

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



ISSN 2345-1408
E-ISSN 2345-1831

Tipul B

STUDIUL ARTELOR ȘI CULTUROLOGIE: ISTORIE, TEORIE, PRACTICĂ

Nr. 2 (43), 2022

NOTOGRAF PRIM

CHIȘINĂU, 2022

Revistă științifică, tipul B

COLEGIUL DE REDACȚIE

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

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

Redactor coordonator: Rodica AVASILOAIE, director al Bibliotecii AMTAP

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

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

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

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

MEMBRI:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Redactori literari: Galina BUDEANU, membru al Uniunii Artiștilor Plastici

Eugenia BANARU, conf. univ., AMTAP

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

Asistență computerizată: Rodica AVASILOAIE, director al Bibliotecii AMTAP

Tehnoredactare: Dragomir ȘARBAN

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

ISSN 2345-1408

E-ISSN 2345-1831

© Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Tiraj: 200 ex.

CUPRINS

Artă muzicală

Musical art

CONSTANȚA CRISTESCU

STILURI MUZICALE DE TRADIȚIE BIZANTINĂ DIN VESTUL ȘI SUD-VESTUL ROMÂNIEI REFLECTATE ÎN LUCRAREA ANASTASIMATAR ARĂDEAN

MUSICAL STYLES OF BYZANTINE TRADITION FROM WESTERN AND SOUTHWESTERN
ROMANIA REFLECTED IN THE WORK ANASTASIMATAR ARĂDEAN 7

OLGA OLEXIUK

ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКОЕ ПОНИМАНИЕ ТЕКСТА МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ В ФОРМИРОВАНИИ ДУХОВНОГО ОПЫТА ЛИЧНОСТИ

PERCEȚIA HERMENEUTICĂ A TEXTULUI OPERELOR MUZICALE
ÎN FORMAREA EXPERIENȚEI SPIRITUALE A PERSONALITĂȚII
HERMENEUTIC PERCEPTION OF THE TEXT OF MUSICAL WORKS IN THE FORMATION
OF THE SPIRITUAL EXPERIENCE OF THE PERSON 12

DUMITRU HANGANU

CONCERTUL NR.2 PENTRU TROMPETĂ ÎN B ȘI PIAN DE OLEG NEGRUȚA: PARTICULARITĂȚI STRUCTURALE ȘI INTERPRETATIVE

CONCERT NO.2 FOR TRUMPET IN 'B' AND PIANO BY OLEG NEGRUTA: STRUCTURAL AND
INTERPRETATIVE SPECIFICATION 17

PETRU ȘTIUCA

PRELUDIUL ȘI FUGA ÎN SOL MINOR PENTRU ORGĂ DE J.S. BACH ÎN INTERPRETARE LA ACORDEON

PRELUDE AND FUGUE IN G MINOR FOR ORGUE BY J.S. BACH IN ACCORDION
INTERPRETATION 23

SVIATOSLAV VYNNYK

THE MUSICAL-POETIC WORLD OF GUSTAV MAHLER'S EARLY CHAMBER-VOCAL CYCLES ASPECTUL MUZICAL-POETIC AL PRIMELOR CICLURI VOCAL-CAMERALE

DE GUSTAV MAHLER 29

ОЛЕГ ЦЫБУЛЬКО,

СЕРГЕЙ ПИЛИПЕЦКИЙ

ПАРТИЯ ФИЛИППА ИЗ ДОН КАРЛОСА ДЖ. ВЕРДИ В ИНТЕРПРЕТАЦИОННОМ КОНТЕКСТЕ

PARTIDA LUI PHILIP DIN OPERA DON CARLOS DE G. VERDI ÎN CONTEXT INTERPRETATIV
THE PART OF PHILIP FROM THE OPERA DON CARLOS BY G. VERDI IN AN INTERPRETIVE
CONTEXT 36

TATIANA BUSUIOC

TEATRUL DE OPERĂ CONTEMPORAN: ÎNTRE TRADIȚIE ȘI INOVAȚIE

CONTEMPORARY OPERA THEATER: BETWEEN TRADITION AND INNOVATION 43

NATALIA BLÎNDU

ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ АНСАМБЛЯ ПЕСНИ И ПЛЯСКИ ДОЙНА В 1942-1944 ГОДЫ

ACTIVITATEA ANSAMBLULUI DE CÂNTECE ȘI DANSURI DOINA ÎN ANII 1942-1944
ACTIVITIES OF THE SONG AND DANCE ENSEMBLE DOINA IN 1942-1944 46

ELENA TUREA**СООТНОШЕНИЕ ПАРТИИ ГОЛОСА И ФОРТЕПИАНО В ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ
ПРЕДШЕСТВЕННИКОВ Ф. ШУБЕРТА**RAPORTUL DINTRE PARTIDELE VOCII ȘI ALE PIANULUI ÎN MUZICA VOCALĂ A
PREDECESORILOR LUI F. SCHUBERTTHE CORRELATION OF THE VOICE AND THE PIANO PARTS IN THE VOCAL MUSIC OF
SCHUBERT'S PREDECESSORS 54**PETRU ȘTIUCA****INTRODUCEREA ȘI RONDO CAPRICCIOSO PENTRU VIOARĂ ȘI ORCHESTRĂ, OP. 28,
DE C. SAINT-SAËNS, ÎN VERSIUNE PENTRU ACORDEON**INTRODUCTION AND RONDO CAPRICCIOSO FOR VIOLIN AND ORCHESTRA, OP. 28,
BY C. SAINT-SAËNS, IN ACCORDION VERSION 61**DMITRII SAVASOV****ОСНОВНАЯ ПРОБЛЕМАТИКА СОВРЕМЕННЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ О КАМЕРНО-
ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ В РОССИИ, УКРАИНЕ И БЕЛАРУСИ**PROBLEMATICA PRINCIPALĂ ÎN STUDIILE CONTEMPORANE CU PRIVIRE LA MUZICA
INSTRUMENTAL-CAMERALĂ ÎN RUSIA, UCRAINA ȘI BELARUSTHE MAIN PROBLEMS OF MODERN RESEARCH ON CHAMBER INSTRUMENTAL MUSIC
IN RUSSIA, UKRAINE AND BELARUS 67**VIOLETA JULEA****БЕЛТИНГ В СОВРЕМЕННОЙ ПОП-МУЗЫКЕ: ПРОИСХОЖДЕНИЕ, ВОКАЛЬНАЯ
ТЕХНИКА, ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ**BELTING ÎN MUZICA POP CONTEMPORANĂ: ORIGINEA, TEHNICA VOCALĂ,
POSSIBILITĂȚI EXPRESIVEBELTING IN CONTEMPORARY POP MUSIC: ORIGIN, VOCAL TECHNIQUE, EXPRESSIVE
POSSIBILITIES 74**IRINA PLEȘCAN****PIANO TRIO IN THE COMPOSERS' CREATION OF THE REPUBLIC OF MOLDOVA:
HISTORICAL AND THEORETICAL ASPECTS**TRIO-UL CU PIAN ÎN OPERA COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA MOLDOVA:
ASPECTE ISTORICE ȘI TEORETICE 78**NATALIA DJALILOVA****ЗНАЧЕНИЕ ФОРТЕПИАННОЙ ПАРТИИ В ЦИКЛЕ ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ ТРИО
ИНО В. А РОТАРУ**ROLUL PARTIȚIEI DE PIAN ÎN CICLUL DE TRIOURI INSTRUMENTALE ÎN DE V. A. ROTARU
THE MEANING OF THE PIANOPART IN THE CYCLE OF INSTRUMENTAL TRIOS ÎN
BY V. A. ROTARU 83**Artă teatrală, coregrafică și multimedia**
Theater, choreographic arts and multimedia**DUMITRU OLĂRESCU****IMAGINEA CREAȚIEI ARTIȘTILOR PLASTICI ÎN FILMUL MOLDOVENESC DE
NONFICTIUNE**THE IMAGE OF THE CREATION OF PLASTIC ARTISTS IN THE MOLDOVAN
NONFICTION FILM 89

