, începând cu anul 1703. Inovațiile pe care R. Carriera le-a adus *tehnicii picturii în pastel* au fost perfecționate de către Maurice Quentin de la Tour, un mare portretist pastelist al secolului al XVIII-lea. Acesta a reprezentat o adevărată sursă de inspirație pentru Mary Cassatt, care a fost urmată de către Watteau ș. a.

*Pastelul* a fost în vogă spre sfârșitul secolului al XIX-lea când unii artiști dotați au realizat impresiionante portrete. De pildă, portretul doamnei Wallet, pictat de Jacques Emile Blanche care evocă saloanele pariziene, cum era cel al contesei Greffulhe. Prin pastel Redon a deschis un drum și spre pictura abstractă. Prin Eugen Boudin *pastelul* se îndreaptă și spre expresionism, închipuind cerul permanent schimbător din peisajele sale normande [3]. Deși este privită de unii artiști ca o modalitate limitată de expresie, Edgar Degas, Van Gogh și Edouard Manet [1] a transformat-o în totalitate prin folosirea fixativului special, aducând-o la recunoștință oficială.

La români, un mare pastelist este considerat Stefan Luchian. Acesta însă făcea pasteluri, ca și mulți artiști plastici, ca o pregătire pentru lucrul în ulei.

### I.1. Suportul material

Astăzi se produce o varietate bogată a *pastelului*, în formă de batoane, rotunde sau prismatice, gata fabricate, de la firme cum ar fi: *ToisonD'or* (Cehia), *Van Dyke* (Germania), *Talens — Rembrand* (Olanda), *Olki* — Rusia etc. Pentru obținerea culorilor de *pastel*, pulberile color sunt amestecate proporțional cu diverși lianți și cu un adaus de kaolin [3], talc și guma arabică sau ceară în funcție de nuanțele dorite, de multe ori în compoziție erau introduse și creta sau ghipsul [5].

Trebuie să menționăm, că *pastelurile* sunt de trei feluri/genuri: **gras** sau **uleios** (moale), **dur** (cretat) și **ceros** [4]. *Pastelul* uleios sau dur nu este altceva decât un pigment pur dispersat în cretă sau talc și folosind ca liant ulei neutru cu mică saturație.

*Pastelul* gras sau uleios — este cel mai frecvent folosit deoarece este moale și cremos, deci ușor de aplicat, ceea ce oferă/permite libertate în a crea diverse efecte vizuale și se găsesc într-un număr mare de nuanțe [6] cromatice, cel puțin 200 de culori [7] și se pot folosi pentru a trasa straturi succesive în culori bogate. Un pastel uleios de bună calitate, se imprima mai ușor pe suport și oferă echilibrul perfect între luminozitatea culorii și textura moale, plăcută dar vibrantă, totodată se poate reda cu multă acuratețe dar și delicatețe un peisaj [4; 6], portret, nud sau natură statică prin așezarea pe formă, a suprafeței pictate/desenate, a tușelor, liniilor și punctelor de diferite mărimi și dimensiuni.

*Pastelul* dur (cretat) — batoanele din această categorie sunt ideale pentru detalii de schiță și pot fi folosite cu încredere pentru un desen grafic bine conturat, deoarece se pot trasa linii fine [6]. Pasteluri cretate/uscate oferă o acoperire mare, intensitatea culorilor poate varia de la nuanțe blânde la nuanțe vii [4; 6; 7].

*Pastelul* cerat — după cum îi spune și denumirea, este realizat din ceară [6], deci necesită o tehnologie mai specială în execuție, deoarece batoanele de *pastel* (ca și în cazul celui uleios sau dur) nu oferă posibilitatea amestecării nuanțelor pe paletă, precum alte culori tradiționale de pictură ca cele de acuarelă, ulei, temperă sau acrilice.

*Pastelurile* au multe moduri de întrebuințare. Poți să desenezi simplu, și să combini culorile strat după strat, sau poți să întinzi culoarea cu degetul, obținând o suprafață difuză, după care poți interveni



(după necesitate) cu hașurarea suprafeței pictate/desenate, prin așezarea pe formă, a tușelor, liniilor și punctelor de diferite mărimi și dimensiuni.

Important în executarea *tehnicii pastelului* este suportul. Cel mai des utilizată este hârtia și cartonul, cu o anumită granulație, grosime și culoare. Cea mai bună hârtie, considerată de vechii maeștrii, era cea din cârpe și deșeuri textile, pregătită cu grund. Mulți pictori de-a lungul timpului își preparau hârtia (suportul) individual, obținând astfel textura, factura, structura și culoarea dorită, pentru a obține efectul vizual al picturii dorit/propus. Firmele ce produc hârtia, cunoscute astăzi și recomandate pentru *pictura în pastel* sunt: *Canson, Fabriano, Craft* sau *Ingres* etc. cu suprafața poroasă, texturată în formă de modele aleatorii sau linii uniforme.

Folosind hârtia pentru acuarela cu grosimea/densitatea de 350gr/mp sau 600gr/mp și un grund transparent, în amestec cu o culoare acrilică, a cărei nuanță este la libera alegere a artistului, se poate obține o suprafața aderentă perfectă pentru *pastel*. Se recomandă folosirea unor culori acrilice profesionale, cu un grad de rezistență la lumina superior [7].

*Tehnica pastelului* se mai poate executa și pe lemn, placaj, pânză preparată/grunduită etc. Personal, pentru această tehnică, prefer hârtia abrazivă fină, sau cea accesibilă din producție prevăzută pentru *pastel*, cu gama disponibilă de la culorile primare, ocruri, alb sau crem până la negru. Hârtia cu asperități/duritate de tip *Canson* și *Ingres* (preferată de artiștii plastici) este disponibilă într-o serie de nuanțe de pământ, negru și alb. Cartonul special pentru pastel este disponibil, de asemenea, într-o varietate de nuanțe și se distinge printr-o aderență sporită. Textura intensă a cartonului e comodă deoarece nu e nevoie să fixăm desenul cu fixativ. Totodată permite aplicarea de culoare în straturi generoase, acționând asupra percepției vizuale a privitorului.

O hârtie de calitate, cu o culoare bine aleasă, răbdarea de a așeza pe ea mai multe straturi și o nețezire atentă, sunt cruciale pentru a crea un desen sau pictură remarcabilă [8].

**Figura 1.** Ion Jabinschi  
**Mușcate.**



Sursa: Pastel pe hârtie,  
500x350, 2015

**Figura 2.** Ion Jabinschi.  
**Domnișoara cu smarald.**



Sursa: Pastel pe hârtie,  
500x420, 2017

## II. Pastelul — cea mai rapidă tehnică de executare a picturii

*Pastelul* nu cere o anumită *tehnică* de execuție, dar depinde de temperamentul, meșteșugul, gama cromatică și percepția vizuală a fiecărui pictor/creator. Este comod pentru studiul din natură, deoarece se lucrează ușor și nu necesită materiale suplimentare, ca în cazul altor *tehnici* ale picturii,

În acest context putem menționa câteva procedee de lucru. Prima și cea mai la îndemână este metoda de schițare rapidă, prin juxtapunerea petelor și liniilor — principiu al amestecului culorii în pictură se numește **amestecul optic**, fără intervenții ulterioare, rezultând un desen expresiv și spontan (*Figura 1*).

A doua metodă se aseamănă foarte mult cu *tehnica* desenului în cărbune, sous, sanguină, cretă și presupune trasarea pe lat, cu întreg batonul de *pastel* pe suprafețe mari, peste care se revine cu contururi și gradări picturale (*Figura 2*).

A treia metodă este cea care definește cel mai bine *tehnica pastelului* și constă în îmbinarea primelor două metode. Aceasta cere în schimb experiență și îndemănare în execuție. Modulările culorilor se fac cu estompa<sup>1</sup> prin ștersul cu degetul sau cu o pensulă aspră pentru a obține suprafețe bine definite. Este o *tehnică* simplă pe care o poți aplica pentru suprafețe mari, precum cerul sau apa. Dar, printr-o astfel de netezire, eventualele detalii se pierd. Dacă vrei să evidențiezi detaliile fine și subțiri, fie renunți la netezire, fie apelezi la un instrument de precizie. Cu ajutorul unei pensule de silicon poți crea contururi clare, sau zone netezite uniform. Trasând cu vârful acestei pensule peste linia desenată cu *pastel*, vei îngropa pigmentul în textura hârtiei. Modul în care miști degetul sau pensula de silicon este esențial pentru rezultatul pe care îl obții. De exemplu, o mișcare circulară este ideală pentru coroana unor copaci îndepărtați. Dar, pentru valurile de pe suprafața apei, mișcarea trebuie să fie orizontală, întreruptă. Pentru reflecția copacilor se adaugă hașura verticală (*Figura 3*), iar pentru a reda parul (în cazul unui portret), mișcarea este întotdeauna în direcția de creștere a parului, șuvița cu șuvița (*Figura 2*) [8].

**Figura 3.** Ion Jabinschi *O zi de toamnă cu Hidrocentrala Dubăsari.*



Sursa: *Pastel* pe hârtie abrazivă, 250x805, 2018

O altă metodă este cea mixtă, care constă în utilizarea culorilor de *pastel* după ce eboșă<sup>2</sup> picturii a fost executată în culori de apă (acuarelă, guașă sau tempera) și reușește să se usuze (*Figura 4; 5*).

În cazul desenului în *pastel*, se pot folosi pensulele, fie pentru aplicarea mediului specific altor *tehnici* (acuarela, acrilic, ulei), pentru fixarea pulberii de pastel în textura hârtiei sau vernisarea lucrării. Pensula cu parul moale se folosește pentru îndepărtarea excesului de praf rezultat în urma aplicării *pastelului* sau amestecului de culori. Pensulele cu par de porc, fiind mai dure, ajută la o mai bună aderare a culorii pastel pe suprafața hârtiei, în cazul tușelor inițiale.

1 Estompă — mic sul de piele, de hârtie sau alt material moale, cu care se șterge conturul unui desen executat în creion, în cărbune sau în pastel, pentru a potrivi umbrele.

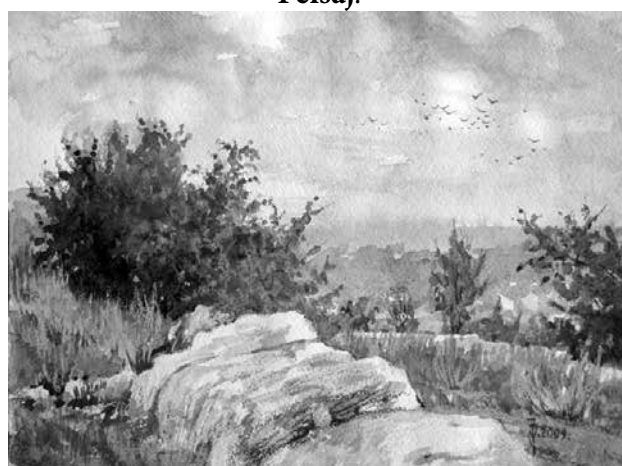
2 Eboșă — primul stadiu în vederea realizării unei opere de artă plastică, indicând forma generală. A realiza în prima formă. Schiță, crochiu. sursa: <http://dexonline.ro/definitie/eboșă>

**Figura 4.** Ion Jabinschi  
**Zi noroasă.**



Sursa: Acuarelă/pastel pe hârtie, 300x400, 2017

**Figura 5.** Ion Jabinschi.  
**Peisaj.**



Sursa: Acuarelă/pastel pe hârtie, 300x400, 2009

### II.1. Conservarea picturii în pastel

Desenele realizate în *tehnica pastelului* sunt fragile, deoarece particulele de pigment de pe hârtie sunt libere, nefiind înconjurate de un liant, necesită să fie fixate. Specialiștii în domeniu recomandă fixarea *pastelului* între etapele de lucru, fixativul permițând o aderență a intervențiilor ulterioare. Ultimele intervenții și accente nu se recomandă a fi fixate, deoarece își pierd din catifelare/nuanță. Fixarea prin aplicarea unui **verniss**<sup>1</sup> trebuie făcută în poziția orizontală prin pulverizare, emițând un jet uniform, la o distanță de aproximativ 60-80 cm., pentru a nu deteriora sau influența aspectul desenului.

În procesul executării unei lucrări de lungă durată se recomandă fixarea până la cinci straturi ușoare de aerosol fixativ, care ajută la stoparea procesului de așezare a pigmentului de pastel pe sticla lucrării înrămate, și la sporirea rezistenței la lumina razelor solare. Dar trebuie de luat în considerație că prea mult fixativ va cauza o schimbare a nuanței *pastelului*, întrucât fixativul acționează particulele de pigment, le umezește, deci le dizolvă, le spală.

Unele lucrări încărcate cu straturi de *pastel* nu necesită neapărat fixativ, unii artiști nu preferă aplicarea lui. Exista totuși câteva metode ce ajută la reducerea fragilității lucrărilor realizate în *pastel*, ce nu sunt vernisate:

- Se folosește carton pentru pastel deoarece reține și susține mai bine *pastelul* decât hârtia.
- Se poate folosi hârtia pentru acuarelă groasă, astfel încât lucrarea să fie mai puțin flexibilă când este mutată/mișcata.
- Se aplică grund transparent pe suprafața de lucru înainte de desenarea în pastel. Efectul va fi mai intens/puternic decât în cazul cartonului pentru pastel.

Se recomandă păstrarea picturii în pastel doar sub sticlă sau material mai nou, folie antireflex cu passe-partout și înrămat. Sticla e de dorit să nu fie în contact cu lucrarea, evitându-se astfel condensarea și facilitând circulația aerului.

### III. Compoziția — baza procesului de dezvoltare a percepției vizuale creative la studenți

Orice pictură creată este percepută vizual și necesită să dețină un înțeles și constituie o comunicare despre natura existenței noastre. Simplitatea obiectelor implică nu numai aspectul lor vizual în sine și prin sine, dar și relația dintre imaginea văzută și mesajul pe care ea trebuie să-l transmită [9, p. 74]. Deci pentru dezvoltarea percepției vizuale prin prisma picturii în *tehnica pastelului*, este necesar ca *studenții* să îndeplinească diferite sarcini, de unde reiese necesitatea de a poseda desenul, pictura și cunoașterea legilor compoziționale, care este o continuitate a procesului de studii și are scopul să

1 Vernis — lac.

descoperire și dezvolte experiența creativă și calitățile individuale unice a viitorului pictor, artist plastic.

Prin **compoziție** înțelegem organizarea unor elemente într-o formă unitară sau aranjarea elementelor unei imagini într-un tablou, cât și distribuirea în spațiul plastic a diverselor elemente de limbaj plastic, care să producă aspectul vizual pozitiv sau negativ, pentru spectator/spectatorului. Organizarea acestora se face valorificând mijloacele de expresie menționate mai jos:

- Elemente de limbaj plastic: punctul, linia, forma plană (bidimensională), forma volumetrică (tridimensională), valoarea și culoarea.
- Mijloacele de expresie specifică artelor plastice: contrastul, ritmul, armonia, proporția, echilibrul, simetria, asimetria, suprapunerea, juxtapunerea, structura și factura<sup>1</sup>.

Principiul compoziției a desenului compozițional constituie baza procesului în dezvoltarea *percepției vizuale* creativă la *studenți*. Iar creația este, în primul rând, autoexprimare. Pentru a elabora o lucrare artistică, o operă de artă, creatorii fac mii și mii de schițe pentru compozițiile sale, folosind diferite scheme (structuri) compoziționale, pentru ca în final, efortul depus, să fie perceput de spectator.

Operei de artă îi este specific un univers magic care face ca o idee sau sentiment să inunde sufletul omului (ca o exaltare), prin sensibilitatea cromatică. În consecință, prin cuvântul lui Rudolf Arnheim, aspectul vizual a opere de artă (a compoziție) nu este doar un joc întâmplător de forme și culori, fiind indispensabilă pentru executarea precisă a ideii pe care o exprimă opera. Astfel, nici subiectul nu este arbitrar sau lipsit de importanță, fiind în corelație exactă cu structura formală, oferind-ui încorporarea concretă a unei teme [9, p. 447].

### Concluzii

În prezent artistul plastic creează într-un mediu unde domină tehnologiile avansate, unde abundă un „noian” de informație de diversă calitate, unde evenimentele sunt concentrate la maxim, unde prevalează emoțiile. Și opera de artă „ieșită” de sub penelul artistului plastic, trebuie să ne atragă, să ne cointerezeze, să propună un mesaj bine gândit, chibzuit.

Executarea sarcinilor și respectarea etapelor procesului de studiu, exersarea zilnică, continuă pentru a căpăta îndemânare în execuție, aprofundarea cunoștințelor teoretice, toate acestea vor permite viitorului specialist de a stăpâni la maxim mijloacele de expresie pentru a crea o adevărată operă de artă (pictură). Numai atunci, operă de artă în pictură va dovedi o vitalitate deosebită și va realiza o deschidere a conștiinței spre estetic, spre frumos.

*Opera de artă*, la rândul ei, urmează să ducă/să transmită ideea/mesajul creatorului prin elementele compoziționale care antrenează ochiul, care permit ordonarea gândurilor, care fac posibil de a deosebi esențialul de secundar, care atrag privirea spre punctul forte al mesajului propus. Iar culorile, ca și instrumentele muzicale își „croiesc” drum spre sufletele noastre, provocându-ne la noi căutări, noi realizări. Folosirea nuanțelor deschise, pure, savant aranjate într-o armonie cromatică, va contribui la puritatea mesajului.

*Opera de artă în pictură* corespunde acestor condiții menționate. Și tehnica în pastel, prin juxtapunerea culorilor în formarea petei/lor vibrante, are impact deosebit asupra *percepției vizuale* grație: nuanțelor pastelate, ușurinței de aplicare (ale acestora) pe un suport ce oferă echilibru perfect între luminozitatea culorii și textura moale, plăcută și vibrantă, oferind redarea cu multă acuratețe, dar și delicatețe al mesajului gândit.

Artistul plastic urmărește să creeze o așa *opera de artă*, care ar angaja sentimentele oamenilor, iar face mai buni, mai sensibili.

1 Factură — calitate a suprafeței pictate, modelate, cioplite, etc. care după formă, sens, densitatea urmelor de prelucrare sau tratare, sugerează diferite valori vizualo-factile. Înțelesul cel mai limpede și elementar al cuvântului factură este — modul de a face. Acest *mod de a face* privește calitatea materiei, amestecurile, densitatea, felul culorii și a pastei, caracterul tușei, forma ei (punct, virgulă, linie), grafica tușei (dreaptă, curbă, sinuoasă), dinamica și textura.

### Referințe bibliografice

1. *Tehnica picturii pastel* [online]. Ultima actualizare: 15 septembrie, 2014 [accesat 24.02.2018]. Disponibil: <https://deștepti.ro/tehnica-picturii-pastel>.
2. GRIGORIȚĂ, C. *Pastel*. [online]. [accesat 24.02.2018]. Disponibil: <http://grigoruta.com/galerie-virtuala/pastel/>.
3. *Colecție de pasteluri la Musée d'Orsay* [online]. In *Cultura*, postat pe 10.09.2009 [accesat 22.03.2018]. Disponibil: <https://www.rfi.ro/articol/stiri/cultura/colectie-pasteluri-musee-dorsay>
4. *Tehnica desenului in pastel*. [online]. postat pe 12.02.2017 [accesat 24.01.2018]. Disponibil pe <https://pictolandia-blog.wordpress.com/2017/02/12/first-blog-post>.
5. STOENICA, A. *Tehnici de pictură — cele mai utilizate în lume* [online]. [accesat 10.03.2018]. Disponibil: <https://www.adrianstoenica.ro/tehnici-de-pictura>.
6. *Tehnica desenului in pastel*. [online]. [site]. Disponibil: <https://lightlove.eu/tehnica-desenului-pastel/>
7. DAVID, M. Gamele de culori și amestecul de culori. In: *Tehnica desenului in pastel* [online]. Arta plastică și decorativă — articole, sfaturi, sugestii. [site]. 3 aprilie 2011 [accesat 24.02.2018]. Disponibil: <http://archive.is/20120710154207/lucas-impex.blogspot.com/2011/04/tehnica-desenului-in-pastel.html>
8. MATEESCU, L. Desen in pastel uscat pe carton texturat. In: *Trucuri si sfaturi pentru desenul cu pastel uscat* [online]. COLORIT [site]. 30 martie 2016 [accesat 24.01.2018]. Disponibil pe <https://www.colorit.ro/blog/trucuri-si-sfaturi-pentru-desenul-cu-pastel-uscat/>
9. ARNHIEM, R. *Arta și percepția vizuală o psihologie a văzului creator*. București: Meridiane, 1979.

## CARACTERUL PICTURII FIGURATIVE MOLDOVENEȘTI ÎN PRIMA JUMĂTATE A ANILOR '60 AI SEC. XX

### THE CHARACTER OF THE MOLDOVAN FIGURATIVE PAINTING IN THE FIRST HALF OF THE 1960S

LILIANA PLATON,

lector universitar, doctorandă,  
Universitatea Tehnică a Moldovei

CZU 75.036(478)

75.04(478)

*În articolul ce urmează sunt scoase în evidență procesul și tendințele de interpretare ale subiectelor tematice din pictura figurativă moldovenească de la începutul anilor '60. În această perioadă se remarcă un interes sporit pentru reprezentarea caracterului național al figurativului, printr-o interpretare modernă specifică. Procedeul plastic tinde la aspirarea și semnificarea formelor, dispuse la dimensiuni mari în tablou cu un aspect monumental și decorativ. Modelajul plastic se inspiră din arta populară cu savoarea factual-coloristică a artizanatului tradițional. În același timp, conținutul semantic capătă o interpretare subiectivă a temelor, imprimând lucrărilor un caracter lirico-poetic. Mesajul subiectelor urmărește promovarea valorilor cultural-artistice de tradiție națională. Schimbările plastice și semantice ale picturii figurative de la începutul anilor '60 scot din anonimat entitatea și caracterul propriu național.*

**Cuvinte-cheie:** compoziție, figurativ, mesaj, portret, semantic, structură, tipologie

*This article highlights the process and trends of interpreting the thematic subjects in the Moldovan figurative paintings from the early 1960s. A great interest for representing the national character of figurative painting through a specific modern interpretation was seen during that period. The plastic technique tends to harden and denote the forms arranged in large pictures with a monumental and decorative appearance. The plastic modelling is inspired from the folk art with the flavor of the structural colors of the traditional craft. The semantic content, at the same time, acquires a subjective interpretation of the themes, imprinting the works a lyrical and poetic character. The subjects' message seeks to promote the cultural and artistic values of the national tradition. The plastic and semantic changes of the figurative painting from the early 1960s, take the entity and the national artistic character out of anonymity.*

**Keywords:** composition, figurative, message, portrait, semantics, structure, typology

### Introducere

Începând din anul 1960, pictura figurativă moldovenească manifestă o schimbare pronunțată a modului de interpretare plastică și a întregului sistem de redare a realității. Figurativul rămâne atașat de realitatea senzorială, dar nu mai respectă fidel obiectivitatea reală a lucrurilor, admițând diverse parafrazări plastice interesate de monumentalizarea și decorarea formală, care reproduc realitatea printr-un chip artistic. Arealul căutărilor plastice este inspirat din savoarea valorilor tradițional-folclorice și ale artei populare cu sensibilitatea valențelor coloristice și arhaismul desenelor ornamentale.

Imboldul novator al picturii moldovenești din anii '60 capătă unele asociații specifice cu spiritul progresiv al „stilului auster” din pictura rusă și a Țărilor Baltice, inițiat ca o reacție contradictorie conceptului „narativ, retoric, pompos și fabulos al realismului socialist, promovat de Academia de Arte din URSS” [1, p. 24]. Influențele „stilului auster” se resimt într-un mod specific în pictura națională, fără preluări stilistice exacte, însă asociate tendințelor creative comune, prin temperamentul și soluțiile plastice austere, interesate de „monumentalism, decorativism și influențe tradițional-folclorice” [2, p. 36]. Figurativul, ca mijloc de expresie intens explorat în pictura moldovenească, imprimă particularități stilistice proprii, ce creează „treapta primară de trecere de la realizarea chipului artistic conform proprietăților caracteristice imaginilor perceptive spre expresivitatea semnificativă a imaginilor derivate” [3, p. 6].

### Intențiile novatoare în pictura figurativă moldovenească

Intențiile novatoare s-au evidențiat în pictura moldovenească la finele anilor '50, în mod reprezentativ prin imaginea figurativă din tabloul *Ștefan cel Mare după bătălia de la Războieni* (1959-1960) (*Figura 1*) de Valentina Rusu-Ciobanu, cu amplasarea generoasă în prim-plan a scenei figurative, a modelajului aspru, monumentalizarea și decorativitatea formelor, ce dispune figurile în poziționări și gesturi semnificativ-simbolice. Însă, imboldul progresului cultural-artistic se pronunță mai clar în pictura figurativă din 1960, în special, prin prezentarea scandaloașă și controversată a tabloului *Fetele*

**Figura 1.** Rusu-Ciobanu Valentina  
*Ștefan cel Mare după bătălia de la Războieni,*  
1959-60.



Sursa: MNAM, 200x253 cm, u/p.

**Figura 2.** Grecu Mihai.  
*Fetele din Ceadâr Lunga,*  
1960.



Sursa: MNAM, 1930x1720 cm, u/p.

din *Ceadâr Lunga* (1960) (*Figura 2*) de Mihai Greu, propusă pentru expoziția „Decada Literaturii și Artei” la Moscova. Tabloul menționat „dă startul” schimbărilor și „anunță” direcția stilistico-conceptuală a evoluției moderne a figurativului din pictura moldovenească.

Tabloul creează un prim ecou al novației plastice, fiind o realizare „concisă și sintetizată” a creației lui Mihai Greu „cu o valoare de manifest artistic” promotoare a spiritului artistic din acea perioadă [4, p. 14]. Inițial, fiind criticată dur și scoasă din expoziție, lucrarea devine apoi acceptată și valorificată de criticii din spațiul sovietic, pentru ingeniozitatea formulării plastice, concentrată în mod special pe reprezentarea națională a figurativului. Imaginea figurativă se manifestă plener în compoziție, demonstrând o puternică caracterizare națională prin reperate autentice ale portului, artizanatului și tradiției populare. Fiind „cel mai aproape de esențele reprezentării plastice a imaginilor derivate în cadrul creativității anilor '60” [3, p. 6], maestrul recompilează cadrul real al imaginii *Fetelor din Ceadâr Lunga* din reperate semnificative și metaforice. În urma acestor formulări, reprezentarea figurativă este ajustată la „pete” mari de culori, ușor geometrize, aplatizate și decorative, incluse într-un joc ritmico-dinamic integrat cu toate formele din jur. Prin integrarea structural-plastică a figurilor cu factura geometrizeată a pardoselii din prim-plan, se asigură legătura spațial-planimetrică din câmpul imaginii și continuitatea ritmico-dinamică a structurii formelor în tablou. Acestea nu mai susțin coordonatele perceptive ale realității obiective, ci elaborează un sistem decorativ care „reduce realitatea la conștiința” sau imaginația artistului [5, p. 10], reprezentând simbolic esențe valorice ale caracterului național.

**Figura 3.** Vieru Igor.  
*Primăvara, 1960*



Sursa: MNAM, 188,2x277cm, u/p.

**Figura 4.** Greu Mihai.  
*Stăpânii oțelului (Oțelarii), 1961*



Sursa: MNAM, 118x162 cm, u/p.

Printr-un caracter expresiv încrezut și sigur în propriile forțe se manifestă figurativul din tabloul *Primăvara* (1960) (*Figura 3*) de Igor Vieru, plasat îndrăzneț în prim-plan la dimensiuni majore, de o factură monumentală. Structura compozițională și dramaturgia plastică a scenei figurative sporesc sesizarea unor sugestii metaforice între „om și pom” legate prin intermediul vieții cotidiene [6, p. 21]. Artistul imprimă figurilor o expresie prospectivă, legată de gândurile, visele și cutezanțele aparținente viitorului. Obiectul de reprezentare, adică figurativul, concentrează mesajul operei la semnificațiile plastice ale chipului exterior, fără implicarea trăirilor psiho — emoționale sau a discursurilor inter-figurative, în ideea „comprimării imaginii artistice la imaginea-semn” [3, p. 6] expresivă a unui concept ideatic. Procedeu plastic scoate în vizor unele date simbolico-metaforice, începând de la structura bituminoasă a brazdelor pământului, referitoare atât la valorile spațial-temporale cât și la conexiunile durabile ale figurilor umane și pomilor la baza material-vitală a pământului, ce asigură evoluția și creșterea vitală în sus, parafrazând astfel conceptul vieții.

Spiritul progresiv al figurativului se completează prin experimentele ulterioare din cadrul pregătirilor pentru expoziția unională „Septenarul în acțiune” (planificat inițial pentru 1959, apoi amânat pentru 1961-1962). Un strălucit exemplu în acest sens îl manifestă rezoluția plastică a figurativului din tabloul *Stăpânii oțelului* (1961) (Figura 4) de Mihai Greu, în care valența coloristică se incită până la o intensitate „sălbatică” sau fauvistă, iar formula plastică se reduce la un constructivism radical. Gradientul major al intensității coloristice și formula plastică sporește expresia dramatică a figurativului. Imaginea figurativă a oțelarilor, pronunță hotărâtor chipul „noilor eroi” contemporani, plini de energie, bărbăție și acțiune, valorizată prin dispunerea compozițională și reprezentarea plastică de o tendință avangardistă, modelată prin pensulații aspre. Temperamentul și energia figurilor sunt completate prin factura coloristică a fondalului, intensificat maximal prin notele „sălbatică” de roz, alb, galben, de o valență contrastantă față de însuși coloristica figurilor — în tonuri ponderale pământii: albastru, verde, negru și cafeniu. Caracterul dur, rezistent și expansiv al figurilor este redat semnificativ prin aplicarea robustă și impulsivă a petelor „aruncate” pe alocuri cu cuțitul de paletă, lăsând să se întrevadă asprimea și brutalitatea vervei profesionale a figurilor. În afara valorizării tipologico-caracteristice a figurilor, rezoluția coloristică rezolvă probleme de integrare plastică, moderând ponderabilitatea plastică a figurilor în fondal. Intensitatea cromatică a fondalului estompează și echilibrează masivitatea dimensională a figurilor în cadrul plastic, reușind astfel prin contrastul cromatic să diminueze aspectul greoi supradimensional al formelor și să integreze coloristic valențe aparent incompatibile.

**Figura 5.** Rusu-Ciobanu Valentina.  
*Plantarea pomilor*, 1961



Sursa: MNAM, 122x144 cm, u/p.

**Figura 6.** Bahcevan Nichita.  
*Dimineața pe Nistru*, 1962



Sursa: MNAM, 73x170 cm, u/p.

O evoluție expansivă a procedului factual-coloristic se întrevede și în lucrarea *Plantarea pomilor* (1961) (Figura 5) de Valentina Rusu-Ciobanu (expusă în cadrul expoziției „Septenarul în acțiune”). Modelajul plastic recurge la imitarea tehnicii uscățive a picturii murale asociată cu „vechea frescă egipteană” și arta naivă [1, p. 25]. Paleta cromatică recurge la o saturație considerabilă a nuanțelor din fondal sau de pe hainele fetei, exagerând ușor intensitatea albului și albastrului, spre o expresie decorativ-fauvistă (ca în compoziția *Stăpânii oțelului*), care suscită afecțiunea spiritual-emoțională



a figurilor și tandrețea conținutului ideatic al temei. Cromatica intensă concentrată pe fondalul din preajma portretelor, sporește valorizarea prin contrast a calităților plătând, fine și infantile a tinerilor, pătrunse de o sensibilitate lirico-poetică. Gestul muncii manifestat în tablou este adus la nivelul unui ritual cultural, sugerat prin atitudinea elegantă și grațioasă a figurilor implicate în activitatea cotidiană, reușind astfel să imprime scenei figurative un caracter imagistic ilustrativ.

### Valențele lirico-poetice în interpretarea subiectelor

În cadrul implementărilor plastice și semantice din această perioadă, se întrevide și o intenție de promovare a „poeziei cotidianului”, ce favorizează expunerea unor valori „semnificative” imprimate prin „formele tradiționale ale limbajului plastic, renăscute din necesitatea lărgirii și poli-valorății interpretării obiectului reprezentat” [7, p. 27]. La o sonorizare melodioasă a notelor lirico-poetice ajunge reprezentarea figurativă din tabloul *Dimineața pe Nistru* (1962) (*Figura 6*) de Nichita Bahcevan, creând o imagistică cu caracter etno-folcloric. Tema muncii este parafrazată printr-o interpretare inedită a cotidianului, ce scoate în prim-plan frumusețea spiritual-afectivă cu universul cultural-artistic al figurilor. Forma figurativului recurge la un modelaj decorativ schematizat, ușor aplatizat și redus la configurări naive. Organizarea compozițională este limitată la o evoluție liniară pe orizontală, reliefată contrastant prin valorațiile tonal-coloristice, care sporesc sensibilitatea romantică a motivului.

Prin sugestii semnificative metaforico-simbolice, înmiresmate cu valențe poetice, artiștii plastici tind la o parafrizare subiectivă a temelor propuse, favorizând reflecția veridică a realității și vieții contemporane. O abordare remarcabilă a temei muncii și modului de viață prezintă imaginea figurativă a tabloului *Recruții* (1964-65) (*Figura 7*) de M. Grecu. Lucrarea surprinde aparent o secvență obișnuită a cotidianului, procesată plastic-coloristic până la o imagine-tip sau o metaforă plastică de reprezentare a mediului socio-cultural național. Imaginea este gestionată prin predilecțiile moderne specifice timpului: structurarea compozițională în forme generalizat geometrizate, modelate aspru decorativ-monumental. În cadrul modelajului plastic se întrevide, deasemenea, și predilecția artistului pentru arta populară cu temperamentul energetic al culorilor. Compoziția creează o expresie metaforică a „dorului” și spiritului afectiv din ambianța rustică națională, oferind un spectacol plastic-coloristic inedit, ce aduce o caracterizare „antologică a picturii moldovenești ... percepută ca un simbol al neamului nostru” [4, p. 17]. Dinamismul organizării figurative este avantajat de valența decorativ-contrastantă a pământului cu pigmentul intens de roșu-carmin, ce sugerează și unele valențe semnificativ-simbolice ce „ne poartă cu gândul la roșeața toamnătică a strugurilor” [8, p. 202], savoarea coloristică a artizanatului popular și energetica datinilor folclorice. Dispusă într-o calitate coloristică peștriță de tonuri contrastante închis-deschise, imaginea figurativă se reliefează spectaculos, configurând mișcarea dinamică a structurii compoziționale care „intensifică constructivitatea majoră a tabloului” [9, p. 186]. Aglomerația de figuri ghidează traseul vizual de la marginea de sus din dreapta, până în prim-plan, oprind brusc atenția vizuală la portretul bălai al femeii cu privirea îngândurată îndreptată spre spectator. Starea emoțională a chipului femeii suplimentează conținutul afectiv al întregii grupări figurative, sugerând referințe metaforice ale spiritului tradițional-popular, fixând, în același timp, un moment meditativ, cu un „fior” profund sesizabil al condiției socio-culturale contemporane. Figura se distanțează semnificativ de întreaga grupare prin intensitatea și integritatea tonală, sugerând o imagine simbolică a valorilor umane majore: a dorului, a dragostei și a familiei.

În procesul interpretativ al subiectelor, figurativul prin capacitățile sale majore de exprimare semantică, tinde să aducă o proeminență poetică mesajului operelor, concentrată asupra pronunțării esențelor cultural-artistice ale neamului. Aceste valori se pronunță și în imaginea figurativă a tabloului *Ciocârlia* (*Figura 8*) de Zinovie Sinița (n. 1919 — d. ?), derivată din contextul tradițiilor etno-folclorice populare. Imaginea plastică tinde să comprime o imagistică simbolică a neamului, asamblând datele afectiv-emoționale, cu temperamentul și spiritul voios al muzicii, dansului și sărbătorilor populare. Modelajul plastic al figurilor cedează constructivitatea fiziologică a formelor în favoarea unor confi-

gurări moi, ușor rotunjite, aranjate dinamic în spațiul plastic, pentru o sugerare cât mai expresivă a conexiunii sensibile cu arta populară.

**Figura 7.** Grecu Mihai.  
*Recruții*, 1965.



Sursa: MNAM, 131x150 cm, u/p.

**Figura 8.** Sinița Zinovie.  
*Ciocârlia*, 1966.



Sursa: MNAM, 140x110 cm, u/p.

**Figura 9.** Obuh Vladislav.  
*Libertate*. Parte din triptic.  
1964-1966



Sursa: MNAM, 245x162 cm, u/p.

La o rezoluție decorativ-stilizată ajunge și imaginea figurativă din tripticul *Libertate* (1964-1966) (Figura 9) de Vladislav Obuh (1928), menționată în critica de artă din spațiul sovietic, pentru configurarea specifică a tipologiei etnografice naționale [10, p.149-152]. Procedeul plastic al lucrării reușește să asimileze multiple date reprezentative ale caracterului național, procesate stilistic și expuse printr-o ordonare decorativă ce formează imagistica semnificativă a motivului național.

Reprezentarea figurativă capătă un caracter profund emoțional, care își găsește inspirația într-o „frază muzicală, câteva versuri ale unei poezii populare...”, ce trezesc în spiritul artistului „o expresie profundă”, plină de sens și înțelepciune, provenită din cultura și tradiția neamului [8, p. 213].

### Concluzii

Astfel, pictura figurativă din prima jumătate a deceniului șapte trece printr-un șir de schimbări plastice și semantice, care generează un proces continuu de promovare a caracterului național etnografic.

Sub aspect plastic, figurativul recurge la: monumentalizarea, aplatizarea și decorativismul formei; simplificarea schematică a figurilor și chipurilor; stilizarea formei după caracterul artizanal național; configurarea semnificativă a imaginii plastice; intensificarea valențelor coloristice. Sub aspect semantic, figurativul promovează: reflecția artistică a cotidianului prin teme muncii și sărbătorilor populare; parafrizarea subiectivă a temelor; valorizarea datelor cultural-artistice și etno-folclorice naționale; interpretarea lirico-poetică a subiectelor; dezvăluirea universului afectiv interior cu meditația spirituală a personajelor.

### Referințe bibliografice

1. CIOBANU, C.I. *V. Russu-Ciobanu*. Colecția: Maeștri basarabeni din sec. XX. Album. Chișinău: Arc, 2004.
2. SPĂNU, C. *Spațiu și timp în pictura din R.Moldova (anii 1940-1990)*. Monografie. Chișinău: Știința, 1994.
3. TOMA, L. *Mihai Grecu*. Colecția: Maeștri basarabeni din sec. XX. Album. Chișinău: Arc, 2004.
4. AOSPM. *Fond. R-2906*. Inv. 1. Dosar 459. UAP. Chișinău, 1981.

5. BRIGALDA-BARBAS, E. *Igor Vieru*. Colecția: Maeștri basarabeni din sec. XX. Album. Chișinău: Arc, 2004.
6. ЯГОДОВСКАЯ, А. Целеустремленность творческих поисков. В: *Живопись народов СССР*. Москва: Советский художник, 1997.
7. CEZA, L. *Pictura moldovenească*. Chișinău: Cartea Moldovenească, 1966 (ed. cu caractere chirilice).
8. ГОЛЬЦОВ, Д. и др. *Искусство Молдавии*. Кишинёв: Картеа Молдовенеаскэ, 1967.
9. КОСТИНА, Е. Образы Молдавии. В: *Живопись народов СССР*. Москва: Советский художник, 1997.

## MODALITĂȚI ARTISTICE DE ABORDARE A NARAȚIUNII ȘI SIMBOLULUI ÎN GRAFICA DE CARTE MOLDOVENEASCĂ DIN PERIOADA ANILOR 1970—1980

### ARTISTIC WAYS OF APPROACHING THE NARRATIVE AND SYMBOL IN THE MOLDOVAN BOOK GRAPHICS OF THE 1970S-1980S PERIOD

**VICTORIA ROCACIUC,**  
conferențiar cercetător, doctor în studiul artelor,  
Institutul Patrimoniului Cultural

CZU 766:002

75.056

*În anii 1970, în grafica de carte se vor observa tendințe noi: accentul pe individualitate și pe libertatea de expresie artistică, înnoirea mijloacelor plastice, utilizarea materialelor noi. Drept consecință, va apărea tendința decorativă și austeră de elaborare a imaginilor, sinteza stilurilor și noua estetică a convenționalului, opus stilisticii și ideologiei sovietice oficiale. Printre tendințe de căutare a noilor modalități artistice a fost utilizarea tehnicilor mixte, combinarea diferitor materiale, uneori chiar nespecifice genului grafic. Aceste schimbări au îmbogățit mult partea semantică și emoțională a operelor.*

**Cuvinte-cheie:** grafică, carte, ilustrație, narațiune, simbol, tehnică, tendință, stil

*In the 1970s, new trends will be seen in book graphics: emphasis on individuality and freedom of artistic expression, renewal of plastic means, use of new materials. As a consequence, there will appear a decorative and austere tendency of elaborating the images, the synthesis of styles and new aesthetics of the conventional contrary to the Soviet style and official ideology. Among the trends of searching for new ways in art there has been the use of mixed techniques, a combination of various materials, sometimes even not specific to the genre of graphics. These changes have enriched the semantics and emotional part of the works.*

**Keywords:** graphics, book, illustration, narrative, symbol, technique, trend, style

#### Introducere

Anii 1970 au intrat în istoria artelor autohtone drept perioada de căutări și experimente artistice, de realizări de succes la nivel unional sovietic. În cadrul cercetării de față ne propunem să analizăm operele de grafică de carte executate în această perioadă reieșind din principii și soluții compoziționale, tehnice și semantice, care au servit schimbărilor și noilor *tendințe* artistice.

#### I. Principii și forme compoziționale comune de abordare a narațiunii și simbolului în arta graficii de carte moldovenești din perioada anilor 1970-1980

Anii 1970 reprezintă perioada de apariție a lucrărilor lui Ilia Bogdesco *Lauda prostiei* de Erasmus din Rotterdam (1975/1976) cu caligrafii textuale în *tehnica* tușului cu peniță; ilustrarea acestei cărți artistul o va repeta ulterior în gravură pe aramă; *Călătoriile lui Gulliver* de Jonathan Swift (1978-1979), gravură pe aramă, înalt apreciate la nivel unional. Căutarea unei filosofii proprii atât la nivel executiv și la cel de tratare a ideilor autorilor cărților ilustrate îl va marca pe Ilia Bogdesco pe tot parcursul activității de creație. *Stilul* lui se baza, în mare parte, pe tradițiile clasice ale gravurii atât la nivel *tehnic*,

cât și la nivel de prezentare convingătoare a desenului. O adevărată descătușare artistică se percepe în *ilustrațiile* lui Ilia Bogdesco pentru *Punguța cu doi bani* de Ion Creangă, ediția din anul 1977, executate în tuș, penel, peniță. Unele compoziții utilizate în imagini din frontespiciu și foaie de titlu pentru *Lauda prostiei* de Erasmus din Rotterdam au găsit o nouă expresie în *Punguța cu doi bani*, mult mai liber imprimând conotații etnice și cele de context *symbolic* al sensului din cadrul descrierii literare. Acest joc de expresii și materiale intuitiv resimțit de Ilia Bogdesco a avut o deosebită influență asupra întregului proces editorial autohton. Astfel, în figurile 1 și 2 observăm același principiu compozițional al cadrului-geam utilizat conform diferitor stiluri istorice și tehnici grafice, indicând variate conotații semantice. În aceste imagini factorul comun reprezintă starea psihologică de moment a personajului îngândurat.

**Figura 1.** Ilia Bogdesco.  
*Lauda prostiei*



Sursa: de Erasmus din Rotterdam, 1977.  
Frontispiciu. Hârtie acvaforte.

**Figura 2.** Ilia Bogdesco. Ilustrație la *Punguța cu doi bani* de Ion Creangă.



Sursa: Hârtie, tuș, penel, peniță. 1977

Bazate pe principiul colajului compozițional sunt tratate operele *grafice* în tuș, peniță create de Mihail Brunea pentru *Jurnalele astrale ale lui Ion Tihi* de Stanislav Lem (1979) și supracoperta pentru *Corsarul negru* de Emilio Salgari, 1979, creată de Vladimir Zmeev etc. Lucrând asupra textelor lui Charles de Coster, *Thyl Ulenspiegel*, 1979, hârtie, tuș, peniță, colaj, graficianul Alexei Colîbneac s-a inspirat și, în unele cazuri, a folosit drept prototip morfologic compoziției și chipuri din celebrele litografii ale graficianului sovietic rus Evgheni Kibrik, *ilustrații* la aceeași *carte* create în 1950-1951. În prezentarea grafică a cărții *Thyl Ulenspiegel* s-a conturat și talentul de caligraf al lui Alexei Colîbneac. Desenul de pe copertă, foaia de titlu și din cadrul șmuțtitlurilor, a fost, de asemenea, inspirat din decorul presat al supracopertei concepute de Evgheni Kibrik. Inspirat de folclorul flamand, romanul

picaresc *Legenda și aventurile eroice, fericite și glorioase ale lui Ulenspiegel și ale lui Lamme Goedzak în Flandra și în alte părți* de Charles-Théodore-Henri De Coster, scriitor belgian de limbă franceză, celebrează dragostea de patrie și libertate. Personajele tip picaro (cerșetori, vagabonzi, aventurieri etc.) la prima vedere fac o paralelă cu *Aventurile baronului von Münchhausen*. De fapt, este un roman dificil de clasat, deoarece reunește trăsături ale mai multor tipuri generice: prin compoziție, dimensiuni, abundența limbii, amintește de *Gargantua și Pantagruel* a lui Rabelais sau de *Don Quijote de la Mancha*, operă literară a scriitorului spaniol Miguel de Cervantes, dar acțiunea se petrece în Țările de Jos, în secolul al XVI-lea, sub domnia lui Carol Quintul și Filip al II-lea, adică în vremea celei mai puternice opresiuni a inchiziției spaniole și a răzvrătirii populației protestante. Pe lângă prezentarea unui personaj folcloric, motivele aventuriste și istorice, larg dezvoltate nu umbresc mesajul principal al autorului: apelul la toleranță și elogiul patriotismului. Prefața în reflectarea lui Alexei Colîbneac accentuează cea mai interesantă creație a lui De Coster legată de numele personajului principal. Îl cheamă așa fiindcă numele lui înseamnă *buhă și oglindă*, înțelepciune și farsă, *Uil en Spiegel*. Apoi în alt loc din carte autorul propune o altă semnificație: *Ulen* în loc de *Ulieden Spiegel* — *oglindea domniilor voastre*, a prostiilor, caraghioslăcurilor și a fărădelegilor unei vremi, un *stil* al realismului cu cruditate, în spiritul Renașterii nordice. Fiind recunoscută drept opera cea mai remarcabilă a literaturii belgiene, națională prin excelență, *cartea* cu un limbaj cu mai multe semnificații este specifică anume bilingvismului Țărilor de Jos al acelor vremuri. Respectând particularitățile textuale în prezentarea *grafică* a *cărții*, Alexei Colîbneac s-a manifestat și ca un bun caligraf, un adevărat maestru al caracterelor de litere. În desene dinamice, precise, linia creată de către artist capătă un aspect sigur, concret, puternic și expresiv [1, pp. 152-158].