LIUBA ROZDOVAN, SVETLANA TÂRȚĂU	
REORIENTAREA ACTIVITĂȚII TEATRALE ȘI FESTIVALIERE ÎN CONTEXTUL CRIZEI PANDEMICE	
THE REORGANIZATION OF THEATERS AND FESTIVALS DURING THE PANDEMIC CRISIS . . . 94	
VERA MEREUȚĂ	
MONOLOGUL INTERIOR ÎN ARTA CINEMATOGRAFICĂ CA MODALITATE DE A REDA GÂNDIREA ȘI SIMȚIREA EROULUI	
INTERIOR MONOLOGUE IN CINEMATOGRAPHIC ART AS A WAY TO CONVEY THE CHARACTER'S THOUGHTS AND FEELINGS 99	
VICTOR GIURESCU	
PROFESORUL – SCULPTOR DE TALENT	
HE PROFESSOR – TALENTS SCULPTOR 103	
VIRGILIU MĂRGINEANU	
FILMUL DOCUMENTAR – MIJLOC DE EDUCARE A GENERAȚIEI TINERE	
THE DOCUMENTARY FILM – MEANS OF EDUCATION OF THE YOUNG GENERATION 108	
CATINCA NICOARĂ	
GENERICUL FILMULUI, O PIATRĂ ROSETTA A NARAȚIUNII CINEMATOGRAFICE	
THE CREDIT TITLES, A ROSETTA STONE OF THE CINEMATOGRAPHIC NARRATIVE 114	
SNEJANA APOSTOL	
EVOLUȚIA STILISTICII ȘI TEHNICII ARTEI DANSULUI: PRINCIPII ȘI PARTICULARITĂȚI	
THE EVOLUTION OF THE STAGE DANCE STYLE AND TECHNIQUE: PRINCIPLES AND PECULIARITIES 118	
Arte plastice, decorative și design	
Fine, decorative arts and design	
IARÎNA SAVIȚKAIA-BARAGHIN	
TEHNICA IMPRIMĂRII CU COLORANȚI NATURALI	
THE TECHNIQUE OF NATURAL DYE PRINTING 126	
ION JABINSCHI	
IMPACTUL PERCEPTIV VIZUAL AL OPEREI DE ARTĂ MONUMENTALĂ MOZAICALĂ	
THE PERCEPTUAL VISUAL IMPACT OF THE MOSAIC MONUMENTAL WORK OF ART 131	
SVETLANA PLAȚINDA, TEODORA HUBENCO	
BUSUIOCUL – MOTIV VEGETAL CU MULTIPLE VALORI ȘI SEMNIFICAȚII	
THE BASIL – PLANT PATTERN WITH MULTIPLE VALUES AND SIGNIFICANCES 136	
GRETA-CORNELIA SOCHICHIU, IARÎNA SAVIȚKAIA-BARAGHIN	
ARTA TEXTILĂ CONTEMPORANĂ DIN REPUBLICA MOLDOVA	
CONTEMPORARY TEXTILE ART IN THE REPUBLIC OF MOLDOVA 140	

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

CLAUDIA CRĂCIUN

INSTRUIREA ON-LINE: AVANTAJE ȘI DEZAVANTAJE

ONLINE LEARNING: ADVANTAGES AND DISADVANTAGES 145

RODICA AVASILOAIE

CREATIVITATE ȘI TEHNOLOGII: INTERACȚIUNI

CREATIVITY AND TECHNOLOGY: INTERACTIONS 149

ARTĂ MUZICALĂ MUSICAL ART

STILURI MUZICALE DE TRADIȚIE BIZANTINĂ DIN VESTUL ȘI SUD-VESTUL ROMÂNIEI REFLECTATE ÎN LUCRAREA ANASTASIMATAR ARĂDEAN

MUSICAL STYLES OF BYZANTINE TRADITION FROM WESTERN AND SO- UTHWESTERN ROMANIA REFLECTED IN THE WORK ANASTASIMATAR ARĂDEAN

CONSTANȚA CRISTESCU¹,

doctor, consultant artistic muzicolog,

Centrul Cultural Bucovina, Suceava, România

<https://orcid.org/0000-0002-7037-6594>

CZU 783.2(498)

783.2:781.24

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2022.2.01>

*Muzica de tradiție bizantină din vestul și sud-vestul României a fost o muzică colectivă, perpetuată pe cale orală asemenea folclorului, o muzică în care nu s-au evidențiat compozitori, așa precum s-a întâmplat în cultura muzicală ortodoxă din Moldova, Muntenia și Oltenia. În aceste zone, printr-un proces îndelungat de enclavizare care a durat câteva secole, s-au format stiluri muzicale regionale de tradiție bizantină, rezultate din inter-influența muzicii bizantine cu folclorul și cultura muzicală occidentală impusă prin școală. Unul dintre aceste stiluri subzonale din sud-vestul României este stilul conservat în zona Aradului, fixat pe partituri de dascălul de școală bisericească Trifon Lugojan în diverse soluții, mai mult sau mai puțin adecvate, de notare muzicală. Volumul realizat de subsemnata, intitulat **Anastasimatar arădean**, publicat în anul 2021 la Editura Eurostampa din Timișoara, are la bază selecția repertorială pe criterii de reprezentativitate ale stilului muzical bisericesc de tradiție bizantină din zona Aradului, efectuată în urma analizei antologiilor de muzică bisericească realizată de Trifon Lugojan. În premieră absolută pentru zona sud-vestică a țării, notarea muzicală a stilului arădean se face și prin transcrierea pe notația muzicală psaltică uzuală în Biserica Ortodoxă Română, cântările fiind redată în două sisteme paralele de notație muzicală – psaltic și occidental.*

Cuvinte-cheie: stil bizantin, anastasimatar, glas

*The traditional Byzantine music of western and southwestern Romania was a collective music, orally perpetuated as the folklore, a music in which no composers stood out, as they stood out in the orthodox musical culture of Moldova, Muntenia and Oltenia. Regional musical styles of Byzantine tradition were formed in these areas, through a long process of enclavisation for centuries. They are the result of the inter-influence of Byzantine music with the folklore and with the Western music culture imposed through the school. One of these sub-zonal styles from southwestern Romania is the style preserved in the Arad area, fixed on scores by the church school teacher Trifon Lugojan. Our present volume, entitled **Anastasimatar arădean**², published in 2021 at Eurostampa Publishing House in Timișoara, is based on the repertory selection on criteria of representativeness of the church musical style of Byzantine tradition in the Arad area, made after the analysis of the anthologies of church music written by Trifon Lugojan. For the first time in the south-west of the country, the musical notation of the Arad style is also made by transcribing in the usual psaltic musical notation in the Romanian Orthodox Church, the songs being written in two parallel systems of musical notation – psaltic and western.*

Keywords: style Byzantine, anastasimatar, mode

¹ E-mail: cristescu_constanța@yahoo.com

² *Anastasimatar* means in English *Book of Hymns at the Lord's Resurrection*.