## II. Noi tendințe și modalități artistice în grafica de carte moldovenească din perioada 1970-1980

În anii 1970 în *grafica de carte*, ca și în toată arta plastică moldovenească, se vor observa *tendințe* noi: accentul pe individualitate și pe libertatea de expresie artistică, înnoirea mijloacelor plastice, utilizarea materialelor noi. Drept consecință va apărea *tendința* decorativă și austeră de elaborare a imaginilor, se va anunța sinteza *stilurilor* și noua estetică, a convenționalului, opus *stilisticii* și ideologiei sovietice oficiale. Mulți artiști tineri, inclusiv și cei mai în vârstă vor prelua aceste idei drept indiciu în creație.

Se va lucra mult asupra limbajului artistic, *tehnicilor* mixte și de autor, inclusiv asupra imaginii artistice în toată plinătatea de substraturi din cadrul interior al subiectului: *narativ, simbolic*, emoțional (liric, dramatic etc.). Operele grafice, inclusiv și *ilustrațiile* vor fi create atât în forma tradițională clasică de gravură monocromă sau în tuș cu peniță, cât și în *tehnicele* acuarelei, guașului și temperei, inclusiv mixte, chiar atipice genului grafic.

### II.1. Raporturi între tehnică de execuție, compoziție și aspect semantic al operei de grafică de carte

O nouă latură senzuală reproduceau lucrările create în acuarelă pe umed (Alexei Colîbneac, *Concertul în luncă*, 1976, de V. Alecsandri) sau combinată cu alte *tehnici*. Alexei Colîbneac este un artist cu un mare diapazon creativ: aproape că nu există tehnică a graficii pe care maestrul să nu o fi explorat pe parcursul întregii sale activități de creație [2, p. 9]. Studiind colecția Muzeului Național de Artă al Moldovei avem posibilitatea de a face cunoștință cu ilustrațiile maestrului la cărțile: *Greierașul Puiu* de D. Matcovschi (în două ediții), 1974, hârtie, acuarelă și 1989, hârtie, acuarelă, tuș, peniță, guașă; „Concertul în luncă” de V. Alecsandri, 1976, hârtie, acuarelă; *Cercelul de argint*, culegerea de proză pentru copii, 1977, hârtie, guașă; *Rică-țânțărică* de N. Dabija, 1979, hârtie, tuș, acuarelă sau *Povești de când Păsărel era mic* de N. Dabija, 1980, 2011, hârtie, tuș, peniță; romanul lui Charles de Coster *Thyl Ulenspiegel*, 1979, hârtie, tuș, peniță, colaj etc.

În ciclul de ilustrații în acuarelă realizat la poezia lui Vasile Alecsandri *Concertul în luncă*, graficianul a recreat farmecul și frumusețea naturii, armonia universului viu. Luminoase, având o cromatică

variată și expresivă, aceste imagini plastice sunt în deplină armonie cu imaginile literare poetice ale lui V. Alecsandri. Juriul Concursului republican a apreciat după merite această lucrare, acordându-i autorului diploma de gradul II. În 1981 și 1995, editurile *Literatura artistică* și *Cartier* vor mai edita această poezie a bardului de la Mircești, iar artistul va reveni la această serie păstrând aceeași tehnică a acuarelei și structura compozițională a ilustrațiilor. Drept surse de inspirație în cadrul lucrului asupra cărții graficianului Alexei Colîbneac i-a servit arta orientală: gravura japoneză și pictura chineză. Muzeul național deține o colecție bogată de gravură japoneză datată din secolele XVII-XX care, fără îndoială, i-a impresionat pe artiștii plastici autohtoni. Despre atitudinea lui de respect față de arta orientală artistul a menționat în cadrul unui interviu cu Vasile Malanețchi (Val Marius). În 1977 pentru cărțile *Concertul în luncă* și *Pasteluri* de Vasile Alecsandri lui Alexei Colîbneac i s-a decernat Premiul Republican al Tineretului *Boris Glavan*.

O transparență deosebită a naturii denotă ilustrațiile create în acuarelă de graficianul Emil Childescu pentru cartea *Tata* de Iurie Cârchelan, 1977 sau pentru *Balade* de Vasile Alecsandri, 1978; *Povestea codrului* de Mihai Eminescu, 1980. Elementul generalizator, convențional al petelor de culoare crează desenul subordonat armonilor tonale și compoziționale.

Mai ascuțite în plan grafic arată detaliile imaginilor executate în *tehnica* acuarelei de Eduard Camin (*Puiul de vrabie* de Maxim Gorki, 1978; *Vine, vine primăvara*, 1980) în care expresiile ochilor și trăsăturile corpurilor de animale și de păsări se integrează în compoziții bazate pe armonii tonale legate de posibilitățile plastice ale unei culori (oranj sau verde în amestec cu gri, alb și negru) prin care expresivitatea formelor picturale accentuează cadrul narativ.

O formă originală de combinare a guașului cu acuarelă a abordat Mihail Bacinschi în ilustrarea cărții lui G. Botezatu *Clopoțelul fermect* (1980). O linie aparte crează gravurile și lucrările în alb-negru. În cadrul acestora, de asemenea, se va diferșifica forma de abordare a *tehnicilor*: drept exemplu pot servi *ilustrațiile* lui Leonid Nikitin sau lui Andrei Țurcanu pentru cartea de N. Corlăteanu *Limba noastră — o comoară* (1980) în tuș, peniță.

În anii 1970, opera literară vă servi drept suport de bază pentru alegerea formelor de prezentare artistică. Litaretura clasică sau antică publicată în acel timp deja va fi ilustrată și în alte forme, străine gravurii pe metal. Mihail Vakarciuk și Natalia Tarasenko au ilustrat-o în *tehnica* mixtă *Iliada* lui Homer, 1978. Vladimir Bulba la fel în *tehnica* mixtă a *ilustrat Povești populare moldovenești* (1980). Oleg Zemțov — *Drame* de Goethe (1978), *Picătura de rouă/Rosinka* de G. Vieru (1979) și antologia prozei sovietice pentru copii *Дети планеты Земля* (1976); Emil Childescu la fel a ilustrat *La cireșe* de Ion Creangă (1976), Isai Cârmu — *Dimitrie Cantemir* de V. Ioviță (1973) și *Lirica* de Petrarca (1975), Nikolai Samborski — povestea populară moldovenească *Fiica înțeleaptă a păstorului/Премудрая дочь пастуха* (1975), Natalia Tarasenko (1943) — *Рассказы о вине* de M. Peleah (1979), Aleksandr Hmelnițki *Balade* de V. Alecsandri (1972), Anatoli Iavtușenko *Șapte pitici în pădure* (1972) [3, pp. 1-158].

Contextul imaginar, elementul alegoric și metaforizat vor deveni principală formă a structurării și configurării opere de artă. Lucrările create tradițional acromatic datorită căutărilor artistice în zona tonalului și a liniarului vor achiziționa noi sensuri indirecte. Contrastele tonale, factura și textura foii, încărcătura grafică vor căpăta o nouă conotație semantică și artistică. Aceste aspecte se vor observa în creația lui Gheorghe Vrabie, Leonid Nikitin, Isai Cârmu, Alexei Colîbneac, Alexandr Hmelnițki, Arcadie Antoseac, Anna Evtușenco și mai multor artiști formați în condițiile anilor 1970. Practic, fiecare grafician tindea să valorifice atât latura monocromă, cât și cea policromă a ilustrației de carte, căutând forme de combinare ale procedeelelor tonale și coloristice, de utilizare variată a conturilor negre, de nuanțare a atmosferei din cadrul textului ilustrat cu expresii lirice, dramatice, epice, poetice, comice etc. Artiștii vor aborda noi *tehnici* de gravură pe sticlă organică, pe plastic, pe hârtie cu puțin relief, chiar și *tehnica* mixtă indica interferențe între genuri și domenii fiind abordată netradițional. Astfel, Iuri Pivcenko a ilustrat *Mahabharata* în *tehnica* mixtă pe suport textil.

Valorificarea *tehnicii* tușului cu peniță cu cele mai diverse principii plastice este sesizată în ilustrațiile create de Vladimir Zmeev. Romanele istorice *Corsarul negru* de Emilio Salgari, 1979 și *Spartacus* de Raffaello Giovagnoli, 1979 sunt ilustrate în două maniere absolut diferite, accentuându-se astfel ambianța timpului din cadrul textului ilustrat. Dinamismul plastic al desenului rapid în *tehnica* tușului cu peniță refelctă scenele bataliste din *Spartacus*. *Stilistic* și aceste imagini pot fi comparate cu unele create de Bogdesco sau Vrabie, iar acele pentru *Corsarul negru* cu unele de Gheoghi Zlobin (J. Roni-Seniorul *Lupta pentru foc*, 1983) sau Leonid Domnin (*Povești populare moldovenești*, 1978). Însă fiecare dintre autorii menționați creează accente proprii la nivel de percepere a formei și desenului cu structuri formale desfășurate sau panoramice. Astfel, putem compara desenele din *ilustrații* create de Gheorghe Vrabie și de Mihail Vakarciuk pentru *Balada pâinii* de M. Pojarciuc (1979) sau *Simplu* de I. Gheorghită (1980) [4, pp.1-174], care adună mai multe *narațiuni* într-o singură imagine și indicând apropierea lor de *simbol*.

### III. Analiza subiectelor semantice comune în creația diferitor graficieni de carte

*Ilustrațiile* la *Povestea lui Aliman* în prelucrarea lui Grigore Botezatu în cadrul mai multor ediții au fost create de mai mulți artiști plastici autohtoni. Arcadie Antoseac, în 1978, le-a realizat folosind unele stilizări decorative proprii *stilului* tradițional popular, însă caracterul spontan al acestora, libera tratare a formelor și a subiectelor, le conferă o anumită modernitate. La fel de curajoase ca și desenele copiilor, foarte original stilizate în aspectul configurării siluetei personajelor, decorurilor, ușor abstractizate, dar foarte precise în esența lor, sunt și compozițiile ilustrațiilor. Întrucât urma să ajungă și în grădinițele de copii, imaginile de forță ale *cărții* sunt realizate într-un *stil* foarte apropiat desenelor copilărești. Netrivial și extrem de iscusit sunt alese gamele cromatice ale fiecărui desen din *carte*. Pentru realizarea ilustrațiilor, Arcadie Antoseac, după cum mărturisea, folosind drept exemplu creația lui Boris Nesvedov, s-a inspirat din grafica și pictura rupestră a epocii primitive. Desenele de pe forță cu imaginea multiplicată a unei flori, *simbolice* în esența lor, le considerăm drept o mare reușită a lui Antoseac.

Referitor la temele sau subiectele *simbolice* comune observate în cadrul reeditărilor acestei cărți cu participarea mai multor graficieni moldoveni, observăm că *tema podului de aur* Arcadie Antoseac o rezolvă într-un mod foarte original. În dreapta imaginii stă în jilț un bătrân, îmbrăcat în haine regale. Figura lui este dominantă în toată compoziția și se prezintă drept camerton pentru toată arhitectonica cărții. Podul de aur este redat printr-o singură trăsătură de penel, accentuând semnificația lui abstractă din poveste. Călărețul este înfățișat pe calul care merge sub pod, copitele lui fiind într-o poziție ireală, ca și cum s-ar ține de partea inversă a podului, astfel figura calului și cea a călărețului sunt reflectate în mod neobișnuit, calul cu capul în jos, călărețul cu capul în sus. Dinamismul mișcării persistă în această imagine, adăugând semnificații suplimentare *narațiunii* textuale.

O altă temă-cheie este *cea a triadei*. În creația lui Arcadie Antoseac cele două teme au fost unite într-o singură *ilustrație*, mai exact, o vignetă de la sfârșitul poveștii. Aici sunt reprezentați tatăl cu feciorul său în brațe, feciorul având o floare în mână, iar alături este pictat un mic simbol al podului de aur. Deci triada este reprezentată prin imaginea tatălui, a fiului și cea a podului de aur. Astfel, se creează o trimitere sau o replică la ideea triadei creștine ortodoxe (Tatăl, Fiul și Sfântul Duh). În compoziție mai sunt prezente alte două flori, pentru echilibru, dar și pentru a accentua ideea de triadă, fiind o repetare într-o altă formă. Floarea este *simbolul* nemuririi naturii, a nașterii, a morții și a reînvierii. Reînviem, într-un fel, prin copiii noștri, care rămân după noi, ei sunt și florile noastre. O altă variantă a triadei, deosebită de viziunea lui Filimon Hămuraru și Victor Ivanov, dar și de cea a lui Emil Childeșcu, ilustrează momentul în care Aliman cu paloșul a făcut ca fiecare dintre frații săi să se dividă în câte doi (unul deschis și altul întunecat).

Cât privește *tema întâlnirii/despărțirii protagonistului de fata frumoasă*, acest grafician, probabil, s-a inspirat din ilustrația lui Boris Nesvedov la cartea *Andrieș* de Emilian Bucov, întrucât este redată ca

o zână sau ca o zeitate care creează ori luminează cu aurul ei calea lui Aliman, autorul obținând astfel încă o metaforă a podului de aur.

Tema *Întâlnirii lui Aliman cu uriașul* Arcadie Antoseac o rezolvă într-un mod, practic, similar cu imaginea creată și de Emil Childescu, alcătuind, astfel, o imagine unică. Iar Victor Ivanov și Filimon Hămuraru o rezolvă în spiritul general promovat de grafica cărții lor, la fel cu tema podului de aur, fiecare protagonist fiind înfățișat, cadrat, într-o imagine separată [5, pp. 77-84].

### Concluzii

Drept rezultat al cercetărilor efectuate, utilizând cele trei principii de analiză a *narațiunii și simbolului* a operei de *grafică de carte* (cel compozițional sau formal-stilistic, tehnic și cel interpretativ), constatăm că avem posibilitate mai amplu să observăm legătura între procedeele artistice, tehnice și aspectul semantic al imaginilor artistice.

Constatăm că structurarea operelor de *grafică de carte* moldovenească pe principii *tehnice*, compoziționale și semantice oferă noi soluții practice de gândire artistică și analitică sau de cercetare. Fiecare dintre principiile nominalizate adesea, însă nu de regulă, poate servi drept factor unificator sau dominant pentru celelalte. Astfel, găsim exemple de opere de diferite conotații semantice executate în aceeași *tehnică* sau create în baza aceluiași principiu compozițional. Mai avem prilejul să observăm aceeași gândire compozițională în cadrul *ilustrării* operelor de diferit gen literar, executate în *tehnici* variate etc. Iar edițiile repetate ale operelor literare permit să nuanțăm *tendențele* sau preferențele estetice ale artiștilor marcanți din domeniul *graficii de carte*.

### Referințe bibliografice

1. ROCACIUC, V. Grafica de carte a lui Alexei Colibneac din Colecția Muzeului Național de Artă al Moldovei. In: *Conferința Științifică Anuală a Muzeului național de Artă al Moldovei. Culegere de comunicări, edițiile 2013, 2014*, Chișinău.
2. БОСЕНКО, Г. *Мастера книжной графики Молдавии*. Каталог. Кишинев: Тимпул, 1984.
3. *Grafica de carte moldovenească*. Alc. Raisa Aculova. Text în lb. română și rusă cu caractere chirilice. Chișinău: Literatura artistică, 1986.
4. *Художники молдавской советской книги*. Сост. Б. Брынзей. Кишинев: Лумина, 1977.
5. ROCACIUC, V. *Narațiune și simbol în interpretările grafice ale „Poveștii lui Aliman” în prelucrarea lui Grigore Botezatu*. In: *Materialele conferințelor: Științele socio-umanistice și progresul tehnico-științific: (Conferința științifică interuniversitară, 15 aprilie 2016). Teoria și practica integrării europene: (Conferința științifică studentească, 15 mai 2016)*. Chișinău: Tehnica-UTM, 2016.



## Științe socio-umanistice

### CULTURA — TOLERANȚĂ ȘI SOLIDARITATE ÎN CONDIȚIILE GLOBALIZĂRII

### CULTURE — TOLERANCE AND SOLIDARITY IN THE CONDITIONS OF GLOBALIZATION

**IURIE CARAMAN,**

conferențiar cercetător, doctor în sociologie,  
Institutul de Cercetări Juridice și Politice al AȘM

**VALERIU MÎNDRU,**

conferențiar cercetător, doctor în sociologie,  
Institutul de Cercetări Juridice și Politice al AȘM

**CZU 008:316.4.063.3**

*Globalizarea include exportul și aplicarea modelelor culturale și socio — economice occidentale, reprezentând o situație nouă, de construcție a unui sistem planetar caracterizat printr-o uriașă capacitate de comunicare și schimburi informaționale la scară mondială. Se susține că fenomenul globalizării are drept efect diversificarea culturilor naționale.*

*Factorul care a contribuit decisiv la extinderea fenomenului de globalizare e fără îndoială mass-media. Mijloacele de informare în masă au luat în ultimul timp o amploare pe care nu au mai cunoscut-o înainte. Internetul, televiziunea, presa asigură accesul la informație a tuturor oamenilor, indiferent în ce parte a globului s-ar afla, și cu o viteză uimitoare. Începe să se vorbească astăzi tot mai mult de existența unei culturi media, care a intrat în concurență cu cultura tradițională.*

**Cuvinte-cheie:** cultură, globalizare, fenomen, simboluri, civilizație

*Globalization includes the export and application of Western cultural and socio-economic models, representing a new situation of construction of a new global system described by an enormous capacity of communication and exchange of information. It is believed that globalization is triggering the diversification of national cultures.*

*Mass-media is the main factor behind the spread of globalization. Informational technologies have reached a new peak in history: the internet, TV, the press make information accessible to everyone, reaching all parts of the planet with great speed. A new topic has become the existence of a media culture, in competition with the traditional form of culture.*

**Keywords:** culture, globalization, phenomenon, symbols, civilization

#### **Introducere**

Globalizarea, conform definiției din dicționare, reprezintă considerarea, determinarea sau producerea la scară mondială, reuniunea într-un tot a elementelor dispartate, judecarea unei probleme în ansamblu sau caracterul universal dat lucrurilor. Cultura, pe de altă parte, reprezintă totalitatea valorilor materiale și spirituale create de om și a instituțiilor necesare pentru comunicarea acestor valori.

Omul și-a asumat condiția umană în momentul în care a fost în stare să vadă dincolo de aparența lucrurilor, să dea dovadă de imaginație, să creeze și să folosească simboluri. Confruntată cu criza de identitate pe care o trăiește individul secolului nostru, cultura generează noi dimensiuni sociale, morale, filosofice și spirituale și pregătește tinere generații să clădească în mod conștient și eficace ceea ce ar trebui să fie secolul XXI. Cultura îngăduie ca oamenii să se unească între ei prin toleranță și solidaritate. De la „visul” culturii totale, lumea se trezește la realitatea multiculturalismului, a culturii

globale fără nici o tradiție culturală. Când vorbim de cultură ne gândim la semnificație, valoare, norma. Prin cultură se înțelege totalitatea produselor activității omenești în scopul traiului și perfecțiunii.

Potrivit lui Lucian Blaga, omul este sortit creației, are un destin creator permanent, simbolic, care-l detașează de natură. Cultura este astfel, în concepția lui Blaga, o „tălmăcire simbolică a lumii, o lectura a existenței, o interpretare a lumii, un mod de a traduce experiența în limbaje simbolice” [1, p. 81].

Constantin Rădulescu Motru combate sensul de cultură, îl pune în relație cu cel de civilizație, el înțelegând prin cultură, originalitate, iar prin civilizație, decadentă. Le tratează în mod antagonic, spunând că numai grecii au realizat, în antichitate, o cultură și o civilizație armonioasă, iar în perioada modernă, germanii, „Civilizația este moartea spiritualității, pe când cultura este viață” [2, p. 14].

Globalizarea include exportul și aplicarea modelelor culturale socioeconomice occidentale, reprezentând o situație nouă, de construcție a unui sistem planetar caracterizat printr-o uriașă capacitate de comunicare și schimburi informaționale la scara mondială. Se susține ca fenomenul globalizării are drept efect diversificarea culturilor naționale. Un prim factor care contribuie la acest proces este permeabilitatea teritorială. Tot mai mult oamenii sunt liberi să călătorească în toate părțile lumii, putând astfel să împrumute și să transmită fapte de cultura. Artiștii, oamenii de știință, toți cei pe care îi numim oameni de cultură, au posibilitatea să ajungă în diferite părți ale globului, să țină conferințe oriunde în lume, facilitând astfel schimbul intercultural.

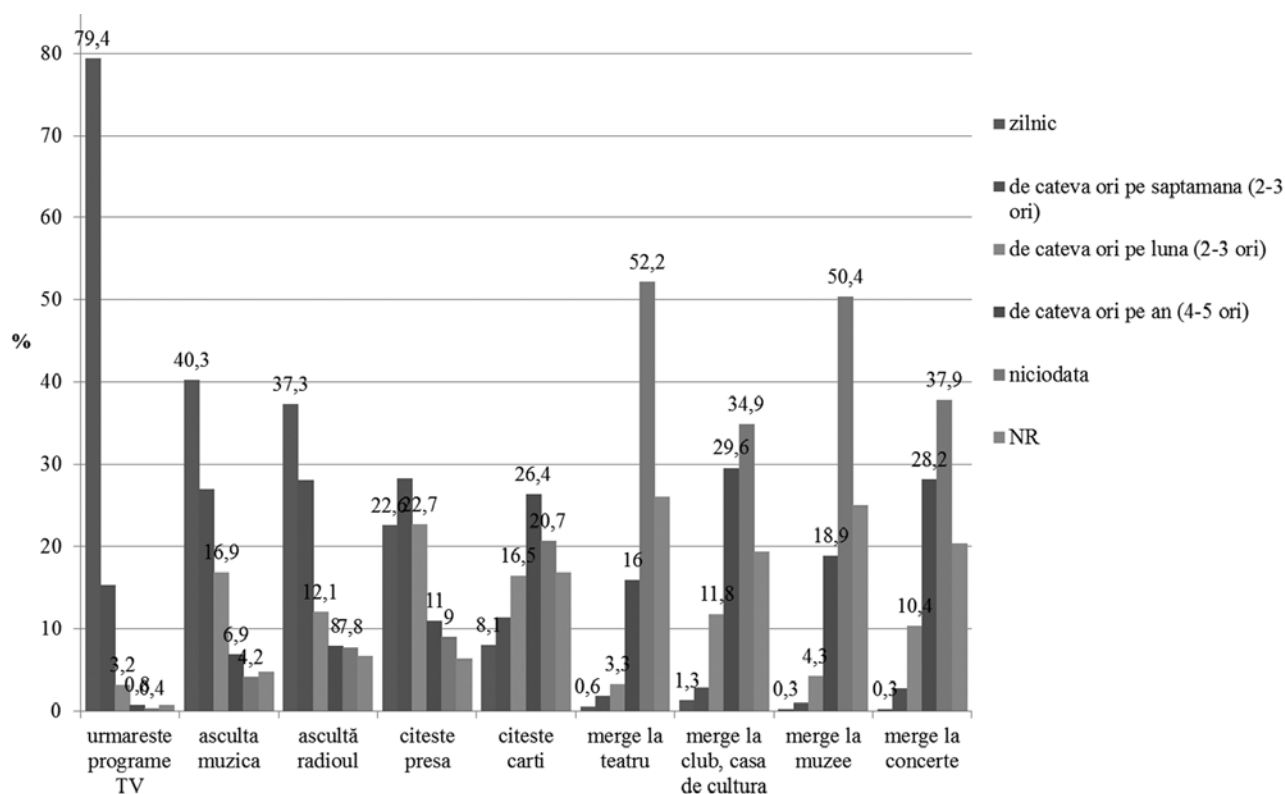
**Republica Moldova în contextul globalizării culturale.** Republica Moldova de-a lungul multor decenii este recunoscută pe scară mondială și numită ca țară a dansului. Aceasta se datorează în cea mai mare parte renumitului Ansamblu Național Academic de Stat de Dansuri Populare *Joc* colectiv emerit din Republica Moldova, care multe decenii la rând, datorită măiestriei sale, a fost recunoscut pe scară mondială drept unul dintre trei cele mai vestite și puternice colective de dansuri a planetei. De circa trei decenii Clubul Sportiv de Dans *Codreanca* din Republica Moldova de asemenea a fost desemnat pe scară mondială drept unul dintre cele mai puternice Cluburi Sportive ale Terei. Aceasta poate fi consemnat ca o reflecție a globalizării asupra dezvoltării și ascensiunii culturii naționale pe scara mondială.