Introducere

În cultura muzicală de tradiție bizantină din vestul și sud-vestul României, datorită îndelungatei dominații străine, iar mai apoi, începând din secolul XVIII, și Uniației, tradiția muzicală bisericească ortodoxă a fost conservată pe cale orală la străini până în prima jumătate a sec. XX, când o serie de preoți, învățători și profesori de muzică s-au îndeletnicit cu notarea pe portativ a repertoriului muzical bisericesc din zona în care își desfășurau activitatea, folosindu-și cunoștințele muzicale dobândite în preparandii, seminarii și conservatoare.

Oricât de consecvenți în memorizarea corectă a melodiilor bisericești ar fi fost cântăreții de strană și ucenicii lor, memorizarea orală din generații în generații a produs în timp variante ale melodiilor-model reprezentative fiecărui glas (= mod), rezultând în timp devieri structurale cu turnuri melodice semnificative, generatoare de stiluri muzicale locale și zonale. Muzica de tradiție bizantină din vestul și sud-vestul României a fost o muzică colectivă, perpetuată pe cale orală asemenea folclorului, o muzică în care nu s-au evidențiat compozitori, așa precum s-a întâmplat în cultura muzicală ortodoxă din Moldova, Muntenia și Oltenia.

În aceste zone, printr-un proces îndelungat de enclavizare care a durat câteva secole, s-au format stiluri muzicale regionale de tradiție bizantină, rezultate din inter-influența muzicii bizantine cu folclorul și cultura muzicală occidentală impusă prin școală.

În cadrul unui studiu, unic prin abordare, metodă și cuprindere, bizantinologul Gheorghe Ciobanu a demonstrat unitatea structurală a muzicii de tradiție bizantină pe tot spațiul României, dincolo de „variantele” sesizate în cântarea bisericească din Transilvania și Banat [1 p. 329-401].

„Diatonizarea, pe de o parte, influența populară și cultă, pe de altă parte, au dus la diversificarea pe care o constatăm astăzi. Pilonii vechii muzici postmedievale, uneori chiar medievale, au rămas însă fermi, cu toată această diversificare” [1 p. 355].

Particularități ale muzicii românești de tradiție bizantină din Ardeal și Banat

Către sfârșitul sec. XIX și în prima jumătate a sec. XX s-a creat un curent de afirmare muzicală a spiritualității ortodoxe prin cărturărie și școală muzicală teologică, în care preoți, învățători și profesori cu pregătire muzicală de tip occidental (dobândită în școală) s-au îndeletnicit cu notarea din memorie a repertoriului muzical bisericesc pe partitură, alcătuind antologii de cântări bisericești pentru uz didactic, dar și pentru strană. A rezultat un număr important de tipărituri de muzică bisericească, care au devenit repere de conservare scriptică a muzicii bisericești ardelenesti și bănățene [2; 3; 4]. Unele dintre acestea atrag atenția specialiștilor prin precizări importante inserate pe copertă după titlu. Menționez doar câteva: *Cântări bisericești. Cum se cântă în vechile melodii bisericești sau cum se cântă după vechile melodii bisericești, aranjate pe note de Nicolae Firu* [3]; *Cântări bisericești după melodiile celor opt glasuri, culese și întâi publicate în 1890 de Dimitrie Cunțanu, profesor la Seminarul Andreian din Sibiu* [4]; *Cele opt glasuri bisericești, aranjate pe note liniare după vechile melodii uzitate în Banat și Crișana de Atanasie Lipovan, prof. de cânt bisericesc*, ediția a II-a, Arad, 1936; *70 cântări religioase, cum se cântă în Eparhia Aradului, pe note liniare*



Coperta ilustrată în formă scanată consemnează ca referință de cântare stilul unui ierarh al locului cu un talent muzical deosebit, Episcopul Ioan I. Papp al Aradului, prin precizarea „după cântarea Preasfinției Sale...”:

de Trifon Lugojan, *Directorul Școlii de cântăreți bisericești din Arad*, 1942, Editura Diecezană, Arad etc.

Dincolo de soluțiile adoptate de diverși transcriitori muzicali pentru notarea melodiilor tradiționale-model, mai mult sau mai puțin adecvate structurii prozodice a textului liturgic, unitatea repertorială și structurală reflectată de tipăriturile primei jumătăți a sec. XX conturează imaginea a două stiluri regionale bine definite structural, dar și printr-un model melodic propriu al Liturghiei:

1. *Stilul vestic și sud-vestic de graniță* specific Banatului și Crișanei, în care se încadrează și stilul greco-catolic din zona Blajului.

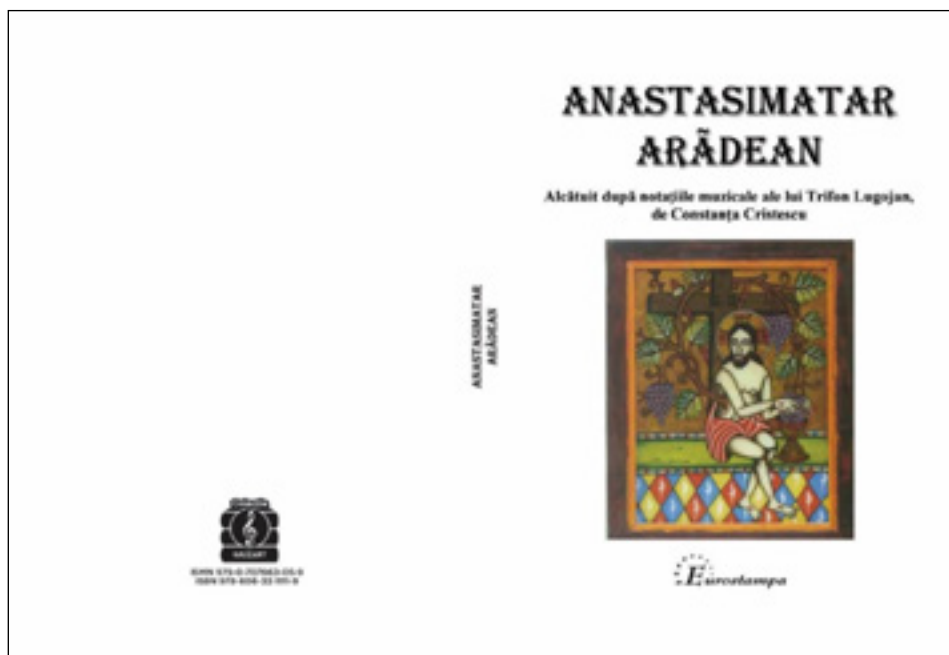
2. *Stilul central-ardelenesc*, extins până în nord-vestul țării.

Stilurile se delimitează prin particularități structurale la nivelul unor glasuri, prin model melodic propriu al Liturghiei, prin modele melodice proprii fiecărui glas reprezentat în cântările vecerniei, prin turnuri melodice specifice, aspecte ritmice, alte particularități, după caz. Nu voi insista asupra caracteristicilor structurale definitorii acestor stiluri, deoarece le-am detaliat în cadrul unor studii anterior publicate, dar și în volume de autor, dintre care unele sunt menționate în *Referințe bibliografice* [5; 6; 7].

Dacă stilul central ardelenesc este reprezentat printr-o versiune unică tipărită în notația lui Dimitrie Cunțan, stilul vestic și sud-vestic de graniță este reprezentat prin multiple variante tipărite, reprezentative pentru unele subzone, semnate de Atanasie Lipovan, Nicolae Firu, Trifon Lugojan, Valeriu Magdu, Terentius Bugariu, Dimitrie Cusma, Celestin Cherebețiu ș.a.

Stilul arădean: *Anastasimatar arădean*, alcătuit după notațiile lui Trifon Lugojan, de Constanța Cristescu, Timișoara, Editura Eurostampa, 2021

Unul dintre aceste stiluri subzonale din sud-vestul României este stilul conservat în zona Aradului, mai târăgănat, cu puternice influențe folclorice, fixat pe partituri de dascălul de școală bisericească Trifon Lugojan în diverse soluții de notare muzicală mai mult sau mai puțin adecvate. Colecțiile muzicale publicate la Arad la Editura Diecezana a Episcopiei Aradului în perioada anilor 1905-1940 au stat la baza învățământului muzical bisericesc din zonă timp de un secol, până în zilele noastre.



Titlul volumului de față preia parțial titlul atribuit de profesorul arădean Trifon Lugojan primei sale antologii de cântări bisericești notate cu notația muzicală occidentală pe care o cunoștea: *Strana. Colecție de cântece bisericești pentru strană pe cele opt glasuri (adică Anastasimatarul)*, Arad, 1905,

întrucât îndeplinește condițiile structurale ale anastasimatarelor tradiționale. Volumul realizat de subsemnata are la bază selecția repertorială pe criterii de reprezentativitate ale stilului muzical bisericesc de tradiție bizantină din zona Aradului, efectuată în urma analizei antologiilor de muzică bisericească realizată de amintitul profesor de seminar arădean. În acest scop, am confruntat versiunile repertori-ale din diverse antologii publicate, semnate de Trifon Lugojan, am confruntat soluțiile de notație muzicală a unui repertoriu conservat prin tradiția orală datorită vicisitudinilor istoriei și am optat pentru versiunile cele mai apropiate de modelul cântării actuale performate la stranele din Arhiepiscopia Aradului, dar și cele mai valoroase sub aspectul construcției muzicale.

Menționez, în continuare, cele mai importante antologii de cântări realizate de profesorul Trifon Lugojan: *Strana. Colecție de cântece bisericești pentru strană pe cele opt glasuri (adică Anastasimatarul)*, Arad, 1905; *Cântări bisericești pentru slujbe ocazionale din Molitvelnic (Evholgiu) ș.a. aranjate pe note*, Arad, 1907; *Cântări bisericești. Partea I. Cele opt glasuri după cântarea Preasfinției Sale Domnului Ioan I. Papp, Episcopul Aradului*, aranjate pe note de Trifon Lugojan, Arad, Tiparul Tipografiei Diecezane Ort. Română, 1912; *Cântări bisericești. Partea a II-a. Tropare, condace, mărimuri, svetilne, fericiri, heruvice, irmoase și pricesne, precum și alte cântări bisericești ce se cântă la sărbătorile de peste an*, aranjate pe note de Trifon Lugojan, Arad, Tiparul Tipografiei Diecezane Ort. Rom., 1913; *Cântări bisericești. Partea I. și II. Cele opt glasuri după cântarea fostului Episcop al Aradului Ioan I. Papp*, aranjate pe note de..., Ediția a II-a, Arad, Diecezana, 1939; *Cântări bisericești. Cele opt glasuri la Liturghie*, Arad, Diecezana, 1927; *Cântări bisericești. Cele opt glasuri la Utrenie*, Arad, Diecezana, 1927; *Cântări bisericești. Cele opt glasuri la Vecernie*, Arad, Diecezana, 1927, ed. a III-a, 1929 [8].

Deși nu este singurul și nici cel mai rafinat transcriitor al unor variante de cântare bisericească din sud-vestul țării și alcătuitor de carte muzicală bisericească, fiind egalat și depășit de Atanasie Lipovan [9], Nicolae Firu, Valeriu Magdu și de alți dascăli contemporani lui din școlile muzicale, pedagogice și teologice ale primei jumătăți a secolului XX, Trifon Lugojan s-a impus și a rămas în uzul stranelor din Eparhia Aradului prin antologia de cântări reprezentând stilul personal al îndrăgitului ierarh, Episcopul Ioan I. Papp, mare cântăreț bisericesc și fondator de școală teologică românească în vremuri foarte grele pentru poporul român. Fiind cel ce s-a îndeletnicit cu notarea muzicală a repertoriului muzical bisericesc performat de acest talentat ierarh cântăreț, lui Trifon Lugojan i s-a atribuit și versiunea stilului de cântare a eparhului său, trecându-l pe acesta din urmă în anonim. Această confuzie din bibliografia muzicologică s-a cerut lămurită, cu atât mai mult cu cât, dintre variantele de cântare locală notate și publicate de inimosul profesor de școală muzicală bisericească, varianta aparținând înaltului ierarh s-a impus în tradiția ulterioară a stranei ca versiunea cea mai reprezentativă pentru zona Aradului.

În premieră absolută pentru zona sud-vestică a țării, notarea muzicală a stilului arădean se face și prin transcrierea pe notația muzicală psaltică uzuală în Biserica Ortodoxă Română, cântările fiind redacte în două sisteme paralele de notație muzicală – psaltic și occidental. În acest mod accesibilitatea muzicală crește, volumul fiind accesibil oricărui cunoscător al unui sistem de notație muzicală menționat.

Această ediție a fost precedată de antologii de uz didactic universitar realizate de subsemnata, dedicate unor segmente repertoriale distincte în privința funcționalității liturgice – Vecernier, Cântările Sfintei Liturghii, Utrenier – realizate în notație uniformizată sinoptică¹.

Anastasimatarul realizat pe notația muzicală dublă paralelă – psaltică și occidentală, împlinește recomandarea bizantinologului Arhid., prof. univ. Sebastian Barbu-Bucur, de evitare a notației sinoptice în edițiile didactice și chiar în cele uzuale, aceasta fiind întrutotul justificată, deoarece notația sinoptică este recomandată mai mult pentru ediții științifice sau pentru învățarea autodidactă a unei semiografii muzicale cunoscând-o pe cealaltă, însoțită de analize muzicale și lecturi de specialitate bizantinologică și mai puțin pentru învățarea la clasă cu profesor și pentru performanțe la strană și pe scenă, lectura muzicală fiind deseori parazitată de cealaltă semiografie ce fură ochii și-i înșală pe învățăcei și pe interpreți.

1 Coordonatele lor bibliografice se găsesc în *Anastasimatar arădean*, p. 15.

Structura volumului este concepută pe patru secțiuni, după cum urmează:

Partea I. *Cântările-model ale vecerniei pe cele opt glasuri, în stilul episcopului Ioan I. Pap al Aradului*, transcrise pe notație muzicală paralelă psaltică și occidentală.

Partea a II-a. *Cântările-model ale utreniei pe cele opt glasuri, în stilul episcopului Ioan I. Pap al Aradului*, transcrise pe notație muzicală paralelă psaltică și occidentală.

Partea a III-a. *Cântările sfintei Liturghii* în notație paralelă după notația lui Trifon Lugojan diortosită și actualizată.

Partea a IV-a. *Slujbe și cântări de mare utilitate*, în notație sinoptică, după notațiile diortosite ale lui Trifon Lugojan.