Conform rezultatelor studiului sociologic<sup>1</sup>, lectura în calitate de consum cultural este slab reprezentată în rândul populației din localitățile rurale (*Figura 1*). Astfel, din totalul celor intervievați, 29,2% pe parcursul unui an n-au citit nici o carte, 18,2% au citit doar o carte. Aproape o treime din respondenți n-au citit nici o carte. Doar 12,6% dintre cei intervievați au citit între șapte și douăsprezece cărți, 4,4% — 13-20 cărți, 1,7% — 20-40 cărți și doar un procent citesc peste 50 de cărți. Studiul relevă o tendință de profesionalizare a lecturii, în sensul că oamenii citesc cărți și reviste de specialitate, fie pe hârtie, fie în format electronic.

E necesar de a sublinia și faptul că lectura în mediul rural, ca și în cel urban, a încetat de a se bucura de primele poziții ale palitrei consumului cultural, adică nu mai este în vogă asemenea anilor '80 ai secolului trecut. Locul lecturii în topul consumului cultural rural a fost luat cu o mare ruptură, practic de trei ori (26,4%) mai mult (*Fig.1*), de programele televizate (79,4%), care în ultimul timp au devenit tot mai diverse și complexe, după care urmează audierea muzicii — 40,3%, ascultă radioul — 37,3%, citesc presa — 22,6%. Tot mai solicitate devin rețelele sociale ale internetului și a diverselor jocuri propuse de aceste rețele de socializare, clasându-se pe primele locuri în topul necesităților și preferințelor culturale.

Exemplul consumului cultural din comunitățile rurale ne vorbește despre interesul sporit al populației Republicii Moldova față de mijloacele mass-media, rețelele de socializare, ceea ce denotă în fond aplicarea informațională cotidiană, de nivel mondial, care și este un efect al fenomenului globalizării și al diversificării culturii noastre naționale.

1 Studiu sociologic național Statusul și rolurile omului în societatea contemporană, realizat de Secția Sociologie al IIEȘP al AȘM, în perioada mai — iunie 2012.

**Figura 1.** Consumul cultural în comunitățile rurale.

Sursa: Studiu sociologic național *Statusul și rolurile omului în societatea contemporană*.

Astfel putem spune răspicat că globalizarea are un impact decisiv asupra culturilor și identităților naționale. Acest proces nu implica mereu un nivel ridicat de comunicare sau de schimb între diferite culturi. În mod special, există tendința ca o cultură dominantă să se impună asupra celorlalte, ducând la un proces de uniformizare culturală. Gradul de intensitate al acestui proces nu este dat de valoarea culturilor naționale, ci mai mult de forța economică a fiecărei țări în parte.

Este adevărat și faptul că procesul globalizării poate fi un lucru bun, dacă diversele culturi și societăți naționale iau parte la acest proces în mod echitabil, dar dacă globalizarea este tratată ca un proces cu un anumit scop, o direcție precisă și decisă doar de societățile și culturile ce dețin puterea economică, atunci omogenizarea culturilor naționale poate avea efecte negative, de unire a diferențelor ce reprezintă elemente definitorii ale identității culturale și naționale.

Globalizarea mai poate fi caracterizată ca un concept periculos și subiect „inflamabil”, lucru ce face ca abordarea lui să fie foarte tentantă, globalizarea îi este potrivnică omului de rând și benefică statisticilor corporațiilor. În goană după profit, corporațiile s-au dezvoltat atât de mult încât planeta s-a transformat într-o singură piață, iar consumatorii trebuie modelați și determinați să cumpere de la globalizatori. Globalizarea este un fenomen inevitabil, ireversibil.

Ce înseamnă globalizarea? Înseamnă telecomunicații, înseamnă Internet, telefon mobil, televiziune prin satelit, zborul cu avionul. Pe de altă parte, globalizarea poate însemna și poluare, războiul din Ucraina, atentatele de la 11 septembrie din SUA, dependența de droguri [3].

Vorbind despre reflecția globalizării asupra culturilor naționale, putem spune că ele sunt atât de vizibile, larg răspândite și pătrunzătoare precum sunt — proliferarea mondială a mărcilor de consum comercializate la scară internațională, ascensiunea simbolurilor culturii populare și comunicarea simultană de evenimente, cu ajutorul transmisiilor prin satelit, către milioane de oameni de pe toate continentele.

Oricare ar fi semnificația cauzală și practică a acestor fenomene, fără îndoială că una dintre cele mai direct percepute și trăite forme ale globalizării este anume cultura, care are marele privilegiu

istoric de a trece de la o lume a civilizațiilor izolate, bazate pe spații și timpuri diferite, la o lume unică, ce este caracterizată de același spațiu (piața mondială) și de același timp (sincronicitatea tuturor evenimentelor), de naștere a unei comunicări și a unei comunități mondiale. Comunitatea a precedat întotdeauna comunicarea; aceasta din urmă s-a constituit, mai întâi în interiorul grupului: indivizi vorbind aceeași limbă, împărtășind aceeași religie, aceleași valori, aceeași istorie, aceleași tradiții, aceeași memorie.

**Cultura în contextul european.** Secolul XX este cel care pune pentru prima dată în discuție canonul exclusivist european. Deschiderea Europei înspre alte culturi, mai ales înspre Orient, aduce cu sine o conștientizare a faptului ca „bătrânul continent” este doar o parte a unei realități globale largi.

Astăzi însă observăm trecerea de la o planetă a civilizațiilor închise la o lume deschisă tuturor oamenilor prin călătorii și prin accesul liber la informații. Putem afirma, că există o legătură foarte strânsă între globalizare, istorie și cultură.

Globalizarea modifică modul în care conceptualizăm cultura, deoarece cultura a fost, foarte multă vreme, legată de ideea unei localități fixe. Ideea unei culturi globale nu a devenit posibilă doar în zilele modernității globale. Enunțurile culturale, marile texte pot depăși granițele lingvistice și politice, civile și culturale cu condiția să fie traduse în limbile comunităților culturale interesate. Timp de secole, de milenii, procesul a fost frânat de distanțele geografice, de încetineala cu care se deplasau oamenii sau de dificultățile tehnice.

O dată cu dezvoltarea mondializării, facilitată de dezvoltarea comunicațiilor, informaticii și de mijloacele de transport contemporane, circulația textelor (idei religioase, politice, literare, științifice) cunoaște o vertiginoasă accelerare.

În încercarea de a se crea o cultură globală, un rol important este atribuit limbilor străine. După toate aparențele, limba engleză este folosită în toată lumea în toate formele sale: scrisă, vorbită, formală, informală și sub forma registrelor specializate: economic, juridic, tehnic, jurnalistic. A ajuns limba centrală a comunicației internaționale în domeniul afacerilor, politicii, administrației, științei, și în lumea academică, fiind în același timp și limba dominantă a publicității globale și a culturii populare. După cum arată destinul celorlalte limbi, utilizarea unei limbi se află în strânsă legătură cu ritmurile puterii.

Mondialitatea culturală presupune nu numai contacte umane empirice între civilizații, ci și instrumente intelectuale, de înțelegere între grupuri puse în contact într-o manieră mai mult sau mai puțin brutală.

Unul din multiplele aspecte ale globalizării este accentul pus pe respectul pentru drepturile omului, de unde importanța acordată dreptului la liberă exprimare religioasă și libertatea unei persoane de a-și schimba religia. Această realitate ridică problema dreptului legitim al minorităților religioase de a-și răspândi punctele de vedere și prin aceasta se ajunge ușor la tensiuni între aceste minorități și o majoritate stabilă care va denunța prozelitismul lor și va încerca să-l limiteze. Astfel, pluralismul este o provocare și nu se rezumă numai la adoptarea unei atitudini tolerante, ci la o încercare activă de a-l înțelege pe celalalt.

Toleranța se exprimă de pe poziții de putere, dar nu este capabilă să creeze și un climat de înțelegere și încredere față de celalalt. Un efort pentru înțelegerea pluralismului religios nu înseamnă nici relativism, nici renunțarea la atașamentul față de propria credință, ci un pas necesar pentru ancorarea în realitățile contemporane [4].

Implicațiile globalizării culturale rămân un subiect deschis dezbaterilor, oscilând între pericolul omogenizării culturilor naționale, regionale (pierderea specificității și unicității unui areal geografic sau a unei minorități) și debutul unei culturi mondiale că va acompania multă vreme de acum încolo culturile naționale, ele însele reînnoite prin provocările globalizării.

**Cultura autentică versus cultura de masă.** Este alarmant faptul ca în locul vechii culturi autentice, tradiționale, naționale ni se impune o nouă cultură de masă, care nu mai are nimic din măreția vechii culturi. Valorile culturale autentice sunt abandonate în detrimentul unor non-valori, dar care sunt în concordanță cu specificul timpului nostru. Acest lucru e clar numai daca ne gândim ce extindere s-a dat termenului de cultură mai nou; se vorbește tot mai des de „cultura Coca-Cola”, „cultura hamburger”, pe când această alăturare de termeni este cu totul incompatibilă. Oamenii par sa fi uitat ca cultura este cu totul altceva; ea presupune existența unor valori spirituale create de o societate, a unui set de cunoștințe și moduri de raportare la existență, care sunt menite să asigure desăvârșirea ființei umane

Din păcate noi suntem tentați să împrumutăm mai degrabă aspecte culturale ce țin de viața cotidiană imediată, sa le ridicăm la rangul de cultură, chiar daca ele nu au nimic de a face cu aceasta. De aici, o serie de controverse, o serie de acuze aduse de oamenii de cultură mai ales împotriva culturii americane, care tinde să-și impună dominația. Ei susțin, și pe buna dreptate, ca este nevoie de un fel de „filtru” în receptarea culturii, care ar avea rolul să separe valorile de non-valori și să protejeze popoarele de acestea din urma. Uniformizarea culturala să se producă prin schimbul a ceea ce este mai bun și mai folositor în fiecare cultură.

Fenomenul de globalizare va mai dura, în condițiile în care el este privit cu reticență de unele culturi. Exemplul cel mai concret ar fi cel al Orientului, care se desprinde foarte greu de vechile tradiții și refuză încă să se lase invadat de noua cultură. Tocmai de aceea, gândindu-ne la „coca -colanizarea culturală” ne întrebam de ce Coca Cola este simbolul globalizării, iar ceaiul negru nu este considerat un exponent? Răspunsul la aceasta întrebare nu face decât să arate direcția din care vine globalizarea.

Iar în condițiile în care globalizarea bate la ușa, este foarte important sa conștientizăm că acest fenomen trebuie controlat, daca nu vrem să pierdem tocmai ceea ce ne definește pe noi ca ființe umane — cultura. Noi suntem singurii care putem să nu acceptăm ceea ce ni se oferă, ci sa fim mai selectivi, iar astfel putem contribui la stoparea caricaturizării culturii si a valorii culturale românești, căci, chiar dacă decide să se integreze într-o realitate globala, fiecare nație trebuie sa aibă puterea să-și păstreze specificul, într-o formă sau alta.

Resimțim globalizarea tot mai mult în cotidian. Credințele noastre, scopurile noastre, principiile pe care le susținem, toate acestea tind să îmbrace periculoasa ispită a globalizării. Ne întrebăm de ce este periculoasă aceasta tentație? Uniformizarea, lumea metropolă ne malaxează pe toți până la pierderea identității. Reprezintă ea oare o amenințare pentru interculturalitate?

Fenomenul de globalizare așa cum este el perceput azi prezintă o serie de avantaje si dezavantaje. În primul rând, prin intermediul acestui fenomen, micilor civilizații li se da șansa sa participe la marea cultură și să se lase influențate de ea, în tentativa de a-și îmbogăți propria cultură. Mai apoi, globalizarea poate duce la înăbușirea războiului cultural, dacă putem sa-i spunem așa, provocat de orgoliul marilor națiuni, care se credeau superioare din punct de vedere cultural.

**În concluzie** am putea menționa că cel mai mare dezavantaj pe care îl implica globalizarea este ca ea anihilează însuși caracterul identitar al națiunilor. Ceea ce fusese perceput ca specific, caracteristic pentru fiecare popor e pe punctul de a dispărea, iar toate culturile existente par pregătite să se reunească sub scutul unei culturi unice. Se va produce, deci, inevitabil o sincronizare a tuturor culturilor pe toate palierele, într-o încercare de a elimina toate discrepantele și contradicțiile anterior existente.

În condițiile obiectivizării acestui proces, în care economiile, piețele, capitalurile, nu vor mai avea frontiere, în care competitivitatea, concurența și eficiența devin factori de referință, crește definitiv rolul individului, al educației, al profesionalismului și pragmatismului, al inteligenței și ingeniozității sale, al puterii de adaptare la o lume din ce în ce mai mobilă. Dezvoltarea umană durabilă rămâne principala dimensiune, cale, care asigură dezvoltarea în general, democratizarea societății, demnitatea umană, solidaritatea, participarea la decizii, distribuirea echitabilă și nu în ultimul rând protejarea mediului înconjurător.

**Referințe bibliografice**

1. BLAGA, L. *Trilogia Culturii*. București: Editura Politică, 1935.
2. RĂDULESCU-MOTRU, C. *Cultura Româna și Politicianismul*. București: Univers, 1904.
3. UNGUREANU, M.R. *Influența procesului de globalizare asupra securității naționale*. [online]. [citat la 04.01.2018]. Disponibil pe Internet: < <https://www.slideshare.net/nataliamoldovanu3/31540409-influentaglobalizariiasuprasecuritatiinationale> >
4. *Globalizarea și implicațiile ei*. [online]. [citat la 04.01.2018]. Disponibil pe Internet: < <http://www.crestinortodox.ro/editoriale/globalizarea-implicatiile-69997.html> >.

**ИССЛЕДОВАНИЕ ПРОСТРАНСТВА И ВРЕМЕНИ  
КАК ПРЕДМЕТА ИСКУССТВА ЖИВОПИСИ (на примере работ  
современных молдавских художников Валерия и Иона Жабински)**

**CERCETAREA SPAȚIAL-TEMPORALĂ  
CA OBIECT AL ARTEI PICTURALE (în baza lucrărilor artiștilor  
plastici contemporani Valeriu și Ion Jabinschi din Republica Moldova)**

**RESEARCH OF SPACE AND TIME AS A SUBJECT  
OF THE ART OF PAINTING (on the example of the works  
of the contemporary Moldovan artists Valeriu and Ion Jabinschi)**

**ECATERINA IUDINA,**

lector universitar,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

**TATIANA COMENDANT,**

conferențiar universitar, doctor în sociologie,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

**CZU 75(478).04**

**75.01:115.4**

*Современная эпоха обладает многими характеристиками, которые не только связывают ее с предшествующими историческими этапами, но и подчеркивают ее особенности в общем историко-культурном процессе. Особо следует подчеркнуть художественно-эстетические особенности воссоздания в современном изобразительном искусстве пространственно-временных характеристик мобильной, постоянно меняющейся эпохи.*

*В статье трактуется концепция временно-пространственного определения в изобразительном искусстве посредством философской мысли высказанная исследователями в культурном процессе эпох. Также уделяется внимание многочисленным средствам изображения, художественным техникам обладающее искусство живописи в контексте темы пространства и времени.*

*В предлагаемом материале дается анализ ментальных и социальных условий, в которых сформировалось новое поколение художников Республики Молдова — Валериу и Ион Жабински, по-особому воспринимающих и живописно отражающих, в своем творчестве пространство и время в нашу стремительную эпоху.*

**Ключевые слова:** *время, живопись, изобразительное искусство, пространство, Валериу Жабински, Ион Жабински*

*Epoca contemporană posedă foarte multe caracteristici, care stabilesc nu numai legăturile de dezvoltare cu etapele istorice precedente, dar accentuează și particularitățile sale specifice în procesul general de dezvoltare istorico-cultural. În mod deosebit, trebuie de menționat particularitățile estetico-artistice de reproducere în arta plastică a caracteristicilor spațial-temporale care au loc în epoca contemporană, ce se află în continuă mișcare și transformare.*

Articolul tratează concepția determinării spațial-temporale în arta plastică prin intermediul meditației filosofice exprimate de cercetători în procesul dezvoltării culturale al diferitor epoci. De asemenea, se acordă o atenție deosebită mijloacelor multiple de reprezentare și tehnicilor artistice, pe care le comportă arta picturală în contextul tematicii spațial-temporale.

Prezentul studiu oferă o analiză a condițiilor mentale și sociale, în care s-a format o generație nouă de artiști plastici din Republica Moldova, în special generația lui Valeriu Jabinschi și Ion Jabinschi, care, în creația lor artistică, sesizează și reflectă în mod individual tematica spațial-temporală, în condițiile dezvoltării vertiginoase a epocii contemporane.

**Cuvinte-cheie:** timp, pictură, artă plastică, spațiu, Valeriu Jabinschi, Ion Jabinschi

The modern era has many characteristics that not only connect it with the previous historical stages, but also emphasize its features in the general historical and cultural process. The artistic and aesthetic features of recreating the spatial-temporal characteristics of a mobile, constantly changing era in modern fine arts should be emphasized.

The article treats the concept of temporal-spatial definition in the plastic arts by means of philosophical thought expressed by researchers in the cultural process of the epochs. Attention is also paid to the numerous means of portraying, the artistic techniques used in the art of painting in the context of the theme of space and time.

The proposed material analyzes the mental and social conditions in which a new generation of artists of the Republic of Moldova — Valeriu and Ion Jabinschi, was formed, who in a special way perceive and picturesquely reflect the space and time in our fast-moving epoch.

**Keywords:** time, painting, plastic art, space, Valeriu Jabinschi, Ion Jabinschi

## Введение

Вопросу единства *пространства* и *времени* во всех его аспектах посвящены многие исследования от античных до наших времен. Чаще всего исследователи задавались вопросом: какие же качества *времени* и *пространства* способны воплощать *изобразительное искусство*, в первую очередь *живопись*? На этот вопрос искали ответ многие мыслители в том числе, такие как Хайдеггер, Флоренский, Шпенглер, Мерло-Понти и др.

Многие искусствоведы считают, что для воплощения *временного* и *пространственного* начала в *живописи*, необходим определённый поиск в фактуре и ритме живописной и графической плоскости, в направлении и темпе линий, в характере мазка, в свойствах композиции, в контрастах света и тени и т. п.

Вместе с тем, гораздо сложнее стоит вопрос о содержании тех временных образов, которые доступны *живописи* — иначе говоря, о самом существовании концепции *времени-пространства* в *изобразительном искусстве*.

## Ретроспектива философской сущности концепции времени-пространства

Не вызывает сомнения, что главным показателем времени в *изобразительном искусстве* является движение. Но может ли *живопись*, искусство статическое по самой своей природе изображать движение?

Здесь мы сразу же наталкиваемся на некое противоречие. Оно возникает между неподвижным и неизменным изображением и транзитивным характером изображенного движения. Обладает ли *живопись* достаточными средствами для воплощения события не только в его *пространственных*, но и *временных* свойствах?

На этот счет существуют часто противоположные мнения. Так например, египетский рельеф и египетская *живопись* еще не знают единства места и единства действия. На аналогичной стадии развития в известном смысле находится и греческое искусство эпохи архаики. И Пиндар, и Эсхил, и Гераклит значительное внимание уделяли вопросу *пространства* и *времени*. Но уместно вспомнить и то, что уже Платон называет момент чудесным существом, которое не пребывает во времени.

Новый этап в развитии понятия *времени* и *пространства* развертывается на базе средневекового мировоззрения, подготовленного в известной мере позднеримской и эллинистической культурой. Однако античный принцип единства действия оказывается утерянным, и ему на смену приходит новое понимание *времени* как ритмического и эмоционального потока в

становлении образа. В целом же, представление средневекового человека о *пространстве* и *времени* не дифференцированы: *пространство* понимается через время как некий одномерный поток. Средневековому человеку еще чуждо понятие единства *времени*, сознание одновременности действия.

Для художников Высокого Возрождения движение есть не что иное, как смена неподвижных положений. На картинах Возрождения представлено не движения, а перерывы между движениями.

Во второй половине XVI века происходит перелом в представлениях *времени* и *пространства*. Если концепцию *времени* в искусстве Ренессанса можно назвать статической, то концепцию барокко следует квалифицировать как динамическую.

Искусство барокко выдвигает, может быть, впервые, проблему темпа движения, скорости *времени*. О темпе в живописи можно говорить в самом различном смысле. Прежде всего сюда относится большая или меньшая стремительность самих средств изображения: например динамика мазка или скорость линейного ритма. Чувства темпа, динамики явления или события могут быть внушены, далее, характером композиции, контрастами света и тени, быстрым сокращением *пространства* и избытком ракурсов — одним словом, спецификой восприятия природы и ее перевоплощения.

Есть, однако, еще одна особенность в концепции времени, которая принципиально отличает барокко от Ренессанса. *Время* осознаётся человеком в значении последовательности, как линейного процесса нанизывающую одно за другим чередующиеся события. Опыт же учит нас, что мы можем одновременно воспринимать зрительные и слуховые впечатления, способны одновременно говорить об одном и думать о другом и т. д. Такая же одновременность разного, бесспорно, присуща и объективному *времени*. Именно это сознание многомерности времени и отличает искусство барокко от искусства Ренессанса.

Для философской мысли XVII века *пространство* — понятие более близкое, доступное, обладающее более объективными свойствами, чем *время*. Так, например, Декарт понимает *пространство* как субстанцию или отождествляет его с материей. Для него *пространство* есть порядок сосуществования тел в форме взаиморасположения одних возле других, тогда как *время* — порядок последовательности моментов движения тел в форме одних после других.

Эту точку зрения разделяет и Г. Лейбниц. Эти мыслители отрицают саму возможность существования *пространства* и *времени* как особой реальности, независимой от бытия самих вещей [1, с.128-134].

Именно Лейбниц дал чрезвычайно утонченный анализ нюансов *времени*, его непрерывного потока, который мы находим в философии и искусстве начала XVIII века. Так существуют своеобразные созвучия, которые можно установить при сравнении искусства Ватто, тончайшего мастера эмоциональных и красочных оттенков, и философии Лейбница, одного из самых острых мыслителей позднего барокко.