Concepția de organizare a materialului

Data fiind evoluția limbii române pe parcursul unui secol de la editarea cărților pe care le folosesc în realizarea *Anastasimatarului arădean*, am diortosit-o folosind textele oficiale actuale cuprinse în *Catavasierul (Octoihul mic)* publicat în Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 2000.

Data fiind conservarea orală, timp de secole, a cântării bisericești din Banat, Transilvania, Maramureș și Oaș, cu alterarea inevitabilă a structurii unor glasuri sub influențe culturale diverse și date fiind unele deficiențe impardonabile de notare muzicală relativă a lui Trifon Lugojan, s-a impus soluția diortosirii textului muzical al majorității cântărilor, mai ales a celor din ediția didactică publicată în 1927, folosind modelul notației muzicale utilizată de specialiști în cărțile oficiale de strană editate de Patriarhia Română sub înaltul patronaj al Sfântului Sinod al Bisericii Ortodoxe Române și ținând seama de particularitățile stilului local intens folclorizat, târăgănat și, în același timp, tonalizat sub influența armonizărilor corale din perioada interbelică și postbelică.

Diortosirea muzicală a vizat următoarele probleme:

a) notarea melodiilor-model prin transpunerea lor în sistemul notării muzicale relative uniformizate – sinoptic psaltic și occidental – al Bisericii Ortodoxe Române, pe bazele glasurilor tradiționale, evidențind astfel particularitățile stilului local, fără a modifica structura melodiilor;

b) notarea amensurală a melodiilor, respectând structura celular-motivică și frazală proprie melodicii de tradiție bizantină în concordanță cu textul liturgic prozodic;

c) am păstrat denumirea glasului așa cum apare în tipăriturile lui Trifon Lugojan, notând, acolo unde în procesul de influențare interculturală s-au modificat, structura în care a evoluat și s-a transformat structura glasului fie după titlul piesei, fie, la începutul pieselor, prin utilizarea ftoalelor adecvate ce modulează piesa în glasul derivat, în urma mutației modale survenite;

d) în acest fel, cititorului cântăreț nu-i mai apare șocantă menționarea structurii în care s-au transformat glasurile inițiale în procesul multiseclar de enclavizare, înțelegând corect procesul de evoluție a muzicii bisericești de tradiție bizantină într-o zonă în care, secole în șir, aceasta a fost conservată oral sub presiunea agresivă și foarte perversă a misionarismului cultural-spiritual occidental antiromânesc și, temporar, oriental păgân;

e) am păstrat notația autorului prin note cu coroană în partiturile în notația occidentală la notele lungi cu durată nedeterminată, deoarece aceste durate lungi cu valoare nedeterminată redau caracterul rubato al cântării. În transcrierea psaltică s-a optat pentru soluția provizorie de adăugare a unui timp sau doi la durata notei prelungite, neexistând semn pentru redarea unei durate cu valoare neprecisă.

Concluzii

Publicarea acestui volum dedicat ilustrării repertoriale a unui stil muzical bisericesc puternic personalizat în contextual culturii muzicale de tradiție bizantină de pe teritoriul României aduce o importantă contribuție la înțelegerea evoluției culturii muzicale bisericești și la înțelegerea valorilor culturale, spirituale și artistice a stilurilor muzicale regionale de tradiție bizantină.

Referințe bibliografice

1. CIOBANU, Gh. *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie*. Vol. 1. București: Editura Muzicală, 1974.
2. BUGARIU, T. *Sentinela cântărilor bisericеști-române*. Temesvar: Tipografia Sudungară, 1908. Din Fondul Bibliotecii Academiei Române.
3. FIRU, N. *Cântări bisericеști. Răspunsurile Sfintei Liturghii. Irmoase, pricesne și alte cântări pentru sărbătorile de peste an. Cele opt glasuri*. Timișoara: lito, 1943. Din Fondul Bibliotecii Mitropoliei Banatului.
4. *Cântările bisericеști după melodiile celor opt glasuri*: culese și întâi publicate în 1890 de Cunțan Dimitrie. Ed. a 4-a de Timotei Popovici. Sibiu: Tiparul Institutului de Arte grafice Kraft & Drotleff S.A., 1943.
5. CRISTESCU, C. *Contribuții la valorificarea tradiției muzicale din Banat și Transilvania*. București: Editura Muzicală, 2011. ISBN 978-973-42-0651-3
6. CRISTESCU, C. *Crâmpoie din cronologia unei deveniri*: în 2 vol. București: Editura Muzicală, 2004–2005. ISBN 973-42-0369-X; ISBN 973-42-0406-8.
7. CRISTESCU, C. *Cântările Vecerniei în stilul Episcopului Ioan I. Pap al Aradului*. București: Editura Arefeană, 2003. ISBN 973-8276-17-9.
8. COSMA, O. L. *Hronicul muzicii românești*: în 5 vol. București: Editura Muzicală, 1973-1989.
9. LIPOVAN, A. *Cântări bisericеști pentru toate sărbătorile de peste an*: în 2 vol. Arad: Tipogr. Diecezană, 1944–1946. Din colecția personală C. Cristescu.

**ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКОЕ ПОНИМАНИЕ ТЕКСТА МУЗЫКАЛЬНЫХ
ПРОИЗВЕДЕНИЙ В ФОРМИРОВАНИИ ДУХОВНОГО ОПЫТА
ЛИЧНОСТИ****PERCEPȚIA HERMENEUTICĂ A TEXTULUI OPERELOR MUZICALE
ÎN FORMAREA EXPERIENȚEI SPIRITUALE A PERSONALITĂȚII****HERMENEUTIC PERCEPTION OF THE TEXT OF MUSICAL
WORKS IN THE FORMATION OF THE SPIRITUAL EXPERIENCE
OF THE PERSON****OLGA OLEXIUK¹,**

доктор педагогических наук, профессор,
Киевский университет имени Бориса Гринченко, Украина
<https://orcid.org/0000-0002-7785-1239>

CZU 78.01

781.68:372.8

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2022.2.02>

Духовный потенциал является одним из важнейших резервуаров опыта личности. В работе рассматривается герменевтический анализ духовного опыта в понимании текста музыкальных произведений. Автор обращает внимание на ассоциативность, которая является дополнительной информацией и связывает музыкальные сведения с индивидуальным опытом личности. В статье выделены факторы взаимодействия смысловых контекстов студента и преподавателя в процесс понимания художественного произведения, которое требует умения не только раскрыть каждую семиотическую единицу текста, но и знать принципы и их сочетания, контекст всей фразы, воспринимая её в контексте произведения. В рамках целого раскрывается значение каждого элемента художественного произведения.

В институте искусств Киевского университета имени Бориса Гринченко ведутся исследования по развитию важного направления педагогической науки – педагогики духовного потенциала личности.

Ключевые слова: духовный потенциал личности, герменевтический анализ, формирование духовного опыта, понимание текста музыкальных произведений

1 E-mail: olga4148@gmail.com

Potențialul spiritual este unul dintre cele mai importante rezervoare experimentale ale unei persoane. Lucrarea vizează analiza hermeneutică a experienței spirituale în perceperea textului operelor muzicale. Autorul atrage atenția asupra asociativității, care constituie o sursă suplimentară și stabilește legătura dintre informațiile muzicale și experiența personală a individului. Articolul evidențiază factorii de interacțiune dintre contextele semantice ale studentului și cele ale profesorului în procesul de percepere a unei opere de artă, care necesită nu numai abilitatea de a reliefa fiecare unitate semiotică a textului, dar și de a cunoaște principiile și modalitățile de combinarea acestora în cadrul unui text, precum și coerența fiecărei fraze integrate în contextul lucrării. În cadrul întregului se dezvăluie sensul fiecărui element al unei opere de artă.

La Institutul de Arte al Universității „Boris Grinchenkodin” Kiev sunt efectuate cercetări privind dezvoltarea unui domeniu important al științei pedagogice – pedagogia potențialului spiritual al personalității.

Cuvinte-cheie: potențialul spiritual al personalității, analiza hermeneutică, formarea experienței spirituale, perceperea textului operelor muzicale

Spiritual potential is one of the most important experimental reservoirs of a person. The work deals with the hermeneutic analysis of the spiritual experience in perceiving the text of musical works. The author draws attention to associativity, which constitutes an additional source and establishes the connection between the musical information and the personal experience of the individual. The article highlights the factors of interaction between the semantic contexts of the student and those of the teacher in the process of perceiving a work of art, which requires not only the ability to highlight each semiotic unit of the text, but also to know the principles and ways of combining them within a text, as well as the coherence of each phrase integrated in the context of the work. Within the whole, the meaning of each element of a work of art is revealed.

At the Institute of Arts of the “Boris Grinchenko” University in Kyiv, research is conducted on the development of an important field of pedagogical science - the pedagogy of the spiritual potential of the personality.

Keywords: spiritual potential of the personality, hermeneutic analysis, formation of spiritual experience, perception of the text of musical works

Введение

Изменения ценностных ориентаций, заметные во всех сферах жизнедеятельности мирового сообщества, обусловлены глубокими цивилизационными трансформациями, радикально влияющими на культуру современного мира. Вследствие этого, возникает проблема острой коллизии постиндустриальной цивилизации и духовного мира человека. Человечество уже окончательно исчерпало потенциал своего развития в контексте техногенной культуры и находится на этапе творческого поиска путей перехода к антропогенной цивилизации будущего.

Вместе с тем, общее кризисное состояние социума и многогранное проявление новейших процессов в сфере образования освещают одну из главных причин потери чёткого целеполагания в образовании, состоящее в отсутствии методологически обоснованной концепции. В её основе – четкие ориентиры для духовного становления молодёжи.

Поиск подходов для обновления общей образовательной парадигмы и выбора оптимальных технологий духовного становления личности реально возможно при условии развития важного направления педагогической науки – педагогики духовного потенциала личности. В институте искусств Киевского университета имени Бориса Гринченко разрабатывается научная тема, посвященная данной проблеме.

Духовный опыт как интегративная основа потенциала личности

Мы считаем, что интегративной основой духовного потенциала личности в сфере музыкального искусства лежит духовный опыт, который рассматривается как процесс и результат отражения в сознании личности художественных образов и идей, как духовное образование, содержащее опыт музыкального восприятия, освоения категорий эстетики, оценочной ценностно-ориентационной деятельности. Духовный опыт углубляется и расширяется в процессе духовного развития и выражается в динамике, которая формирует духовный потенциал личности. Итак: с одной стороны, духовный опыт аккумулирует накопленный в процессе деятельности знания, компетентности, а с другой способствует саморазвитию задатков и способностей, специфические определения которых: в предположении прогнозирования новой

деятельности; в опережении следующей деятельности и выходы за пределы имеющиеся. Если духовный опыт это живой творческий процесс самоутверждения личности в музыкальной деятельности, то духовный потенциал это выбор самого перспективного в этом процессе. Духовный потенциал мы рассматриваем как перспективу личности в овладении духовным опытом, который сохраняется, находится и реализуется в процессе музыкальной деятельности. В недрах духовного потенциала личности происходит вызревание новых идей и образов, форм и методов освоения высших духовных ценностей в процессе взаимодействия с художественными явлениями в целом.

В таком контексте можем сделать вывод о том, что духовный потенциал и является одним из важнейших резервуаров опыта личности, однако, в последнем сильнее действует смыслообразующая функция, направленная на интегрирование действия по смысловому согласованию мира и объективной реальности. Поэтому, стремление обращаться к смысложизненным вопросам на всех уровнях духовного роста является одним из важнейших показателей высокого духовного потенциала личности. Отсюда и логика духовного развития личности – от интереса к жизни, её смысла, своего призвания через духовные запросы и творческое открытие источников духовного развития, через расширение духовного опыта к созданию гуманного и творческого стиля жизни, в котором реализуется весь духовный потенциал личности.

В сфере музыкального искусства духовный потенциал формируется как системное образование, структурируется аффективными, нормативными и поведенческими процессами на основе опыта. Именно в этих процессах определяются необходимые качества и свойства личности, которые обеспечивают способность к ценностному миропереживанию, потребность постигать истину и структуру самой жизни, умение осуществлять ответственные поступки и, безусловно, производить творческий стиль жизни.

Герменевтическое понимание духовного опыта исходит из позиций принципиально противоположных традиционной теории познания. Опыт не может застывать в итоговом знании, становится завершённой неизменной абстракцией. Сущность опыта состоит в том, что он всегда открыт, постоянно обогащается новыми элементами. Понимание художественного произведения требует умения не только раскрыть каждую единицу текста, но и учитывать принципы их сочетания: контекст фразы, воспринимая её в контексте произведения в целом, а последняя – в общем контексте культуры. В целом раскрывается значение каждого элемента музыкального произведения [1].

В рамках этапа прочтения текста любые педагогические действия основываются на предсуществовании определенной культурной структуры, детерминированной коллективными идеалами и ценностями. Способность вовлекаться в мир коллективных идеалов и ценностей является герменевтическим предпониманием, лежащим в основе всех форм герменевтического анализа. Следует сказать, что такая установка противоречит стремлению понять смысл индивидуального действия. Александр называет это явление коллективным идеализмом герменевтического анализа, что приводит к ситуации широко известной как герменевтический круг [2]. Кроме того, заповедной зоной герменевтического анализа становятся косвенные связи и взаимодействия, спонтанные действия, у которых и проявляется активность личности, реализуется момент свободы, благодаря чему генерируются новые культурные ценности. Каждый человек обладает уникальной позицией в мире, уникальным жизненным миром и опытом. В тоже время существует интерсубъективная реальность, поэтому жизненные миры могут пересекаться, совпадать, порождать общие образы бытия. Феномен понимания обеспечен той или иной художественно-образной структурой, парадоксально возникает до и вне каждого актуального высказывания, так как закладывается общим жизненным миром с его специфической интенцией на постижение смысла бытия.

Отсюда следует паттерн – развитая матрица, формирующая ядро культуры постнеклассической педагогики – другодоминантность, взаимное принятие друг друга, признание права каждого быть самим собой.

Герменевтический опыт субъектов педагогического процесса в высших художественных учебных заведениях характеризуется определенными особенностями. В художественном творчестве опыт имеет другой ценностно-смысловой контекст. Феноменологический анализ художественного сознания, осуществленный Е. Крупником [3] свидетельствует о том, что её ценностно-смысловой контекст организует процесс в нём: с одной стороны субъект, погружаясь в мир художественного произведения, эмпатически сопереживает с той действительностью, которую создал автор, а с другой отчуждается от неё. В результате, художественное произведение предстаёт перед реципиентом как созерцательный, завершённый в себе мир.