В этом смысле особый интерес заслуживает его теория бессознательных представлений. Учение о „малых представлениях” Лейбница дополняется еще одним, весьма характерным для эпохи наблюдением: он говорит, что подобно тому как один и тот же предмет, рассматриваемый с разных сторон, каждый раз кажется иным, так и весь мир производит впечатление многих миров, хотя в действительности есть только различные точки зрения, на единый мир. Эта идея Лейбница о бесчисленных точках зрения на вселенную, о „малых представлениях”, о неуловимых, недоступных ясному сознанию ощущениях оказывается чудесным образцом воплощенном в рисунках и картинах Ватто (A. Watteau) [2, с. 22].

Мастерски используя смену то последовательных, то противоречивых поворотов в картине *Рекруты догоняющие полк*, Ватто (*Фигура 1*) достигает впечатления того текучего движения, того чарующего музыкального ритма, которые до него были недоступны европейской



живописи. Один из излюбленных приемов этого живописца — рисовать одну и ту же фигуру в различных позах и поворотах или же, что особенно интересно, в одном и том же повороте, но с разных точек зрения (Фигура 2).

По Лессингу, каждый вид искусства, благодаря особой специфике и индивидуальным техникам, выполняет свое назначение по-своему. Предмет в *изобразительном искусстве* запечатлевается художником в определенный момент своего развития, именно тогда, когда «лишь с определенной точки зрения» становится возможной фиксация наиболее устойчивых его черт. Такая фиксация наиболее значимого, благоприятного момента в живописи и пластике направлена на то, чтобы обеспечить единство и целостность созерцания, при котором «становились бы понятными и предыдущие и последующие моменты» [3, с. 387].

**Фигура 1.** Ватто (A. Watteau).  
Рекруты догоняющие полк.



Источник: Лувр, Париж. Гравюра из частной коллекции Э. Ротшильда.  
22.6 X 34.2 см.

**Фигура 2.** Ватто (A. Watteau).  
Солдатский отдых (Бивуак).



Источник: Музей Пушкина, Москва, холст, масло, 32 x 45 см.

Такого же мнения придерживался и Дени Дидро, который говорил, что „Живопись, обладающая очень скудными и ограниченными средствами выражения, не в состоянии ставить перед собой такие задачи, которые выходили бы за пределы ее специфических возможностей. Она разворачивается лишь в *пространстве*, но не во *времени*. *Время* ее исчерпывается одним мгновением. Она не может дать зарождения, развития, нарастания определенного события во *времени*, она не может изобразить его в движении. Это ей не под силу, поскольку она ограничена во *времени*. Поэтому Дидро совершенно правильно замечает в *Отрывочных мыслях*, что «единство *времени* еще более существенно для живописи, чем для поэта; первый располагает лишь одним неделимым моментом» [4, с. 89].

Эти мысли, высказанные авторами, в целом отражают концепцию мыслителей эпохи Просвещения. Единогласия в этом вопросе не существует. Есть философы, которые отрицают какую-либо длительность момента и сравнивают его с математической точкой. У других, переживание момента всегда включает в себе элементы уходящего прошлого и приближающегося будущего.

Новый перелом в концепции *времени* совершается в начале XIX века. Уже Кант относил *пространство* и *время* к категориям не рассудка, а созерцания, связывая их только с миром явлений и ограничивая их роль функцией познающего субъекта. Мы видим все вещи в *пространстве* и воспринимаем все вещи во *времени*, но не можем видеть самого пространства и ощущать *время*, помимо его содержания. Всякое восприятие предполагает понятия *пространства* и *времени*; и, если бы у нас не было этих априорных понятий, если бы разум не создавал их прежде всяких созерцаний, то чувственное восприятие вообще не было бы возможно [5, с. 21].

Шопенгауэр рассматривает *время* как форму, обнаруживающую человеку все ничтожество его стремлений. *Пространство* для него — утверждение, *время* — отрицание существования. Итак, *время, пространство, закон причинности* не узнаются человеком из опыта, а сам опыт возможен и познается только потому, что до него уже в представлении существуют эти формы [6, с. 12].

В XX веке приобрело известность учение М. М. Бахтина разработавшего теорию хронотопа, на базе филологических исследований. Хронотоп есть, по Бахтину, «определенная форма ощущения времени и определенное отношение его к пространственному миру... Все *временно-пространственные* определения в искусстве и литературе неотделимы друг от друга и всегда эмоционально-ценностно окрашены. Хронотоп, выражающие общие черты художественно *пространственно-временной* организации в данной системе культуры, свидетельствуют и о духе и направлении доминирующих в ней ценностных ориентаций» [7, с. 224].

Обратимся к нашей эпохе. Уже сейчас на рубеже 20-21 века в нашей национальном искусстве в полотнах наших художников наблюдаем сохранение и продолжение традиций классического искусства, заложенных в античности, преобразованным блистательной эпохой Возрождения, развитой и обогащенной классической живописью периода 17-19 века. Новое не может не иметь старых корней.

### **Художественное видение темы *пространства и времени* в работах художников *Валерия и Иона Жабински***

Тема *пространства и времени* по-новому осознается современными деятелями искусства, появляются новые аспекты, новые углы зрения в видении этой извечной темы современными писателями, композиторами, художниками. Своеобразен и в тоже время характерен взгляд на тему *пространства и времени* двух современных художников Республики Молдовы, двух братьев — *Валерия и Иона Жабински*.

Своеобразно и глубоко символично представлена тема *пространства и времени* в картинах художника *Валерия Жабински*. В творчестве художника мы найдем богатую переплетениями жанровую палитру. Охват сознанием всего мира искусства, знакомство с тысячелетней культурой Востока — мудростью и содержанием его мастеров-стали основополагающей чертой в его многообразном творчестве. Познавая новое, он руководствуется словами сказанными Сальвадором Дали, — «Не бойтесь совершенства, — вам его не достичь» [8, с.103-104]. Это высказывание гения искусства 20 века молдавский художник сделал своим девизом.

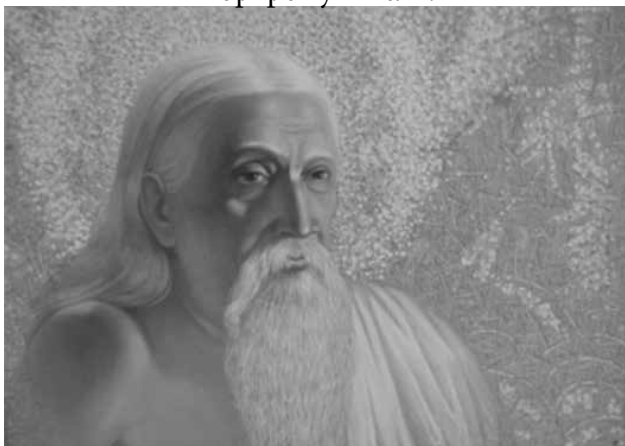
В картинах, раскрывающих темы *пространства-времени* видны результаты постоянных поисков художника, ознакомление с техниками других мастеров, культуры других народов. «Преимущество нашей Академии»,- говорит сам художник, — «в том, что, когда в 80-х — 90-х годах она формировалась, большое влияние на этот процесс оказывали и московская, и питерская, и таллинская и киевская школы живописи. В ней было собрано все самое лучшее из систем образования разных стран бывшего Союза. Сейчас эти возможности расширились — творческие люди могут посетить разные страны, побывать в картинных галереях, которые славятся на весь мир, познакомиться с коллекциями работ хранящихся в них, познакомиться с творчеством мастеров мирового уровня»<sup>1</sup>.

Вот эта особенность во многом повлияла и на сознание художника, как удивительный сплав изобразительной культуры и техник художников разных континентов. Мягкие прозрачные краски полотен — дает нам представление о техниках Востока. Поразителен *Портрет учителя (Portretul învățătorului)* словно возникшего из небытия. Из облачного нимба мы видим убеленного сединами человека и сколько потаенной мудрости несет этот взгляд! (Фигура 3). Все полотно пронизано чистейшими оттенками голубых и едва намеченных розовых тонов.

<sup>1</sup> Интервью с В. Жабинским в АМТИИ, декабрь 2017 год.

Лишь теплый колорит самого образа убеленного сединами старца мы видим словно выступающего из светящегося облака, что создает цельность композиции.

**Фигура 3.** В. Жабински.  
Портрет учителя.



Источник: Portretul învățătorului,  
ulei/ pânză, 500x650, 2004

**Фигура 4.** В. Жабински.  
Античный мотив.



Источник: Motiv antic,  
ulei/pânză, 1200-800, 2007

Тема *пространства-времени* присутствует и в работе *Античный мотив (Motiv antic)* (Фигура 4). Мы видим женщину — являющую собой олицетворение самой природы, совершенной в своей гармонии и красоте. Этот образ передает гармонию и пластику линий женского тела, как символ вечной красоты природы постоянно меняющейся и вновь возрождающейся.

Утончённую чувственность, ощущение теплоты тела — все это художнику удаётся передать с большим тактом и восхищением перед совершенством природы. Этот женский образ на полотне созданном художником, несет в себе глубинный смысл раскрывающий тему *пространства-времени*, их вечной сменяемости и постоянства.

Атрибутика картины — шествие колесниц, античный фриз в сочетании с образом современной Венеры создают неуловимую *пространственно-временную* ткань, которой окутана картина. В образе женщины — нашей современности, угадывается её палеолитическая предшественница, восхищающая своим символическим образом матери-прародительницы, матери кормилицы и охранительницы, матери всего сущего.

Не менее выразительны пейзажи В. Жабински. Художник, используя возможности композиции, света и цвета, умело передаёт остроту мгновения, как неразрывный процесс превращений. Осенняя желтизна листьев орешника сменяется „сережками” цветущего дерева весной, плавные, изумрудные линии холмов летом, искрящейся, морозной зимней белизной. Так вечная красота и гармония природы, помогает нам осознать бесконечность бытия во *времени* и *пространстве*.

«Я всегда полагал», говорит В. Жабински, «что *пространственно-временной* континуум впитавший огромное количество знаний человечества — в том числе и художественного творчества чувств, переживаний множества людей живших до нас и живущих ныне — есть не что иное как огромное информационное поле. Бывает вдруг приходит идея которую следует осуществить. Но главное не забыть её не утратить — это и есть истинное проявление, осознание *пространства*, мысли, чувства, творчества...»<sup>1</sup>.

По иному тема *пространства-времени* раскрывается в работах художника Иона Жабински. Эта тема, которая волновала художника еще со студенческой скамьи. Свои мысли, переживания, ощущения он вкладывает в свои работы как абстрактного символического плана, так и реалистического, конкретно образного видения. *Пространственно временные* рамки — это

<sup>1</sup> Интервью с В. Жабинским в АМТИИ, декабрь 2017 год.

рамки нашего человеческого сознания, нашей памяти, наших чувств, нашей деятельности. В работах Иона Жабински мы наблюдаем мир, который по своему видит и познает художник, передавая нам — зрителям, то особое состояние и личностное переживание присущее автору.

В этом плане показательна работа *Берега реки Рэут. Устья (Malurile r. Rzut, Ustia)*. (Фигура 5). Лишь небольшое место отведено серовато-белому небу, скрывающемуся за холмами. Весь ритм картины — перспектива чередующихся холмов, извивы устья реки, которые занимают основное пространство картины, невольно завораживают, погружая зрителя в особое состояние, когда почти физически ощущаешь ход времен и бесконечность пространства.

Глубинный символизм картины создаёт ощущение, что мы становимся свидетелями давно ушедшего, настоящего и будущего времени. Этому способствует композиция всей работы, ее цветовая хроматика, красных осенних кустов и мелких деревьев обрамляющих голубую речную ленту, её зарождение вдали. Мы — свидетели этого зарождения и нашему взору открывается сокровенное — вечная жизнь и движение „от начала всех времен и веков”. Река, набирая силы из земли, среди долин и холмов, катит свои воды дальше в пространстве и времени не подвластная им, как символ всего вечно живого.

**Фигура 5.** И. Жабински.  
Берега реки Рэут. Устья.



Источник: Malurile r. Răut, Ustia.  
Pasatel/carton, 300X400, 2010

**Фигура 6.** И. Жабински.  
Ворота. Рымник.



Источник: Poarta, Râmnic,  
ulei/pânză, 500X600, 2011

Ткань художественного произведения — это совокупность тончайших переживаний, эмоций и особого состояния каждого творца, которыми он делится со своими зрителями. Обычная вещь не примеченная нами, но пережитая и по-своему воспринятая художником, делает нас сопричастными его искусству, учит видеть прекрасное, философское, необычное там, где человек неискушённый, безразлично пройдет мимо.

Достаточно взглянуть на такие полотна Иона Жабински как *Ворота Рымник (Poarta, Râmnic)* (Фигура 6), *Ворота из Рэчула (Poarta de la Răciula)* (Фигура 7), чтобы понять это. Отойти от привычки, обыденности — пожалуй главное, что дает нам хорошее *изобразительное искусство*. Можно увидеть старые ворота, закрытые наглухо, чтобы от порывов ветра не сорвало их полотно — и понять: здесь еще живут люди. А вот другие -покосившиеся, соскочившие с петель — и там — никого уже нет. Это вход в старый мир, к прежнему житью, старому месту, которое ты покинул — время детства и прошлых воплощений.

В *изобразительном искусстве* эта тема известна. Однако, наш соотечественник, *современный художник* вносит в неё свое ощущение времени и пространства. Художник дает нам возможность иначе, глубже, эмоциональнее взглянуть на пустующие сёла Молдовы, на родные края, покидаемые жителями, на семейные гнезда, в которых жили поколениями. Так приходит и уходит время пребывания всего сущего в мире и пространстве, даже недавнее прошлое, становится сегодня иным пространством, которое будет и будет меняться вместе со временем.

Образ ворот настолько художественно абстрагирован, что будучи дополнен деталями получает самую различную трактовку. Это и может быть вход во что-то новое за которым тебя ждет новый мир полный открытий, радостный и феерический. Но будучи глубоко национальным художником, *Ион Жабински* видит сегодняшнюю действительность Молдовы переживающей трудные времена.

Ворота на его полотнах — как наше сознание, привязанности, как память народа, как наша личная память. Мы вновь и вновь проходим через них чтобы прикоснуться к прошлому, потому что без него нет настоящего и не будет будущего. Даже там, где их образ конкретизирован определенным местом, временем года и прочей атрибутикой — они несут высший философский смысл: через *пространственно-временной* портал прошли народы, эпохи, страны, личности. Прошли все и вся — и это вечный процесс.

Вот почему казалось бы обычные сельские пейзажи и мотивы полотен *Иона Жабински* несут в себе так много составляющих. В них — вечность этой земли, где столетиями жили молдаване, возделывая пашни и виноградники. В них видится созвучие эпох — вечность и будущее этих людей, их потомков, их бытия.

Способы и методы, которыми пользуется *художник*, широки и разнообразны. На полотне перед нами церковь (*Peisaj cu biserică*) и окружающая её сельская глушь (*Фигура 8*). Вместе с тем, все это далеко от пасторали. В полотне представлен пейзаж насыщенный грозной силой. На тревожном алом фоне захудалая сельская церквушка. Вся композиция построена с учетом *пространственно-временной* составляющей буквально пронизывающей эту работу. Более того эффект усиливается и композицией картины избранной *художником*. Она расположена резко по диагонали, что значительно усиливает эмоциональное воздействие полотна. Грозное небо нависшее над ничтожным созданием человека, чахлая растительность, которая еле угадывается, как черные искореженные силуэты — это символы *пространства-времени*, в котором протекает краткая жизнь человека и его дела и творения.

Вглядываясь в эти полотна, вдумываясь и постигая скрытый в них смысл мы осознаем, что *живопись* наших современников дает зрителю уникальную возможность ощутить и осознать движение *времени* и бесконечность *пространства*, вечных актов разрушения и деяний.

**Фигура 7.** И. Жабински.

Ворота Рэчула.



Источник: *Poarta de la Răciula*,  
ulei/pânză, 600X500, 2013

**Фигура 8.** И. Жабински.

Пейзаж с церковью.



Источник: *Peisaj cu biserică*,  
pastel/carton, 325X500, 2012

### Заклучение

Таким образом:

- особенность концепции *пространства и времени* в *изобразительном искусстве* складывалась в общем историко-культурном процессе эпох;
- тема *пространственно-временных* характеристик искусства *живописи* стала составной частью философского размышления исследователей на протяжении веков;
- философы, искусствоведы, литераторы часто высказывали противоположные мнения по поводу многочисленных средств изображения, художественным техникам искусства *живописи* в контексте темы *пространства и времени*;
- сложность пространственно-временных процессов XXI века определяет содержание работ современных художников;
- художник В. Жабински своеобразно и глубоко символически трактует образ человека, как центр ритмичности времени и безграничности пространства. Гармония и совершенства образа природы и человека в работах мастера создают бесконечность бытия во *времени и пространстве*;
- творчество художника И. Жабински полны ощущением времени пребывания всего сущего в мире и *пространстве*, как отражение прошлого в настоящем и настоящего в прошлом. Благодаря богатой цветовой палитре, обычный пейзаж созерцаемый живописцем по мастерски передает глубину чувств и оказывает большое эмоциональное воздействие на формирование художественной культуры зрителя;
- работы мастеров — живописцев наполнены динамичным ритмом и неограниченным пространством новых тем, оригинальных образов и художественных техник.

### Библиографические ссылки

1. КОСТРОВА, О.А. и др. Язык в пространстве и времени. В: *Тезисы и материалы Междун. науч. конф. 29-30 окт. 2002 г.* Самара: Изд-во Сам ГПУ, (Тип. Инсома-пресс). Ч. 1, 2002, сс.128-134.
2. ЛЕЖБНИК, И. *Vatno. Литературные очерки.* [online].[accesat 12 ian. 2018], p. 22. Disponibil: <http://www.testsoch.info/tema-lejbnic-i-vatto/>
3. ЛЕССИНГ, Г. *Избранные произведения.* Москва: Худож. лит., 1953.
4. ДИДРО, Д. *Pensees detachees*, т. XII [online].[accesat 11 febr. 2018], p. 89. Disponibil: <http://lit-prosv.niv.ru/lit-prosv/gachev-vzglyady-didro/zhivopis.htm>
5. УИТРОУ, Дж. *Естественная философия времени.* Москва: Прогресс, 1964.
6. КОНЧЕЕВ, А.С. Мир как воля и представление. Т. 2, гл. 2 (Введение). [online].[accesat 21 martie. 2018], p. 12. Disponibil: <http://koncheev.narod.ru/glava2.htm>
7. НИКИТИНА, И.П. Хронотоп М. Бахтина как тип художественного пространства литературного произведения. В: *Философские исследования.* Москва: Русский Либмонстр, 2004, № 1, сс. 221-234.
8. ДАЛИ, С. *Дневник одного гения.* Нижний Новгород: Изд. Литера, 2014.

## MITURILE ÎN COMUNICAREA ORGANIZAȚIONALĂ

### MYTHS IN ORGANIZATIONAL COMMUNICATION

**LUDMILA LAZĂR,**

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

CZU 06:008

06:316.776

*Cultura organizațională este alcătuită din mai multe elemente importante, unele vizibile, altele mai puțin vizibile care stau la baza proceselor de comunicare, ce se desfășoară în organizații. Comportamentul angajaților este influențat de valorile de bază ale instituției care sunt transmise și îmbogățite prin mituri, un gen de "metafore" organizaționale.*

*În studiul prezent ne propunem să identificăm arhetipurile mitice, să elucidăm tipologia și caracteristicile miturilor, precum și funcțiile lor în comunicarea din cadrul organizațiilor, pentru a scoate în evidență complexitatea acestui instrument valoros de creștere a performanței organizației.*

**Cuvinte-cheie:** arhetip, comunicare, cultură organizațională, mit, mitologie organizațională

*Organizational culture is made up of several important elements, some visible, others less visible, underlying the communication processes that take place in organizations. The employees' behaviour is influenced by the core values of the institution, which are transmitted and enriched by myths, a kind of organizational "metaphors".*

*In the present study, we aim to identify the mythical archetypes, to elucidate the typology and characteristics of myths and their functions in the communication within organizations, to highlight the complexity of this valuable instrument of increasing the performance of the organization.*

**Keywords:** archetype, communication, organizational culture, myth, organizational mythology

## Introducere

Studiul comunicării organizaționale a intrat demult în preocupările cercetătorilor sau ale practicienilor interesați de bunul mers al organizațiilor. Începând cu teoriile clasice și terminând cu cele moderne, aproape că nu a existat gânditor care să nu se refere într-o formă sau alta la rolul comunicării organizaționale. Dacă pentru Taylor și Fayol era esențială comunicarea în plan ierarhic, pentru reprezentanții curentului relațiilor și resurselor umane (Mayo, McGregor, Likert) cele mai importante devin relațiile de comunicare din cadrul grupului. Se deschide astfel drumul către studiul comunicării informale destul de neglijată anterior. Teoriile moderne aduc cu ele o perspectivă integrativă în studiul comunicării, extinsă la nivelul întregii organizații. Se conștientizează rolul factorilor externi, de mediu precum și nevoia corelării sau contingentei unor fenomene diferite precum cele sociale sau psihologice. Viziunea postmodernistă pune accentul pe rolul activ al comunicării în apariția, evoluția și schimbarea organizațiilor, ceea ce este mult mai adecvat pentru înțelegerea corectă a raportului dintre comunicare și organizație.

Comunicarea organizațională este strâns legată și în multiple interdependențe cu ceea ce numim cultură organizațională. Această cultură este formată, în esență, din ansamblul cunoștințelor, credințelor, convingerilor, concepțiilor despre lume, poveștilor, miturilor și riturilor etc. proprii unei organizații la un moment dat și împărtășite de către membrii acesteia. Cultura organizațională constituie ea însăși o importantă modalitate de comunicare, în și între organizații, și oferă mediul propice pentru formarea și dezvoltarea unor modalități și forme specifice de comunicare în organizații.

Experiența arată că, de fapt, cultura organizațională în general și comunicarea în mod special pot stimula o creștere economică sustenabilă și contribui la dezvoltarea umană. În inima culturii organizaționale sunt practicile comunicaționale, cum ar fi valorile, miturile și ritualurile, care sunt utilizate drept instrumente pentru a favoriza creșterea economică, pentru a accelera transferul de cunoștințe și a dezvolta și a ameliora productivitatea atât pe interior, cât și pe exterior. Cultura organizațională este alcătuită din mai multe elemente importante, unele vizibile, altele mai puțin vizibile care stau la baza proceselor de comunicare, ce se desfășoară în organizații. Astfel, comportamentul angajaților este influențat de valorile de bază ale instituției, care sunt transmise și îmbogățite prin mituri, un gen de „metafore” organizaționale.

## Conceptul de mit și comunicare

În studiul comunicării organizaționale este necesar să împletim semnificațiile conceptului de mit din mai multe perspective sau domenii diferite, pentru a înțelege funcționalitatea mitului și efectul lui asupra publicului.

Potrivit Noului Dicționar explicativ al limbii române Nodex, (2002) *mitul* este o „1) povestire de origine populară, cu conținut fabulos, care explică în mod alegoric originea lumii, fenomenele naturii și viața socială. 2) lucru sau realitate lipsită de un temei real” [1].