Итак, психологическая природа этого процесса заключается в единстве отчуждения личности от самой себя и возвращения в свой мир в ходе общения в произведениях искусства. При отчуждении исчезает субъективность, а в ходе его преодоления – аффективность. И такая диалектическая динамика отношения личности искусства определяется полным погружением в мир художественного произведения. И эмпатия, и созерцание, по мнению автора, составляют основу художественного творческого воображения.

Факторы взаимодействия смысловых контекстов студента и преподавателя в процесс понимания художественного произведения

Можно утверждать, что у каждого человека есть свой неповторимый индивидуальный смысловой контекст, который определяет понимание художественного произведения. Отличие контекстов у субъекта педагогического процесса не разрушает их общения во время работы над текстом. Напротив, обращение к духовному опыту преподавателя, к его индивидуальному смысловому контексту приводит к лучшему пониманию студентом текста художественного произведения.

Предлагаем рассмотреть важнейшие факторы взаимодействия смысловых контекстов студента и преподавателя:

1. Включение третьего элемента в процесс понимания художественного произведения. Первый элемент – личность личности студента и его обращение к духовному опыту преподавателя, второй – авторский текст. Третий элемент, благодаря которому осуществляется понимание, рассматривается по-разному: это прежде всего художественные тексты (сравнительный анализ), культурные факторы (культурологический анализ), личность автора (биографический анализ) и другое. Третий элемент может рассматриваться как духовное ядро, объединяющее первый и второй элементы. Творческий характер понимания закладывается автором произведения: создатель текста предполагает наличие не только адресата, но и высшего над адресата – высокое справедливое понимание абсолютной истины, а также суд человеческой совести и народный суд истории.

2. Эмпатийное проникновение в логику текста. Эмпатийное сопереживание в ходе интерпретации является необходимым условием обеспечения духовной связи с личностью (субъективным «я» автора) и с общей для всех духовной сферы «мы» (сферой интересубъективности). Духовно-чувственные переживания здесь приобретают новые специфические черты. Особенным психологическим механизмом, обеспечивающим общий модус эмоционального познания, является эмоциональный резонанс, благодаря которому постижение целостности осуществляется, прежде всего, на основе сопереживания.

3. Постигание текста в форме идентификации. Здесь существует несколько типов идентификации, среди которых: ассоциативный, адмиративный, симпатетический, катарсический,

иронический, как критическое отношение к герою, которое включает рефлексии по поводу собственного эстетического переживания.

4. Преодоление герменевтического круга. Понимание художественного произведения требует умения не только раскрыть каждую семиотическую единицу текста, но и знать принципы и их сочетания, контекст всей фразы, воспринимая её в контексте произведения, а последнюю – в общем контексте культуры. В рамках целого раскрывается значение каждого элемента художественного произведения.

5. Расширение контекста, в котором воспринимается художественное произведение, благодаря приращению смысла.

Следует сказать, что есть ещё такой элемент как воображение, как элемент герменевтического гармонии физического опыта. В нём сосредоточена эстетическая созерцательность, при восприятии музыкальных образов.

Выводы

Внутреннее избыточное видение, которое является связанной с операциями мышления, требует богатого яркого воображения. Стоит отметить, что созерцание часто связывают с философской мечтательностью. Мы акцентируем внимание на ассоциативности, которая является дополнительной информацией, связывает музыкальные сведения с индивидуальным опытом личности.

Способность к эстетическому созерцанию наполняет форму музыкального произведения метафорическим смыслом и очень важное значение в этом процессе имеет обобщение, поскольку оно сохраняет целостность образа произведения.

Итак, все названные элементы и высокая степень интеграции социокультурных смыслов на уровне обобщения обеспечивает выход музыкального сознания и художественного целого на сцепление образом. А это самая главная линия в нашей проблеме – проблеме духовного опыта, его развития именно с точки зрения герменевтики.

Библиографические ссылки

1. ОЛЕКСЮК, О.М., ТКАЧ, М.М., ЛІСУН, Д.В. *Герменевтичний підхід у вищій мистецькій освіті*: колект. монографія. Київ: Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2013. ISBN 978-966-7548-94-0.
2. ALEXANDER, J. *Sociological Theory since 1945*. London: Hutchinson, 1987, p. 297.
3. КРУПНИК, Е.П. *Психологическое воздействие искусства на детей школьного возраста* [online]: автореф. дис. ... д-ра психол. наук. Москва, 1990 [accessat 26 aug. 2022]. Disponibil: <http://childpsy.ru/dissertations/18846/>

CONCERTUL NR.2 PENTRU TROMPETĂ IN B ȘI PIAN DE OLEG NEGRUȚA: PARTICULARITĂȚI STRUCTURALE ȘI INTERPRETATIVE

CONCERT NO.2 FOR TRUMPET IN 'B' AND PIANO BY OLEG NEGRUTA: STRUCTURAL AND INTERPRETATIVE SPECIFICATION

DUMITRU HANGANU,¹

doctorand,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<http://orsid.org/0000-0001-9901-1348>

CZU [780.8:780.646.1.082.4]:781.6

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2022.2.03>

Oleg Negruța a scris pentru trompetă creații de diferite genuri. Dintre lucrările ample numim cele două concerte, ce prezintă dificultăți ale execuției și sunt o provocare pentru interpreți. În acest articol ne vom referi la Concertul nr.2 pentru trompetă in B și pian, scris în anul 2014 și interpretat în premieră de trompetistul și profesorul Vasile Ciubuc. Limbajul interpretativ al concertului este ghidat de către compozitor, indicând caracterul de tempo și nuanțele dinamice. Autorul a utilizat diverse grupuri de articulații, precum accente, staccato, legato, détaché ș.a. În textul muzical cu elemente inspirate din folclorul se întâlnesc apogiaturi, mordente, triluri, care invocă originea folclorică a materialului tematic. O anumită importanță în limbajul componistic îl au procedeele stilistice de jazz, ce conferă o culoare specială muzicii. Astfel se produce o simbioză creativă între aceste două surse: folclorul și jazz-ul, ceea ce determină specificul interpretării.

Cuvinte-cheie: Oleg Negruța, Concertul nr.2 pentru trompetă și pian, formă, interpretare, mijloace de expresie, tehnică de execuție

Oleg Negruta produced different genre pieces for the trumpet. Out of ample pieces we single out the two concerts that contain difficulties for the execution and represent challenges for the performers. Concert nr.2 for the trumpet in 'B' and for the piano was written in 2014 and performed in premiere by the trumpet player and professor Vasile Ciubuc. The interpretative language of Concert nr. 2 is guided by the composer, indicating different terms of tempo and dynamic nuances.. The author used different groups of articulations, such as accents, staccato, legato, detache and others. The musical text contains appoggiaturas, mordents, trills – ornamental elements invoking the folklore origin of the thematic material. Of a certain importance in the composition language are the jazz stylistic proceedings, which bestow a specific coloring to the music. In this way a creative symbiosis is created between these two sources: folklore and jazz, structuring certain aspects related to the interpretation.

Keywords: Oleg Negruta, Concert nr.2 for the trumpet and piano, form, interpretation, expression means, performance technique

Introducere

Compozitorul Oleg Negruța a acordat o atenție sporită trompetei și instrumentelor aerofone. El are mai multe lucrări, diferite ca gen și conținut ideatic, pentru trompetă, corn, trombon, trompetă și trombon solo, dar și diverse creații pentru ansambluri de alamă, precum cvintete, cvartete etc. A scris lucrări pentru brass-cvintetul *Moldova Brass*, care a beneficiat de un repertoriu întreg din partea compozitorului, printre care faimoasele piese *Ragtime* și *Dixieland*.