În Științele comunicării putem vorbi despre folosirea triplă a conceptului de mit:

- antropologic, mitul se referă la unele narațiuni universale sau naturale, reprezentând o modalitate esențială de convertire a naturii în cultură.
- literar, mitul este o narațiune, o poveste asociată cu simboluri arhetipale, un model idealist, cu similarități între funcțiile sociale ale religiei și literaturii.
- la nivel semiotic, mitul se referă la „un lanț nearticulat de concepte asociate, prin care membrii unei culturi înțeleg unele subiecte” [2, p.208]. Astfel, mitul se schimbă în timp și nu este etern, este asociativ și nu narativ, este specific unei culturi și nu universal, operând inconștient și intersubiectiv.

Din perspectiva critică a lui R. Barthes, „mitul este un sistem de comunicare, este un mesaj” [3, p. 235], dar și vorbire, un mod de semnificare, o formă. Astfel, semnificația este însăși mitul, cu o extensie lineară în cazul mitului oral și cu o extensie multidimensională în cazul mitului vizual.

Totodată, remarcăm unele observații despre transformările cuvântului — mit, din perspectivă lingvistică, în cercetarea lui P. Gh. Bârlea, în care se precizează „că noile forme și conținuturi pierd legătura etimologică cu cuvântul — bază de la care au pornit, ajungând de nerecunoscut” [4, p. 216].

Ștefania Bejan în studiul său *Strategii identitare în cultura media postmodernă* consideră că, de fapt, astăzi, „nu se întâlnesc mitologii „autentice”, ci mitologii moderne, constructe culturale ce depozitează figuri, simboluri, scheme narrative culese din discursurile sociale” [5, p. 129]. În momentele de criză, consideră Ș. Bejan când lipsa sau surplusul informațional fac dificilă înțelegerea, golul de sens va fi completat prin narațiuni mitice, capabile de a se transforma una în cealaltă, grație permutărilor simbolice proprii logicii mitului [5, p.130].

Miturile pot fi percepute, după cum am menționat mai sus, asemenea unor „metafore” organizaționale, ca o formă de exprimare ce transmite mesaje simbolice dincolo de conținutul concret al cuvintelor, expresiilor. Un mit este în esență asemănător unei povești sau legende, atât ca scop, cât și în conținut. Miturile comunică credințele de bază, valori ce nu pot fi susținute întotdeauna și cu fapte concrete.

### **Caracteristici ale miturilor în organizații**

Una dintre funcțiile importante ale culturii organizaționale este aceea de a modela comportamentul salariaților și astfel să păstreze o anumită ordine socială în cadrul organizației, prin asigurarea unui model mental colectiv care să permită conștientizarea rolului și poziției fiecărui salariat. Se poate aprecia că această ordonare are loc în două dimensiuni:

- printr-o instituționalizare a credințelor, valorilor de bază ale firmei în istorioare și mituri;
- prin îmbogățirea și transmiterea acestora generațiilor următoare din organizație.

Mitul este unul dintre conceptele mai sensibile și greu de corelat cu faptele reale din organizație. Este posibil ca de multe ori, la originea mitului să existe doar un „sâmbure de adevăr”, care apoi este prelucrat și transmis în organizație, un complex ce încearcă să reflecte un sistem de credințe colectiv cu privire la mecanismele de funcționare a lumii înconjurătoare și elementele necesare pentru a te bucura de succes.

Sub o formă sau alta miturile există în toate organizațiile. Ele joacă un rol crucial în procesul de stabilire și menținere a ceea ce este legitim și acceptabil în organizație. Miturile oferă explicații, sprijină reconcilierea conflictelor și soluționează anumite dileme organizaționale. Se poate întâmpla însă ca percepția asupra lor să fie una negativă, atunci când apar elemente ce nu s-au întâmplat și care stabilesc norme ce nu pot fi atinse. O cultură bogată în istorioare și mituri este apreciată ca fiind o cultură puternică, cu o tradiție evidentă în contextul de afaceri respectiv. Ele, uneori, se aseamănă cu legendele, deoarece tratează evenimente speciale dintr-o perioadă dată, ce evidențiază acțiunile unor „eroi” ai organizației. Acești eroi simbolizează normele și valorile care sunt, sau nu, dorite în firmă.

Miturile pot fi rezistente la schimbare și să împiedice adaptarea organizației; totuși, ele pot transmite adevăruri semnificative. Miturile acceptate contribuie la dezvoltarea coeziunii interne și la direc-



ționarea salariaților. O caracteristică a miturilor este că ele nu au nevoie de dovezi pentru a fi demonstrate. Ele apar pentru a proteja salariații de anumite incorectitudini și pentru a consolida anumite poziții de putere.

Miturile organizaționale pot fi: istorice, care țin de fondatorii întreprinderii sau de evenimentele strategice, excepționale; raționaliste, ce stabilesc relația cauză-efect a unei acțiuni trecute și oferă legitimitate unor acțiuni asemănătoare în viitor. În organizațiile cu o anumită tradiție istorioarele relatează despre o succesiune de evenimente desfășurate în organizație la un moment dat. Aceste istorioare au un sens simbolic prin abordarea sau soluționarea unor situații umane cu implicații majore pentru întreprindere, iar povestirea lor în mod repetat contribuie la întipărirea în memoria salariaților a așteptărilor care se degajă din conținutul acestora.

### **Funcțiile miturilor**

Oamenii utilizează miturile pentru a-și exprima și explica ideile și pentru a menține coeziunea grupului, pentru a-și legitima atitudinea și a comunica anumite dorințe, așteptări. Ele pot fi utilizate și pentru a diminua contradicțiile și pentru a construi o punte între trecutul și prezentul firmei.

Miturile pot servi la realizarea unor scopuri importante precum:

- a explica sursa unor valori, atitudini și comportamente;
- a genera interes pentru noi idei, informații, oportunități;
- a înțelege mai bine realitatea;
- a dezvolta mecanisme ce pot ajuta în construirea viitorului.

Angajații continuă să creadă în mituri chiar dacă au fapte concrete ce le dovedește altceva. Miturile soluționează aspecte ce sunt ambigui, confuze sau neacceptabile în firmă.

Miturile sunt unice pentru organizație. Fiecare instituție are o mitologie proprie, care-i explică originea, îi definește identitatea, îi justifică activitățile și îi afirmă superioritatea. Istoriile organizaționale, adeseori conțin una sau mai multe teme mitice precum raționalitatea, ierarhia, leadershipul și eficiența istorică, consideră James March [6]. Miturile îi fac pe oameni să reacționeze pozitiv la simbolurile vehiculate de liderii lor. Miturile promovează statu-quo-ul în vremuri de stabilitate și cartografiază schimbările în vremuri de restriște. Atunci când discursul unui manager e vitregit de limbajul mitologic și de leit-motivele mitologice, ceea ce rămâne nu are multă substanță. Totuși, importanța miturilor în cultura organizației depinde mult de credibilitatea comunicatorului, constată cercetătorul Michael Kaye. Atunci când managerii sunt percepuți având credibilitate înaltă, ei au un mijloc puternic de ai ajuta pe angajați să-și atingă obiectivele profesionale și, astfel, să contribuie la creșterea strategică a organizațiilor lor [7, p.1]. Mitologia organizațională se dezvoltă prin seducție vizuală, prin apelul la expresie, manipulare psihologică, procedee care includ funcția constructivă, bogată în figuri și simboluri. Imaginile vizuale sunt create cu ajutorul miturilor culturale.

Universul simbolistic alcătuiește dimensiunea mitologică a organizației. Aici este vorba despre imaginea organizației, în toată complexitatea sa, care se construiește cu ajutorul miturilor. De la culorile reprezentative ale organizației, logo-ul, sloganul, materialele scrise, promoționale, edificiile până la valorile, eficiența și tipul de leadership promovat constituie elemente ale mitologiei organizaționale.

### **Arhetipurile mitice**

Mitul în organizații implică identificarea arhetipurilor eroice și legendare. Aceste arhetipuri servesc adesea ca exemple sau modele de rol pentru persoanele în sisteme. Relatarea unor povești care implică modele de rol eroice poate avea o influență semnificativă asupra comunicării dintre manageri și angajați. Adesea faptele eroilor sunt înfrumusețate în versiunile orale repetate, obținând statut mitic.

Arhetipul eroului personifică valorile organizației și accentuează forța acesteia. Liderii utilizează eroii, povestirile despre aceștia pentru a-și motiva susținătorii. Eroii pot fi fondatorii firmei, conducători de nivel superior sau salariați obișnuiți.

Arhetipul victimei este prezent în mitologia informală și se referă la persoane, care au semnalat nereguli în activitatea instituției și au sfârșit prin a fi destituiți din funcții sau au părăsit organizația. Lor li se atribuie calități remarcabile de personalități de valoare care s-au sacrificat pentru binele instituției.

Țapul ispășitor este un alt arhetip ce se referă la miturile despre angajații sau grupurile, care au sfidat ordinea stabilită în cadrul organizației, au fost declarați vinovați de „toate cele rele” și au fost pedeșiți.

Arhetipul mamei-bune există în mitologia multor instituții, iar în cele cu leadership autoritar are conotații speciale, fiind în opoziție cu seful — întruchiparea Răului. Acest arhetip ține demitizarea calităților pozitive ale femeilor-lideri, cum ar fi înțeleghătoare, sufletiste, empatică în raport cu angajații, care oferă sprijin în orice situație.

În mitologia organizațională pot fi identificate multe alte arhetipuri (cum ar fi cel al vicleanului, a bătrânului — înțelept etc.), care variază în dependență de dimensiunea culturală, istoria, domeniul și specificul de activitate a întreprinderii.

Arhetipurile mitice constituie o modalitate de inițiere a angajaților în cultura organizațională prin valoarea lor explicativă, prin impunerea anumitor modele de urmat, restricții și îndatoriri, făcând apel la emoții și sentimente.

### Concluzii

Totuși, dincolo de orice model teoretic, am putea afirma că fiecare organizație în parte își construiește propriul model de comunicare bazat pe cultura organizațională, pe specificul companiei și pe percepția membrilor organizației asupra comunicării. Miturile în comunicarea organizațională au un rol important, ele se sedimentează în subconștient, dar influențează activitatea rațională a angajaților. Ele se transmit atât prin canale formale, cât și informale, fiind vehiculate ca zvonuri.

Miturile pot juca un rol atât constructiv, de informare, socializare, persuasiune, dar și distructiv: de manipulare, dezinformare și de motivare. Top managementul organizației trebuie să fie conștient de existența miturilor și de funcțiile pe care le îndeplinesc. Crearea miturilor organizaționale este un proces spontan care, practic nu poate fi controlat sau modificat în sensuri dorite de management. Este însă esențial ca liderii să cunoască aceste povești și să înțeleagă impactul la nivel emoțional pe care ele îl au asupra celorlalți membri ai organizației. De cunoașterea și folosirea lor inspirată pot depinde motivația și atitudinea angajaților actuali, dar și imaginea companiei pe piață.

Povestirile și miturile nu sunt doar instrumente importante de comunicare pentru stabilitate în cadrul organizațiilor, ci și mijloace puternice ce aduc schimbări în cultura locului de muncă, influențează relațiile profesionale și comunicarea interpersonală. La rândul său, efectele mitologizării și poveștilor asupra comportamentului și comunicării organizaționale pot avea consecințe în modelarea culturii organizaționale ca instrument de creștere a performanței organizației.

### Referințe bibliografice

1. NODEX: *Noul dicționar explicativ al limbii române*. București: Litera, 2002. [accesat la 3 decembrie 2017]. Disponibil: <https://dexonline.ro/definitie-nodex/mit>
2. O'SULLIVAN, T. et al. *Concepte fundamentale din științele comunicării și studiile culturale*. Iași: Polirom, 2001. ISBN: 973-683-717-3
3. BARTHES, R. *Mitologii*. Traducere: Maria Carпов, Iași: Institutul European, 1997. ISBN: 973-586-055-4.
4. BÂRLEA, P. Gh. *Ana cea bună. Lingvistică și mitologie*. București: Grai și suflet — Cultura națională, 2007, p. 216.
5. BEJAN, S. *Strategii identitare în cultura media postmodernă*. Iași: Editura Fundației AXIS, 2014.
6. MARCH, J. *The Ambiguities of Experience*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 2010, ISBN: 978-0-8014-4877-5.
7. KAYE, M. Organisational Myths and Storytelling as Communication Management: A Conceptual Framework for Learning an Organisation's Culture. In: *Journal of Management and Organization*. Volume 1, Issue 2, March 1995, pp.1-13 [accesat la 10 decembrie 2017]. Disponibil: <https://www.cambridge.org/core/journals/journal-of-management-and-organization/article/organisational-myths-and-storytelling-as-communication-management-a-conceptual-fra>

## ABORDĂRI METODOLOGICE PRIVIND INTERPRETAREA DATELOR

### METHODOLOGICAL APPROACHES TO DATA INTERPRETATION

**ANASTASIA OCERETNÎI,**

conferențiar universitar, doctor în sociologie,  
Universitatea de Stat din Moldova

CZU 303

*Cercetarea sociologică implică un traseu complex al investigației, finalizând cu etapa de interpretare a datelor. În rezultatul acesteia, cititorul are acces, într-un limbaj comprehensibil, la datele din teren. În acest context, de rigurozitatea și perspicacitatea cercetătorului depinde înțelegerea datelor. În articol sunt prezentate particularitățile de distingere dintre etapele de analiză și interpretare a datelor, ambele fiind etape ale fazei de finalizare a oricărei cercetări.*

**Cuvinte-cheie:** cercetare, interpretare, analiză, date

*Sociological research involves a complex route of investigation, ending with the data interpretation stage. As a result, the reader has access in a comprehensible language to field data. In this context, the understanding of the data depends on the rigor and perspicacity of the researcher. The article presents the peculiarities of the analysis and interpretation of the data stages, both of which are stages of the completion phase of any research.*

**Keywords:** research, interpretation, analysis, data

#### Introducere

Cercetarea științifică a fenomenelor sociale este un proces de o deosebită complexitate și rigurozitate, fapt ce asigură verificarea ipotezelor de o manieră încât să poată fi formulate concluzii pertinente și de o valabilitate generală, care vor contribui la dezvoltarea câmpului epistemologic al domeniului de cercetare. O etapă importantă a cercetării, cu implicații asupra construcțiilor sau reconstrucțiilor teoretice, este cea a *interpretării datelor*. Esența acestei etape este stabilirea semnificațiilor datelor și găsirea sensului, trecând astfel dincolo de tabele, scheme, figuri etc., ceea ce implică un efort intelectual deosebit.

Datele cu care operează sociologul, nu vorbesc de la sine, iar concluziile la care ajunge acesta în procesul de lucru asupra datelor pot fi trasate din multiple perspective. În acest sens, procesul prin care cercetătorul stabilește semnificațiile datelor din descoperirile făcute pe teren, este considerat ca fiind procesul de interpretare. Prin acest proces cercetătorul facilitează înțelegerea de către cititor a sensului descoperirilor din teren.

#### De la analiză la interpretare

Cercetarea oricărui fenomen social presupune verificarea unor ipoteze sau întrebări de cercetare, inclusiv și descoperirea unor noi perspective de studiere. Modul în care datele colectate sunt puse în relație cu ipotezele de cercetare, reprezintă etapa de analiză a datelor. În momentul în care datele colectate analizate sunt relaționate cu ipotezele, problematica de cercetare și câmpul investigațional în cadrul căruia a fost desfășurată cercetarea, este prezent procesul de interpretare. A interpreta rezultatele cercetării semnifică a anunța consecințele teoretice și a stabili domeniile ulterioare de cercetare sugerate de date.

Ca și etapă a cercetării, *interpretarea datelor* nu trebuie confundată cu *analiza datelor*, chiar dacă, mai ales pentru unii, este dificil de a sesiza diferența dintre aceste două etape. În delimitarea dintre analiză și interpretare este relevant de menționat că în procesul de analiză se ține cont de raportarea datelor la obiectul cercetării, în schimb interpretarea constă în a livra/stabili un sens datelor în contextul teoretic al cercetării. Prin interpretare cercetătorul inserează rezultatele obținute în ansamblul problematicii cercetate, demonstrând pertinenta și relevanța acestora în cadrul unei discipline/științe

și descoperind noi domenii de cercetare în baza datelor interpretate. Pentru a ajunge la aceasta este necesar de a reveni la problematica de cercetare. În ce măsură rezultatele obținute răspund la întrebarea de cercetare? Care este contribuția lor la rezolvarea problemei de cercetare? Cum problematica este dezvoltată/îmbogățită? Ce concept este necesar de a fi modificat sau ajustat în contextul teoriei? Cum teoria este modificată de rezultatele obținute? Ce cercetări este necesar de a fi realizate? — a răspunde la aceste întrebări semnifică a interpreta teoretic datele.

Analiza surselor bibliografice atestă un interes scăzut al cercetătorilor față de teoretizarea procesului de interpretare a datelor. Deseori interpretarea este confundată sau subsumată procesului de analiză, acestea fiind două procese ce interacționează în cadrul fazei de finalizare a oricărui studiu sociologic. În această ordine de idei, cercetătorul Zghal R. conchide că **analiza datelor** constă în a aduna informațiile colectate pentru a putea fi procesate într-o formă susceptibilă de a raporta răspunsurile la întrebări, în timp ce **interpretarea** reprezintă o sinteză a răspunsurilor furnizate de analiză, utilă cercetătorului pentru a se poziționa în plan teoretic și practic în vederea oferirii unui sens mai general celor descoperite. În acest context, analiza are menirea de a reuni diversele date colectate în teren pentru a putea fi prezentate într-o formă bine determinată care să permită interpretarea lor. În altă ordine de idei, atât analiza, cât și interpretarea datelor necesită o onestitate intelectuală din partea cercetătorului, pentru a putea asigura fiabilitatea rezultatelor obținute [5]. Interpretarea datelor nu poate avea loc în afara posesiei de către cercetător a unor date trecute prin procedee de analiză primară și/sau secundară, care pregătesc demersul de interpretare și chiar poate ghida cercetătorul în descoperirea unor căi de stabilire a sensului/înțeleșurilor și descoperirilor realizate.

În concepția profesorului american Babbie Ea. interpretarea este un termen tehnic utilizat în legătură cu modelul de elaborare, fiind similar explicației. În aceeași ordine de idei, interpretarea reprezintă rezultatul cercetării în care o variabilă test sau de control este descoperită a fi factorul de mediere prin intermediul căruia o variabilă independentă influențează o variabilă dependentă [1, p.587]. Definiția dată de Babbie Ea. corespunde în mare parte cercetărilor cantitative în cadrul cărora are loc o verificare riguroasă a relației dintre două sau mai multe variabile, în cadrul cărora are o importanță deosebită explicarea relațiilor cauzale a fenomenului social. În schimb, în cazul cercetării calitative relația dintre variabile este descoperită pentru a fi ulterior verificată.

Sociologul american Denzin N.K. acordă o atenție deosebită procesului de interpretare, considerând că în științele sociale este doar interpretare, în mod deosebit abordând rolul cercetătorului calitativ în transmiterea către publicul general a celor descoperite în cadrul cercetării. În cursul studiului acesta se confruntă cu o serie de impresii, documente, notițe de teren, fiind pus în situația de a da sens celor „învățate”. Acțiunea dată este denumită de autorul sus-numit drept „arta interpretării”, care poate fi descrisă la fel ca și calea de la teren la text până la cititor [2, p.500].

În același context, cercetătorii Tutty L.M., Rothery M.A. și Grinnell R.M. consideră că interpretarea datelor este cea mai motivantă etapă a analizei calitative, prin care are loc extragerea sensului din informațiile culese [3, p.114]. Interpretarea datelor este faza în care sunt extrase înțeleșuri din prelucrarea datelor (analiza și prezentarea lor), se fac comparații, se notează pattern-uri, se caută cazuri negative, se verifică rezultatele cu participanții la cercetare etc. Putem conchide că interpretarea este acțiunea de identificare și explicare a sensului datelor. Analiza și interpretarea datelor calitative implică decontextualizarea și recontextualizarea datelor. În cazul decontextualizării anumite părți din subiectul investigat pot fi „rupte” și cercetate în profunzime, prin „legarea” cu alte informații/material la aceeași tematică, în timp ce recontextualizarea va asigura că modelele descoperite sunt în acord cu contextul și să se prevină reduționismul. Cu alte cuvinte, aceste două particularități ale fazei finale a cercetării permit consolidarea modelului explicativ al fenomenului cercetat.

Trecerea de la teren la text și ulterior la cititor este un proces complex și reflexiv. Prin diverse metode și tehnici de analiză a datelor se pregătește materialul colectat pentru operația de interpretare a datelor. Cercetătorul creează texte de teren care pot conține notițe de teren sau documente, în baza cărora

este constituit textul „de cercetare”. Ulterior cercetătorul transformă textul dat într-un text interpretativ, în baza căruia se va redacta textul public (raport de cercetare, articol științific, monografie etc.).

În concepția lui Geertz C. interpretarea implică construcția procesului de citire a unui eveniment, atât de scriitor cât și de cititor [2, p.502]. Astfel, o interpretare „bună” este cea care reușește să „teleporteze” cititorul în acțiunea/evenimentul descris.

În această ordine de idei, interpretarea este un *proces productiv* care stabilește sensurile multiple ale unui eveniment, obiect, experiență sau text, și un *proces transformativ* prin care se clarifică și se sortează anumite experiențe. Prin scrierea unui text interpretativ are loc o descoperire a unei experiențe, transpusă într-un limbaj care va aduce la viață detaliile necunoscute cititorului.

### Particularitățile interpretării datelor

Ca și etapă, interpretarea implică realizarea a două sarcini: *elaborarea unor sisteme de clasificare conceptuală* și *constituirea unor teme sau a unei teorii*. Cercetătorii Miles M.B și Huberman M.A. propun câteva strategii pentru generarea sensului, menționând că oamenii sunt „descoperitori de sensuri”: ei foarte ușor pot da sens unor evenimente haotice [4, p.245]. Astfel, strategiile propuse includ: notarea tiparelor (pattern-urilor) și a temelor, stabilirea plauzibilității, gruparea/clasificarea, crearea de metafore, numărarea, stabilirea unor comparații/contraste, divizarea variabilelor, subsumarea aspectelor particulare în ceva general, stabilirea elementelor importante (factoring), notarea relațiilor dintre variabile, identificarea variabilelor intermediare, construirea unui lanț logic de dovezi și crearea unei coerențe conceptuale/teoretice. Preluând această concepție, cercetătorii Tutty L.M., Rothery M.A. și Grinnell R.M. au dezvoltat doar câteva din ele în contextul descrierii procesului de interpretare a datelor calitative, cu un impact deosebit [3, p.114-115]:

- *desenarea unei diagrame de tip „ciorchine”* (clustering) care permite stabilirea necesității de legare între ele a temelor și a categoriilor: pentru fiecare temă se desenează un cerc în corespundere cu importanța acestora. Babbie Ea. definește această strategie ca reprezentarea conceptelor, relevând utilitatea acesteia în formularea teoriei [1, p.526].
- *crearea unei matrice*, care implică o listă a categoriilor/temelor așezate vertical și o listă a categoriilor/temelor așezate orizontal, indicându-se dacă acestea se potrivesc (+) sau nu (-);
- *numărarea apariției unităților de sens sau categoriilor*, utilizată cu scopul stabilirii la câți dintre participanți a apărut o anumită temă/concept, astfel încât analiza să fie una imparțială (a nu pune un accent deosebit pe teme emoționante, dar care au apărut în studiu destul de rar);
- *crearea unei metafore*, care este un mecanism de extragere a sensului;
- *căutarea legăturilor care lipsesc*, care presupune identificarea variabilelor intermediare care conectează două variabile;
- *notarea dovezilor contrare*, toate dovezile, inclusiv cele contrare, trebuie luate în considerație în justificarea conexiunilor sau nu între categorii și teme. Strategiile enumerate mai sus sunt aplicabile în special în cazul studiilor calitative, chiar dacă unele dintre ele pot fi aplicate și în cazul interpretării datelor cantitative.

În aceeași ordine de idei, se înscriu și sugestiile formulate de cercetătorul Wolcott H.F. în lucrarea *Transforming qualitative data: description, analysis, interpretation* (1994), printre care:

- extinderea analizei prin formularea de întrebări rezultate din date,
- realizarea de interferențe prin utilizarea raționamentelor inductive,
- stoparea la o anumită etapă de finalizare a unei idei și notarea a ceea ce urmează să se facă în continuare,
- luarea în considerare a sugestiilor unui membru al echipei de cercetare sau coleg,
- reîntoarcerea la teorie atât în interesul analizei, cât și a interpretării; analiza analitică oferă idei de structurare, în timp ce interpretarea oferă posibilitatea de lega datele de modelul teoretic în scopuri explicative,

- refocusarea interpretării în dependență de stilul de cercetare,
- stabilirea conexiunilor cu o experiență proprie de cercetare,
- analiza procesului interpretativ prin explicarea a ceea ce s-a realizat și a dificultăților,
- interpretarea procesului analitic, prin utilizarea ideilor intuitive, căutarea unor noi forme de prezentare a rezultatelor,
- explorarea formatelor alternative [6, p.40-46].

Totuși în cercetarea sociologică nu există niște reguli clare și unice cu privire la interpretarea datelor. Spre exemplu, în cercetările realizate de echipele conduse de Gusti D. asupra vieții spirituale, interpretarea datelor era făcută în trei direcții:

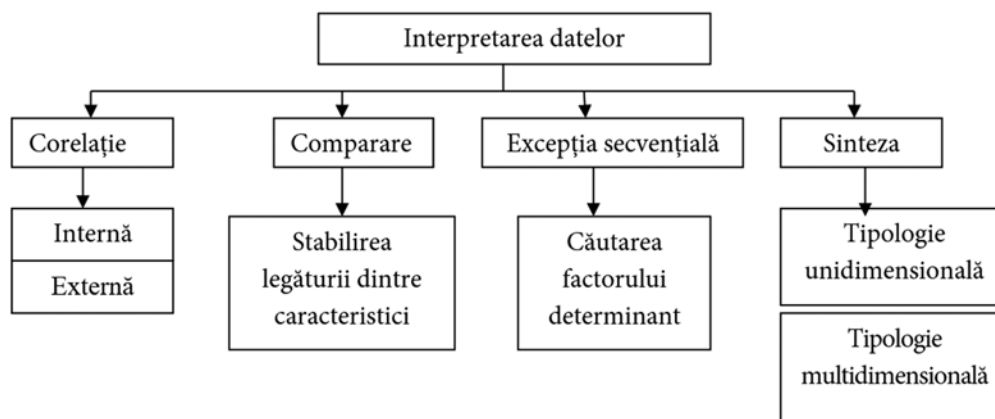
1. determinarea gradului de diferențiere, de autonomie a diverselor clase de valori spirituale,
2. realizarea tipologiilor diferite de spiritualitate conform preponderenței uneia sau altele din categoriile de valori în întregul vieții spirituale,
3. determinarea stilului spiritual propriu grupului social cercetat [7].

Pentru a utiliza corect datele sociologice în practica socială, principala condiție este interpretarea clară, corectă și completă a acestora.

Modul de analiză și interpretare a datelor prezintă particularități în cazul studiilor cantitative și a celor calitative. Astfel, Zghal R. [5]. relevă faptul că **interpretarea datelor calitative** este complicată prin faptul că se bazează mai mult pe calitățile cercetătorului, precum inteligență, intuiție, experiență, imaginație, puterea de observație etc., accentuându-se rolul reflecțiilor și a subiectivității în obținerea de rezultate. În cazul **datelor cantitative**, interpretarea acestora este avantajată de aplicarea unor metode matematice și statistice, precum calcularea abaterii standard, medianei, etc., însă calitatea interpretării depinde de factori calitativi, precum experiența și inteligența cercetătorului.

Cercetătorii ruși Горшков М.К. (Gorșcov M.C.) și Шереги Ф.Э. (Șereghi F.) în lucrarea *Прикладная социология: методология и методы* [8, p. 257], au prezentat o schemă logică a procesului de interpretare a datelor (*Figura 1*) care poate fi aplicată în special în cazul datelor cantitative:

**Figura 1.** Schema logică a interpretării datelor.



Sursa: M.K. Горшков, Ф.Э. Шереги *Прикладная социология: методология и методы*, 2011.

În concepția autorilor ruși specificul concluziilor studiului sociologic este determinat de profunzimea cunoașterii de către cercetător a subiectului și obiectului de cercetare, și de experiența și de abilitățile sale în a generaliza informații diverse și „pestrițe”. Astfel, caracterul interpretării datelor sociologice este stabilit în mare parte în etapa de conceptualizare a studiului, în special în etapa de operaționalizare a conceptelor, când are loc stabilirea caracteristicilor calitative ale fenomenului. La această etapă sociologul anticipează modalitatea de analiză și interpretare a datelor, care vor fi dezvoltate pe parcursul avansării cu etapa culegerii datelor (în special, în cazul studiilor calitative) și a etapei de prelucrare a datelor (în special, în cazul studiilor cantitative). Astfel, interpretarea datelor repre-

zintă un proces de durată ce implică o înțelegere profundă a datelor, pentru a putea transmite într-un format comprehensibil datele descoperite în teren către public sau cititori.

### Concluzii

Indiferent de tipul datelor supuse interpretării, este important de relevat că scopul interpretării este de a trasa concluzii cu referire la relațiile și procesele care susțin constatările studiului, de a da sens datelor culese în teren pentru a putea fi integrate la nivel de teorii sau cadru de politici. Or, cercetătorul este cheia ușii pe care va intra cititorul în proces de descoperire a unui fenomen social nou sau redescoperirea noului într-un fenomen cercetat anterior, căci datele nu vorbesc de la sine.

### Referințe bibliografice

1. BABBIE, Ea. *Practica cercetării sociale*. Iași: Polirom, 2010. ISBN 978-973-46-1274-1.
2. DENZIN, N.K. The Art and Politics of Interpretation. pp.500-515. In: DENZIN N.K., LINCOLN Y.S. *Handbook of Qualitative Research*. Thousand Oaks: Sage Publications, 1994. ISBN 0-8039-4679-1.
3. TUTTY, L.M., ROTHERY, M.A., GRINNELL, R.M. *Cercetarea calitativă în asistența socială. Faze, etape și sarcini*. Iași: Polirom, 2005. ISBN 973-681-845-4.
4. MILES, M.B., HUBERMAN, A.M. *Qualitative Data Analysis: an Expanded Sourcebook*. Second edition. Thousand Oaks: Sage Publications, 1994. ISBN 0-8039-4653-8.
5. GHARSALLAH, L. *Impact de l'ERP sur la performance: cas d'IGL*. Université de Sfax - Mastère Professionnel, 2006. [Accesat 21.06.2017]. Disponibil: [http://www.memoireonline.com/05/07/463/m\\_impact-erp-performance-cas-igl21.html#toc62](http://www.memoireonline.com/05/07/463/m_impact-erp-performance-cas-igl21.html#toc62)
6. WOLCOTT, H.F. *Transforming qualitative data: description, analysis, interpretation*. Thousand Oaks, CA: Sage, 1994. ISBN 0-8039-5281-3.
7. *Dicționar de sociologie rurală*. Coord. I. Bădescu, O. Cucu-Oancea. București: Ed. Mica Valahie, 2011. ISBN: 978-973-7858-86-3.
8. ГОРШКОВ, М.К., ШЕРЕГИ, Ф.Э. *Прикладная социология: методология и методы*: интерактивное учебное пособие. Москва: Институт социологии РАН, 2011. ISBN 978-5-89697-186-3.

## SISTEMUL ELECTORAL ȘI IMPACTUL ASUPRA CALITĂȚII CLASEI POLITICE DIN REPUBLICA MOLDOVA

### THE ELECTORAL SYSTEM AND THE IMPACT ON THE QUALITY OF THE POLITICAL CLASS IN THE REPUBLIC OF MOLDOVA

**VALERIU MÎNDRU,**

conferențiar cercetător, doctor în sociologie,  
Institutul de Cercetări Juridice și Politice

**IURIE CARAMAN,**

conferențiar cercetător, doctor în sociologie,  
Institutul de Cercetări Juridice și Politice

CZU 324(478)  
329(478)

*În articol este analizat sistemul electoral și impactul acestuia asupra calității clasei politice din Republica Moldova. Autorii relevă opiniile experților (cercetători din domeniul științelor politice, dreptului, reprezentanți ai administrației publice centrale și locale, analiști politici) privind funcționarea sistemului electoral, problemele care necesită să fie soluționate. În articol sunt analizate vulnerabilitățile sistemului electoral din Republica Moldova care în consecință nu asigură tuturor actorilor politici șanse egale de a*

accede în forul legislativ. Din punctul de vedere al experților, sistemul electoral, atât cel precedent, cât și cel adoptat mai recent favorizează doar partidele mari, aflate deja de mai mulți ani la guvernare și care dispun de resurse financiare și administrative considerabile, precum și de mass-media, care are un impact substanțial asupra percepției clasei politice și joacă un rol important în promovarea imaginii liderilor de partid și a partidelor politice. Astfel, fiecare al doilea expert consideră că sistemul electoral permite monopolizarea puterii politice de către un număr restrâns de politicieni și partide politice.

Din aceste considerente experții consideră necesară asigurarea reală a independenței instituțiilor de drept, eliminarea din campania electorală a partidelor suspectate de corupere, înăsprirea controlului din partea societății civile asupra clasei politice, elaborarea și introducerea unui mecanism clar și eficient de revocare a deputatului, implicarea activă a tineretului în activitatea politică, alte măsuri ce ar contribui la resetarea actualei clase politice, la îmbunătățirea procesului electoral.

**Cuvinte-cheie:** sistem electoral, actori politici, proces electoral, societate civilă, clasă politică

*The article analyses the electoral system and its impact on the quality of the political class in the Republic of Moldova. The authors point out the opinions of experts (political scientists, lawyers, representatives of the central and local public administration, political analysts) on the functioning of the electoral system, the issues that need to be resolved. The article analyses the vulnerabilities of the electoral system in the Republic of Moldova which, in consequence, does not provide all political actors with equal chances to join the legislative forum. From the point of view of experts, the electoral system, both the previous one and the more recently adopted, favours large parties, that have already been in government for several years and that have financial and considerable administrative resources, also media, which has a substantial impact on the perception of the political class and plays an important role in promoting the image of the party leaders and political parties. Thus, every second expert believes that the current electoral system allows the monopolization of political power by a handful of politicians and political parties.*

*For these reasons experts calls for the real independence of the institutions of law, the elimination from the election campaign of parties suspected of corruption, tightening controls of the civil society on the political class, the development and introduction of a clear mechanism of effectively revoking the deputy, active involvement of youth in political activity, other measures that would contribute to resetting the current political class, to improve the electoral process.*

**Keywords:** electoral system, political actors, election process, civil society, political class

**Introducere.** După două decenii de funcționare a sistemului electoral proporțional cu liste de partid închise (1994-2014), unii parlamentari au considerat că un asemenea tip de sistem electoral deja nu mai este actual, nu mai exprimă suficient de bine voința poporului și nici nu contribuie la îmbunătățirea calității clasei politice din Republica Moldova. Formând o majoritate parlamentară, la 20 iulie 2017, cu votul a 74 de deputați a fost schimbat sistemul electoral în favoarea celui mixt. Reforma electorală a fost aprobată de către legislatori în timp record. Parlamentarii au avut nevoie de doar 4 minute pentru aceasta.

În așa fel, alegerile parlamentare viitoare, preconizate pentru sfârșitul anului 2018 se vor desfășura atât pe liste de partid închise, cât și pe circumscriptii uninominale (50 de deputați în baza listelor de partid și 51 de deputați în circumscriptii uninominale). Atât unii reprezentanți ai societății civile, cât și ale unor partide parlamentare și extraparlamentare se opun și astăzi vehement implementării aceste inițiative legislative, considerând că în felul acesta se urmărește favorizarea unor forțe politice și nici-decum respectarea cât mai plenară a voinței poporului.

Luând în considerare lipsa unui consens larg atât în Legislativ, cât și în societate, Comisia Europeană pentru Democrație prin Drept, numită și Comisia de la Veneția, își exprimă în Avizul său mai multe îngrijorări legate de această modificare și de aceea nu recomandă autorităților moldovenești schimbarea esențială a sistemului electoral existent.

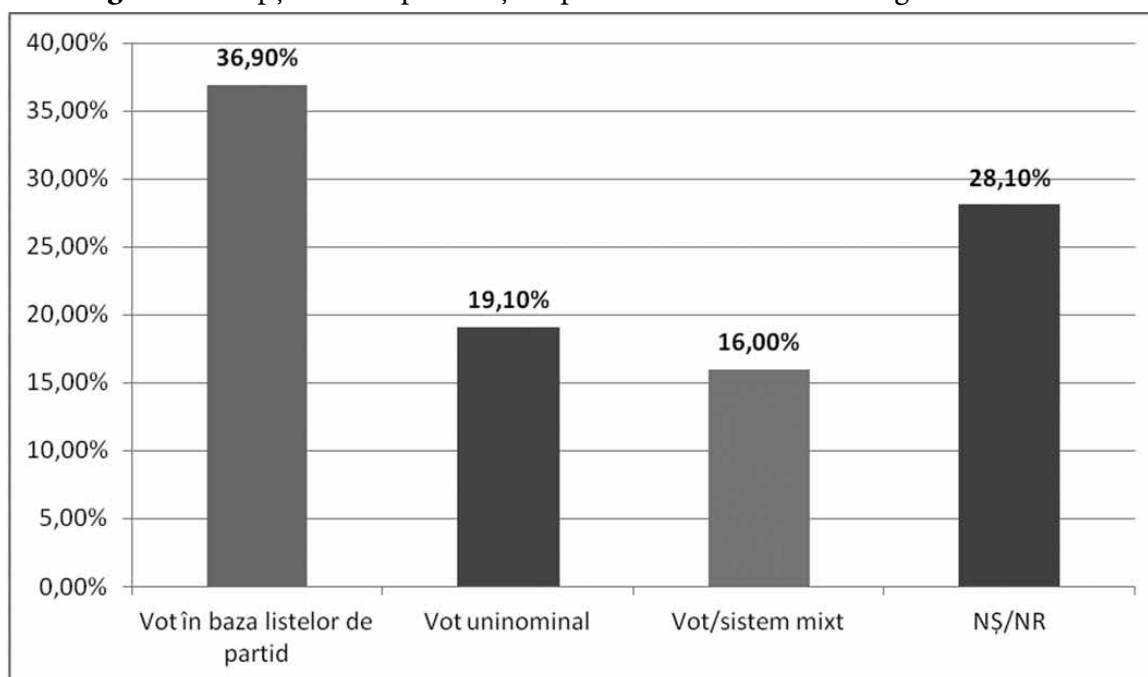


**Nici electoratul nu-și dorește votul mixt.** Potrivit rezultatelor ultimelor sondaje sociologice efectuate de către Institutul de Politici Publice în cadrul Barometrului de Opinie Publică [1, p. 16], populația, sau mai exact alegătorii, de asemenea, nu-și doresc modificarea sistemului electoral, cei mai mulți optând totuși pentru sistemul electoral precedent, adică pentru votul în baza listelor de partid. Astfel, la întrebarea, „Dvs. personal, pentru care modalitate de alegere a Parlamentului optați?”, sistemul electoral mixt nici pe departe nu este în topul preferințelor alegătorilor (*Diagrama 1*).

Astfel, datele Barometrului de Opinie Publică efectuat în noiembrie 2017 relevă vădit, că pentru sistemul de vot mixt pledează doar 16% din electorat, cei mai mulți (37%) pronunțându-se totuși pentru votul în baza listelor de partid.

În acest context menționăm de asemenea constatările făcute de unii cercetători în domeniul științelor politice care susțin că, în Republica Moldova s-a stabilit un sistem multipartidist de activitate politică și în deceniile apropiate un sistem bipartidist (precum este în SUA) nu se prevede, iar aceasta înseamnă că guvernările în țară, în majoritatea cazurilor, vor fi de coaliție, iar din aceste considerente, crizele politice vor rămâne la ordinea zilei, deoarece experiența ultimilor șase ani de guvernare coaliționistă demonstrează că clasa politică a societății noastre, în primul rând elita guvernatoare, nu este înzestrată cu o cultură politică adecvată sistemului democratic de guvernare.

**Diagrama 1.** Opțiunile respondenților privind modalitatea de alegere a Parlamentului.



Sursa: Barometrul de Opinie Publică, noiembrie, 2017.

Din această cauză și ca să nu apară crize politice, provocările de „opозиțiile coaliționiste” posibil e necesar ca Parlamentul să adopte, cu votul a două treimi din deputații aleși, o lege a coaliției, care ar prevedea un principiu echitabil de partajare a funcțiilor de conducere în Legislativ, Cabinetul de miniștri, alte instituții subordonate lor și autorități administrative centrale și îndeosebi organizarea procesului guvernării conform legislației și normelor constituționale [2, p. 176]. Or, după cum susțin unii politologi, în țările post-totalitare procesele de tranziție la democrație au inevitabil un caracter complex și radical, vizând o restructurare profundă a întregului sistem social. Republica Moldova, în viziunea unor autori occidentali și autohtoni, poate fi caracterizată drept un model continuu („neîntrerupt”) al tranziției, traversând astfel un nivel sporit al instabilității în politica internă și cea externă [3, p. 248].

În opinia experților, vulnerabilitatea sistemului politic din Republica Moldova mai este determinată și de alți factori, cum ar fi, corupția și oligarhizarea, dar și de nerespectarea angajamentelor electorale asumate de partidele parlamentare (39%) și atitudinea guvernărilor față de popor (33%), iar fiecare al treilea expert consideră că crizele din sistemul politic sunt generate, inclusiv, și de nivelul redus de cultură politică al alegătorilor, o parte dintre care acordă actorilor electorali votul său fără să-l conștientizeze [4]. De menționat că în cadrul studiului am solicitat părerile a 182 de cercetători științifici din domeniul științelor politice, dreptului, deputați, consilieri municipali, funcționari ai autorităților publice locale, reprezentanți ai societății civile<sup>1</sup>.

Relevante în acest context sunt și afirmațiile lui Pippa Norris, potrivit căruia în multe țări, în cursul ultimilor ani, susținerea politică pentru instituțiile guvernamentale s-a erodat în mod consistent. Există o tensiune în creștere între idealuri și realitate. Aceasta a condus la producerea unor  *cetățeni mai critici*  sau a unor  *democrați decepționați* . Erodarea susținerii pentru instituțiile guvernării reprezentative e îngrijorătoare, deoarece ea poate să  *submineze credința în valorile democratice*  [5, p. 94].

Afirmațiile lui Pippa Norris sunt pe cât se poate de concludente și în cazul Republicii Moldova. Dacă e să ne referim la sondajele de opinie publică din cel puțin ultimii zece ani privind nivelul de încredere a populației în principalele instituții ale statului, observăm că sunt destul de reduse, ceea ce denotă că și așteptările cetățenilor de la aceste instituții sunt minime ( *Tabelul 1* ).

**Tabelul 1.** Dinamica răspunsurilor la întrebarea:  
 *Câtă încredere aveți în ...? (Foarte multă încredere / Oarecare încredere)*

	Nov. 2007	Nov. 2009	Nov. 2011	Nov. 2013	Nov. 2015	Nov. 2017	2017/2007
Guvern	32%	44%	19%	16%	7%	16%	-16%
Parlament	32%	41%	14%	14%	6%	11%	-21%
Președintele țării	39%	35%	15%	16%	5%	32%	-7%

Sursa: Barometrul de Opinie Publică, 2017.

**Experții propun măsuri concrete de sporire a calității clasei politice.** Potrivit opiniei experților chestionați, pentru eficientizarea sistemului politic din Republica Moldova este necesară resetarea clasei politice, care ar prevedea în mod prioritar următoarele obiective:

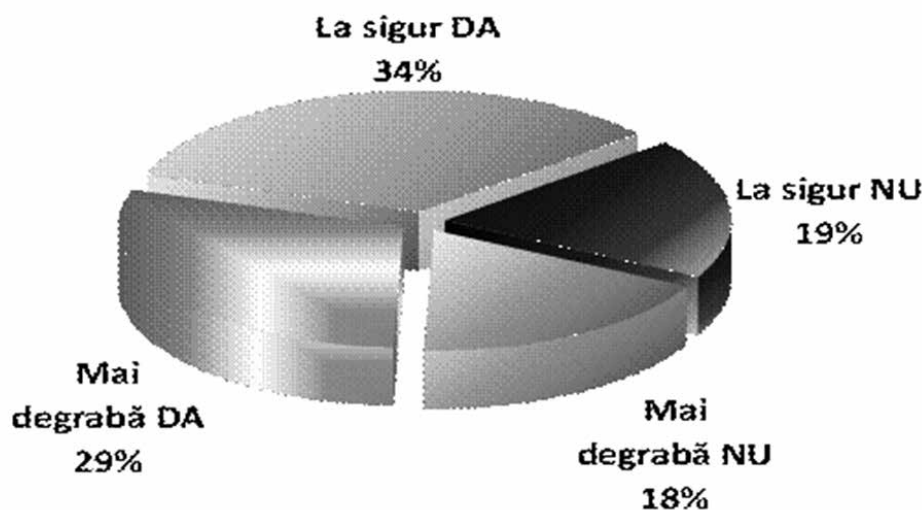
1. Asigurarea reală a independenței instituțiilor de drept.
2. Alegerea Președintelui țării prin vot direct.
3. Eliminarea din campania electorală a partidelor suspectate de corupere.
4. Înăsprirea controlului din partea societății civile asupra clasei politice.
5. Modificarea sistemului electoral, în speță, implementarea mecanismului „listelor deschise” în sistemul proporțional.
6. Studiarea oportunității de introducere a mecanismului de revocare a deputatului.
7. Asigurarea accesului egal la mass-media a tuturor concurenților electorali, combaterea fenomenului de concentrare a mass-media.
8. Schimbarea modalității de alegere a membrilor CEC.
9. Implicarea activă a tineretului în activitatea politică.
10. Restricționarea prin lege a „traseismului” politic.

Totodată, unii legislatori, dar și analiști politici, consideră că și numărul de 101 deputați este exagerat pentru Republica Moldova și că reducerea numărului acestora ar avea un impact benefic asupra calității activității legislativului. Astfel, la întrebarea „ *Credeți că o reducere a numărului de deputați ar asigura o îmbunătățire a calității funcționării Forului Legislativ?* ”, majoritatea experților chestionați

<sup>1</sup> Studiul sociologic  *Sistemul politic din Republica Moldova: funcționalitate și oportunități de modernizare* , realizat în cadrul Institutului de Cercetări Juridice și Politice al AȘM, noiembrie 2015.

(63%) susțin afirmația că actualul legislativ are o componență numerică prea mare pentru o țară mică ca a noastră și că numărul optim de deputați ar trebui să fie de 71 de legislatori, iar reducerea numărului acestora nu va influența negativ funcționalitatea Legislativului, ci dimpotrivă, va îmbunătăți activitatea aleșilor poporului (*Diagrama 2*).

**Diagrama 2.** Distribuția răspunsurilor experților la întrebarea:  
*Credeți că reducerea numărului de deputați de la 101 la 71 ar asigura o îmbunătățire a calității funcționării Forului Legislativ?*



*Sursa:* Rezultatele studiului sociologic *Sistemul politic din Republica Moldova: funcționalitate și oportunități de modernizare*, realizat în cadrul Institutului de Cercetări Juridice și Politice al AȘM, 2015.

Pentru comparație vom face referință și la numărul de membri ai corpurilor legislative în republici parlamentare din Europa, unele având un număr de populație comparabil cu cel al Republicii Moldova (*Tabelul 2*).

**Tabelul 2.** Numărul de membri ai corpurilor legislative în republici parlamentare din Europa.

Țara	Parlament unicameral	Număr de membri
Bulgaria	Adunarea Națională	240
Cipru	Camera Reprezentanților (VouliAntiprosopon)	80
Estonia	Parlament (Riigikogu)	101
Letonia	Parlament (Seima)	100
Lituania	(Seimas)	141
Finlanda	Parlament (Eduskunta)	200
Grecia	Parlament (Vouli TON Ellinon)	300
Luxenburg	Camera Deputaților (Chambre des Deputes)	60
Ungaria	Adunarea Națională (Orszaggyules)	386

*Sursa:* Jean-Michel de Waele, Paul Magnette. *Les democratiele uropentnes*. Paris: Armand Colin, 2008 [6].

Credem, că subiectul privind componența numerică a legislativului rămâne a fi unul de actualitate, ce necesită o analiză complexă a specialiștilor în domeniu. Mai curând, că numărul mare de legislatori, experții îl corelează direct cu eficacitatea/ineficacitatea activității deputaților.

După cum notează Lijphart, unele parlamente au un număr foarte redus de membri (50-60), altele au sute de aleși. În general, se consideră că dimensiunea optimă a corpului reprezentativ este egală cu rădăcina cubică din totalul populației [7, p. 114-115].

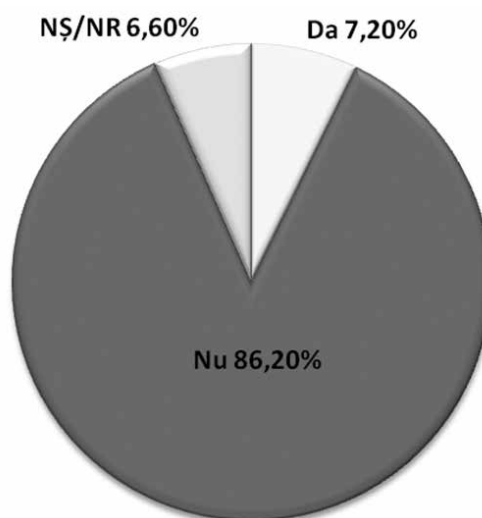
În opinia experților, sistemul politic din Republica Moldova se confruntă nu numai cu numărul sporit de legislatori, dar și cu accesul competitorilor electorali în Parlament. Potrivit opiniei majorității experților (circa 85%), sistemul electoral nu asigură accesul egal al partidelor politice în Forul Legislativ.

Din punctul de vedere al experților, sistemul electoral favorizează doar partidele mari, aflate deja de mai mulți ani la guvernare și care dispun de resurse financiare și administrative considerabile, precum și de mass-media, care are un impact substanțial asupra percepției clasei politice și joacă un rol important în promovarea imaginii liderilor de partid și a partidelor politice. Astfel, fiecare al doilea expert consideră că actualul sistem electoral permite monopolizarea puterii politice de către un număr restrâns de politicieni și partide politice.

**În concluzie** menționăm, că în condițiile unor opinii divizate, am da dreptate ipotezei lansate de către cercetătorul în domeniul științelor politice Constantin Solomon, potrivit căruia orice sistem electoral prezintă avantaje și dezavantaje în dependență de situația concretă a țării care le utilizează [8, p. 200 ].

În context, ținem să menționăm faptul, că indiferent de sistemul electoral care funcționează în țară, important este, ca alegerile să se desfășoare în mod liber și corect, să exprime pregnant voința poporului. Or, anume aceste cerințe fundamentale față de sistemul electoral din Republica Moldova, în opinia alegătorilor, nu sunt respectate. Astfel, la întrebarea „Cum credeți, Republica Moldova este guvernată de voința poporului?”, opiniile respondenților s-au divizat în felul următor: (Diagrama 3).

**Diagrama 3.** Distribuția răspunsurilor respondenților la întrebarea: *Credeți că Republica Moldova este guvernată de voința poporului?*



Sursa: Barometrul de Opinie Publică, noiembrie, 2017.

Așadar, potrivit studiului Barometrul de Opinie Publică doar 15 la sută dintre subiecții chestionați consideră că alegerile în țara noastră sunt libere și corecte, iar majoritatea absolută (86%) a respondenților consideră că Republica Moldova în genere nu este guvernată de voința poporului. Credem că factorii de decizie ar fi bine să ia în considerare aceste opinii ale celor care îi mandatează și le încredințează să guverneze țara.

#### Referințe bibliografice

1. Barometrul de Opinie Publică, noiembrie, 2017.
2. SANDU, I., COLAȚCHI, A. Guvernarea democratică — imperativ al modernizării Republicii Moldova. In: *Știința politică și societatea în schimbare*. Chișinău: CEP USM, 2015.

3. VARZARI, P. Abordarea tranzitologică în studiile politologice contemporane: probleme și căutări. In: *Știința politică și societatea în schimbare*. Chișinău: CEP USM, 2015.
4. Studiul sociologic *Sistemul politic din Republica Moldova: funcționalitate și oportunități de modernizare* realizat în cadrul Institutului de Cercetări Juridice și Politice al AȘM, noiembrie 2015.
5. NORRIS, P. *The Growth of Critical Citizens?* New York; Oxford: Oxford University Press, 1999.
6. DE WAELE, J-M., MAGNETTE, P. *Les democracies européennes*. Paris: Armand Colin, 2008.
7. LIJPHART, A. *Modele ale democrației. Forme de guvernare și funcționare în treizeci și șase de state*, ediția a II-a. Iași: Polirom, 2000.
8. SOLOMON, C. Sistemul electoral și constituțional al Republicii Moldova. In: *Știința politică și societatea în schimbare*. Chișinău: CEP USM, 2015.

## O PERSPECTIVĂ ISTORICĂ A DEZVOLTĂRII COMUNICĂRII

### A HISTORICAL PERSPECTIVE OF COMMUNICATION DEVELOPMENT

**NICUȘOR BONDAR,**

profesor, gradul II, liceul *Mihail Sadoveanu*, Borca, România,  
doctorand, Universitatea Pedagogică de Stat *Ion Creangă*

CZU 316.77:654

*Din întreaga istorie a comunicării umane rezidă tendința omului spre comunicare și comuniune cu Creatorul său. Prima victorie a omului asupra timpului a fost inventarea scrisului, urmată cronologic de noi invenții: tiparul, presa scrisă, telegraful optic, telegraful electric, alfabetul morse, radioul, fonograful, telefonul, fotografia, cinematografia, televiziunea. Electronica și informatica au jucat un rol esențial în crearea rețelei Internet care a avut ca finalitate apariția presei și a poștei electronice, a website-urilor și evoluția mass-mediei locale la mass-media globală, aceasta sintetizând cele cinci simțuri ale omului și ale societății moderne.*

**Cuvinte-cheie:** comunicare, mass-media, scris, telefon, radio, televiziune, Internet, poștă electronică

*Throughout the history of human communication there has been the tendency of man towards communication and communion with his Creator. Man's first victory over time was the invention of writing, chronologically followed by new inventions: the printing press, newspapers, the optical telegraph, the electric telegraph, the Morse alphabet, radio, phonograph, telephone, photography, cinema, television. Electronics and the computer science have played an essential role in creating the Internet that has resulted in the appearance of press and e-mail, websites and the evolution of local media in global media, synthesizing the five senses of man and modern society.*

**Keywords:** communication, mass-media, writing, telephone, radio, television, Internet, e-mail

#### Introducere

Întreaga istorie a comunicării umane este o istorie a probelor în căutarea metodelor și mijloacelor eficiente pentru împlinirea celei mai profunde și mai importante nevoi ființiale care a fost, este și va rămâne până la sfârșitul veacurilor împărtășirea trăirilor, gândurilor și aspirațiilor prin *comunicare*. Având o ființă bipolară, alcătuită din spirit și materie, omul simte nevoia de a confrunta timpul și spațiul care îl înlănțuie de cele telurice, pentru a afirma eternitatea din sufletul său. De aceea, istoria comunicării umane este o istorie a cuceririi și sfidării timpului și spațiului de către om, care tinde spre comunicare și comuniune cu Ziditorul său.

#### I. Inventarea scrisului, tiparului și presei

Prima victorie a omului asupra timpului a fost inventarea scrisului, prin care se asigură perenitatea cuvântului. „În jurul anului 4000 î.H., apar primele inscripții cărora li se pot asocia anumite semnificații, în Mesopotamia și Egipt. Majoritatea erau desenate unidimensional, pictate sau gravate pe pereții construcțiilor sau pe alte suprafețe similare. Cu aproximativ 2500 de ani î. H., egiptenii

au descoperit o metodă de a obține un fel de hârtie rezistentă din papirus. În comparație cu piatra, papirusul era extrem de ușor” [1, p. 142-143]. Această descoperire a facilitat răspândirea și înflorirea scrisului, care din sfera sacramentală s-a mutat în sfera publică. Apariția scrisului nu a fost apreciată în unanimitate de către antici ca un progres;unii considerau și nu fără motive că scrisul va aduce un regres intelectual: „Căci *scrisul* va aduce cu sine uitarea în sufletele celor care-l vor deprinde, lenevind-le ținerea de minte; punându-și credința în scris, oamenii își vor aminti dinafară, cu ajutorul unor icoane străine, și nu din lăuntru prin cazna proprie” [1, p. 20].

Răspândirea scrisului a evoluat pe măsura dezvoltării societății antice. S-a simțit nevoia unei tehnici noi de multiplicare a cărților existente. Pentru prima dată tehnica imprimării a fost folosită de chinezi la tipărirea Diamond Sutra, prima carte din lume, în anul 800 d. H.. Abia în anul 1455, în Europa a apărut tiparul, inventat de un obscur aurar din Mainz, Johann Gutenberg. Datorită acestei invenții cartea a devenit un produs public cu o largă circulație ce a inaugurat Epoca Renașterii și a deschis larg ușile pentru promovarea educației populației din clasa de mijloc. Dezvoltarea tiparului a condus în perspectivă la apariția presei cu care se traversează „frontiera comunicării de masă”.

„În secolul al XVI-lea ... guvernul venețian tipărea o mică foaie de știri care putea fi cumpărată cu o gazetă (o monedă micuță). Cuvântul „gazetă”, folosit pentru ziare, s-a păstrat până în zilele noastre.

Un produs mai aproape de ideea noastră de ziar a apărut la începutul anilor 1600, în Germania. Primul ziar de masă *The New York Sun* a luat ființă la 3 septembrie 1833, fiind editat de Benjamin H. Day, un tipograf neînsemnat din New York. Numai în șase luni tirajul ziarului s-a ridicat la 8000 de exemplare zilnic” [2, p. 34].

## II. Telegraful

În istoria cuceririi spațiului de către om, ideea comunicării la distanță este foarte veche. „Potrivit legendei, vestea căderii Troiei a fost anunțată în chiar noaptea victoriei la o distanță de cca. 500 de kilometri cu ajutorul focurilor aprinse pe înălțâmi. (...) Cunoscuta expresie românească „a da șfară în țară” atestă folosirea sa și pe la noi, șfara fiind fumul întunecos prin arderea unor materii grase ce servea drept mijloc de a avertiza populația asupra pericolului unei invazii iminente” [3, p. 9].

### II.1. Telegraful optic

În 1690, fizicianul francez Guillaume Amontons realizează la Paris, în grădina Luxembourg o primă experiență de comunicare la distanță prin semnalizatori, folosind un limbaj codificat. Acest sistem de comunicare a fost numit telegraf optic. În 1790, Claude Chappe, un tânăr fizician a repus ideea telegrafului optic și, cu ajutorul guvernului francez, a creat primele linii telegrafice capabile să transmită diferite mesaje în mai multe orașe din Franța.

### II.2. Telegraful electric

După o scurtă dezvoltare pe care a cunoscut-o în Franța și în alte țări europene, telegraful optic a ieșit din circulație în anul 1850, fiind înlocuit cu telegraful electric. La apariția lui au contribuit mai mulți inventatori, dintre care amintim pe Francis Ronalds Ampère, William Cooke, Samuel Morse.

Aproape în același timp acești inventatori își brevetează invențiile lor. Cooke și Wheatstone în 1837 au brevetat aparatul de telegraf electric la Londra. Tot atunci William Alexander își brevetează aparatul în Scoția. (...) Samuel Morse își brevetează aparatul său la Paris (1838) și la Washington (1840). Ultimul, este inventator nu numai al aparatului ci și al limbajului codificat, utilizat mai târziu de telegraful electric și de cele fără fir, care îi poartă numele — alfabetul morse. În S.U.A., prima linie interurbană între orașele Washington și Baltimore a fost instalată în 1844, de către Samuel Morse.

Cincisprezece ani mai târziu, New York-ul a fost legat prin telegraf electric de San Francisco. În Europa, legătura între Anglia și Franța a fost instalată în 1850. Opt ani mai târziu, a fost montat primul cablu transatlantic, iar în 1860, o altă legătură unește Londra cu Indiile. În România încă de la începutul anului 1853 Iașii erau legați telefonic prin Cernăuți și Viena cu toate capitalele Europei.

### II.3 Telegraful fără fir

Odată cu descoperirea undelor electromagnetice pe cale teoretică de către matematicianul englez, James Maxwell, și fizicianul german Heinrich Hertz, pe cale experimentală a fost posibilă proiectarea telegrafului fără fir.

La sfârșitul anului 1901, Marconi a reușit să transmită peste Atlantic un foarte scurt mesaj telegrafic: „s”. Abia peste șase ani, în 1907 s-a realizat transmiterea eficientă a telegramelor dincolo de Atlantic, ceea ce a condus la crearea rețelei intercontinentale, cu organizarea serviciului regulat de telegrafie între Europa, S.U.A. și Australia. La Constanța o stație TFF cu raza de acțiune de cca. 600 de kilometri a funcționat încă din 1905 ca dispecerat de urmărire a tuturor mișcărilor de nave din Marea Neagră.

### III. Radioul

De la inventarea telegrafului fără fir până la inventarea radioului a fost numai un pas. Cercetătorul american Lee De Forest a descoperit în 1906 trioda, un element care permite detectarea mai bună din punct de vedere calitativ a undelor electromagnetice. Descoperirea triodei joacă un rol fundamental în dezvoltarea radioului și a telecomunicației. Prima încercare reușită de transmisie radiofonică a fost realizată de un inventator american, Fessenden, la sfârșitul anului 1906. Puțin mai târziu, în ianuarie 1910, De Forest a difuzat în direct de la Metropolitan Opera, un spectacol avându-l pe Caruso cap de afiș. De Forest a realizat, de asemenea, radiojurnale, prezentând în direct, rezultatele alegerilor prezidențiale din Statele Unite. Cu toate acestea, în lipsa unei difuzări pe scară largă a receptorilor (trioda nu fusese încă industrializată), dar mai ales în lipsa unei modalități de plată a programelor de *radio*, experiențele sale au fost marginalizate timp de zece ani. Abia în 1920 a început dezvoltarea radiodifuziunii datorită primului război mondial care a condus la industrializarea telegrafului fără fir și amatorilor care prin contribuția lor au transformat radiodifuziunea într-un mijloc de comunicare în masă. De exemplu, în noiembrie 1922, în S.U.A., nu existau decât cinci stații, începând cu decembrie timp de opt luni s-au înființat 450 de stații noi. Pe plan economic existența lor a fost asigurată de publicitate.

În România, primele experimente radiofonice au loc în 1925 în cadrul Institutului Electronic al Universității din București (...) Societatea Română de Radiodifuziune se înființează în martie 1928, sub denumirea inițială de Societatea de Difuziune Radiotelefonice din România. După un număr de experimente întreprinse în anul următor, din iulie 1930 intră în funcțiune la Băneasa primul post de emisie românesc, Radio București.

### IV. Fonograful. Telefonul. Fotografia

Un alt mijloc de comunicare care folosește sunetul este fonograful. Prima realizare tehnică a fonografului i se datorează lui Léon Scott de Martinville. În 1857, el a construit un dispozitiv de înregistrare grafică a sunetului. Aparatul la care vor lucra în același timp, douăzeci de ani mai târziu, Thomas Edison în Statele Unite și Charles Cros în Franța, va primi încă o funcționalitate: restituirea înregistrărilor. După ce a fost folosit în diferite scopuri profesionale, în 1894, Edison se hotărăște să comercializeze fonograful ca instrument de divertisment. În istoria aparatelor de comunicare acest eveniment a constituit o placă turnată importantă. În 1895, apare primul fonograf casnic în America.

Cel mai reprezentativ mijloc de comunicare cu care suntem familiarizați în viața de zi cu zi., este *telefonul*. Apariția acestui mijloc de comunicare este legată de inventatorii Alexander Graham Bell și Elisha Gray care independent unul de altul au depus amândoi o cerere de brevet, în aceeași zi, 14 februarie 1876, la Washington. Istoria oficială a telefonului reține numai numele lui Bell, pentru că el va fi primul care va dezvolta și va comercializa legături telefonice punct cu punct, la un an după depunerea brevetului său.

Prima linie interurbană între Boston și Providence (50 km) a fost construită în 1880. Prima conversație telefonică între New York și Boston (1500km) a fost realizată în 1886. Linia New York — San Francisco a fost deschisă în 1919 și, abia în 1956 AT&T a instalat prima linie transatlantică. Răspândirea telefonului în Europa a fost mult mai lentă decât în Statele Unite. În 1935, mai puțin de 10% dintre

famiile franceze aveau un telefon. “La București s-a vorbit pentru prima data la telefon pe linia particulară celega între ele librăria și tipografia “Sosec” în 1883. Prima linieproprietate de stat se instalează în anul următor între Ministerul de Interne și Poșta Centrală, pentru ca în 1893 Capitala să posede 300 de posturi de telefon particulare” [4, p. 4].

Un alt mijloc de comunicare în masă care se adresează nu auzului, ci văzului, este fotografia, a cărei apariție stă la baza invenției cinematografului și ulterior în combinație cu electronica, a televiziunii. În 1816, Nicéphore Niepce realizează prima fotografie în Franța, printr-un procedeu pe care îl numește heliografie. Americanul George Eastman inventează fotografia de masa, a cărei utilizare devine dominantă. După 1881, Eastman pune la punct filmul simplu în bobină. El construiește un aparat ușor de manevrat pentru care propune un film, a cărei dezvoltare și multiplicare era asigurată pe cale industrială. La sfârșitul lui 1888, Eastman își lansează noul produs pe piață pe care îl denumește Kodak.

### V. Cinematograful și televiziunea

Cel mai popular mijloc de comunicare în masa ca formă de divertisment a anilor `20—`30 ai secolului trecut a fost cinematograful. Istoria lui începe în 1895, când frații Lumière din Franța brevetează invenția lor, cinematograful. Ei realizează prima faimoasă proiecție de la Grand Café din Paris. Anul 1930 reprezintă punctul maxim al audienței cinematografulor în S.U.A. și Europa. Cu toate acestea, publicul cinematografulor anilor 1930 s-a schimbat profund. În epoca filmului mut, se acceptă ca publicul să-și exprime cu voce tare părerea asupra desfășurării filmului. Acesta permitea crearea unei legături între cei care împart aceleași emoții, formându-se astfel o comunitate de spectatori inițial străini față de alții. În epoca sonorului acest comportament este combătut de ceilalți spectatori. În acest fel, „publicul vorbăreț al filmului mut devine un public mut al filmului vorbitor” [5, p. 78]

Supraviețuirea și dezvoltarea filmului este legată în prezent de un alt mijloc de comunicare în masa audiovizuală — televiziunea. În anul 1923 apar primele prototipuri ale sistemelor de televiziune. Peste doi ani, Charles Jonkins, în S.U.A. și John Baird, în Anglia, au realizat primele demonstrații publice ale sistemelor de televiziune. Existau două sisteme diferite: televiziunea mecanică și televiziunea electronică. Abia după al doilea război mondial *televiziunea* a cunoscut o evoluție spectaculoasă. În anii `50 apare televiziunea color, tot atunciși face apariția televiziunea prin cablu.

În România, transmisiile de televiziune alb-negru au început abia în decembrie 1956, iar emisiunile color au așteptat sfârșitul anilor `80, pentru a putea fi introduse în casele românilor. După 1990, societatea românească a cunoscut o adevărată explozie în domeniul *mass-media*. La ora actuală există peste 10 posturi de televiziune națională, o sumedenie de posturi locale, în plus, România deține primul loc în Europa în ceea ce privește numărul abonaților la televiziunea prin cablu.

### VI. Electronica și informatica

De electronică și informatică este legată cea mai revoluționară instituție a lumii tehnologice — calculatorul. Primul calculator electromecanic este construit de un telefonist, George Stibitz. Răspândirea calculatoarelor în întreaga lume a constituit baza creării rețelei Internet care a modificat simțitor structura informațională a tuturor mijloacelor de comunicare în masă. A apărut presa electronică, posturi de televiziune ce se folosesc de rețeaua *Internet* pentru a servi pe abonații săi, înfloresc *poșta electronică* și orice mijloc de informare în masă propune produsele sale mediatice prin website-uri de pe Internet.” Ritmul rapid de răspândire a calculatoarelor personale va continua, și, o dată cu el, perspectiva din ce în ce mai largă că, în viitor, calculatoarele vor deveni piatra de temelie a noilor mijloace de comunicare în masă” [6, p. 10].

### Concluzii

După ce am încercat să prezentăm în ansamblu câteva aspecte istorice ale dezvoltării comunicării, constatăm că *mass-media* are o istorie destul de recentă, de la 170 de ani, perioadă în care, de la *mass-*



media locală, în prezent, s-a ajuns la mass-media globală. Apariția și dezvoltarea spectaculoasă au fost generate și dictate nu numai de cercetările științifice, căroră, totuși, datorăm toate aceste invenții, ci și de evoluția economică și socială a umanității care avea nevoie de un sistem mediator și de integrare, pentru a-i permite societății tehnologice o dezvoltare viabilă și complexă. Precum un organism care pentru existență și dezvoltare optimă are nevoie de un sistem de organe de simțuri și căi de transmitere a mesajelor culese din spațiul ambient, tot astfel și societatea umană are nevoie de un sistem de informare corespunzător. În această ordine de idei, mass-media simbolizează cele cinci simțuri ale omului și societății moderne.

### Referințe bibliografice

1. PLATON. *Phaidros*. Trad. de G. Liceanu. București: Humanitas, 1993.
2. WELKER, M. Persoana. Persoană deschisă relațiilor cu alte persoane și funcția. Criza antropologiei în secolul XX. Trad. de V. Cristescu. In: *Teologia și Viața*. 1994, nr. 8-10, p. 34.
3. PREDA, R. Marea fărâmițare. In: *Renașterea*. 2000, nr. 6, p. 9.
4. PREDA, R. Comunicare și Comuniune. In: *Renașterea*. 1994, nr. 6-7, p. 4.
5. POPA, G. *Comuniune și înnoire în contextul secularizării lumii moderne*. Iași: Editura Trinitas, 2000.
6. PREDA, R. Recuperarea comunicării. In: *Renașterea*. 1995, nr. 5, p. 10.