Menționăm că lucrările instrumentale concertante ocupă un loc aparte în muzica națională, „deși genul de concert instrumental a apărut cu mai bine de trei secole în urmă, în Basarabia acesta debutează abia prin anii 10-20 ai sec. XX. Astfel, posibilitățile evoluției sale s-au încadrat în limitele unui secol de existență. Printre compozitorii preocupați de acest gen se află Oleg Negruța, în palmaresul căruia găsim peste zece concerte” [1].

Oleg Negruța are două concerte pentru trompetă, în ambele au fost folosite diverse mijloacele de expresivitate, procedee interpretative, intonații caracteristice folclorului și jazz-ului. Limbajul

¹ E-mail: hanganutrumpet@yahoo.com

componistic al Concertelor nr.1 și nr.2 ne amintește de Concertul de Jazz (1977) pentru trompetă și orchestră a compozitorul român Dumitru Bughici (1921-2008). Primul Concert pentru trompetă în B și orchestră a fost scris de Oleg Negruța în anul 1988, însă versiunea orchestrală finală a apărut în anul 1990. Premiera Concertului a avut loc în același an la Filarmonica Națională din Chișinău, fiind interpretat de regretatul trompetist Grigorii Voronovskii, căruia ia fost dedicată compoziția. Trompetistul și profesorul Sergiu Cârstea a remarcat unele particularități structurale ale Concertul nr.1 în articolul *Lucrări pentru trompetă ale compozitorilor din Republica Moldova*, ceea ce ne-a fost util în procesul de analiză al celui de al doilea concert [2 p. 89].

Concertul nr.2 pentru trompetă a fost scris de Oleg Negruța în anul 2014. Gândit pentru trompetă și orchestră, autorul a scris prima versiune a concertului pentru trompetă și pian, iar execuția orchestrală așa și nu s-a mai produs. Într-un interviu cu autorul, acesta, zâmbind, a zis că dacă va fi nevoie, în scurt timp poate scrie și partitura pentru orchestră. Concertul nr.2 a fost interpretat în premieră de trompetistul și profesorul Vasile Ciubuc în incinta Liceului-internat republican de Muzică S. *Rahmaninov* din Chișinău în același an când a fost scris (2014). Chiar dacă în ambele Concerte compozitorul folosește un limbaj componistic asemănător, ele se deosebesc prin diferite procedee interpretative și mijloace de expresivitate. Menționăm că în Concertul nr.1 identificăm procedee interpretative de un înalt grad de dificultate, determinate de ambitusul larg și durata mai lungă – aproximativ 14:16min. În comparație cu Concertul nr.1, Concertul nr.2 are durata mai mică – aproximativ 12:09min. și este mai comod de interpretat, având mai multe elemente de pauză între frazele muzicale.

Limbajul interpretativ al Concertului nr. 2 este ghidat de către compozitor, notând tempo-ul și diferite indicații agogice și nuanțe dinamice *Allegro con vigore, cantando, allegro moderato, crescendo, poco accelerando, maestoso, crescendo molto, ad libitum, poco rallentando, molto rallentando, glissando, allegro vivo, piu vivo, allegro, andante, cantabile, cantabile con anima, rallentando, dolce, diminuendo, con dolore, poco crescendo, allegro scherzando, poco diminuendo, ritenuto, ritardando, mf, mp, ff, sf, p, f, ș. a.* De asemenea Oleg Negruța a folosit în lucrare, apogiaturi, mordente, triluri – elemente ornamentale care prin specificul execuției și a materialului muzical în care se integrează invocă originea folclorică a materialului tematic. A utilizat și diverse grupuri de articulații: accente, staccato, legato, détaché, pentru a da caracter frazelor muzicale. O mare importanță au procedeele stilistice de jazz care adaugă o culoare specială materialului tematic, astfel creând o simbioză unică între aceste două surse: folclorul și jazz-ul. Deci, creația valorifică o gamă largă de nuanțe și culori timbrale și expresive ale trompetei.

Ambitusul Concertului nr.2 la trompeta în B este între notele *la* bemol octava mică (nota reală - *sol* bemol) și nota *do* octava a treia (nota reală - *si* bemol) octava a doua. După cum am menționat mai sus, unul dintre aspectele de dificultate este extinderea mare a ambitusului. La acesta se adaugă un material tematic cu caracter cantabil, care necesită o atenție deosebită din partea interpretului precum folosirea diferitor procedee: jocul de culori timbrale determinat de o largă paletă de nuanțe dinamice, diversitatea articulațiilor și concepția încadrării acestor procedee în fraza muzicală. Pe parcurs compozitorul folosește diverse procedee interpretative cu caracter scherzando, dialogând cu discursul melodic în ton glumeț, spre exemplu: partea I cifra 14 finalul cadenței, cifra 14 măsurile 3-4, partea III cifra 6 măsurile 7-8, cifra 11 măsura 5. Concertul nr.2 are trei mișcări. Prima – *Allegro-Maestoso*; a doua este intitulată *Elegie*; iar a treia – *Allegro-Finale*. Mișcarea a 2-a (*Elegie*) a Concertului nr.2 este transcrisă și pentru corn și se interpretează deseori în spectacole sau la examene ca și piesă de gen miniatură instrumentală.

Aspecte structurale

Forma arhitectonică a Concertul Nr. 2 pentru trompetă de Oleg Negruța reprezintă o structură tripartită, tipică concertului instrumental. Mișcarea întâia, *Allegro Maestoso*, are în prim plan o temă expresivă și energetică interpretată de instrumentul solistic, mișcarea a doua, *Andante cantabile - Elegie*,

îndeplinește rolul centrului lirico-meditativ al creației și a treia mișcare *Allegro Scherzando*, la fel ca și în mișcarea întâi, se axează pe un material muzical ce colportă un caracter energic, hotărât.

Prima mișcare are la bază tonalitatea Es-dur și măsura 4/4. Ea se încadrează în forma tripartită complexă A + B + A1 cu partea mediană bazată pe material relativ nou, repriză, cadență și codă. Construcția interioară a secțiunii întâi este una bipartită simplă $a+a^1$, unde în secțiunea a^1 evidențiem repetarea materialului tematic al trompetei din compartimentul anterior în partida pianului, ca o reminiscență. Lucrarea debutează în tempo *Allegro* în măsura de 4/4, unde pianul pregătește intrarea instrumentului solistic. Evidențiem factura omofono-armonică, caracterul expresiv și melodios, care va persista pe parcursul întregii mișcări.

Tema instrumentului solistic (cifra 1, patru măsuri) are un caracter hotărât, vitejesc, iar acompaniamentul se reduce la factura acordică cu valori de pătrimi și doimi pentru a accentua metrul și ritmul secțiunii date. Secțiunea a^1 (cifra 3) redă o atmosferă melancolică. Precum am menționat anterior, partida pianului preia materialul sonor al instrumentului solistic, iar trompeta, respectiv, rămânând pe plan secund. Astfel, se formează un dialog dintre cele două instrumente și o unitate a întregii secțiuni.

Partea mediană B a compartimentului întâi (Cifrele 6-8) cu indicația *cantabile* are structură bipartită $b+b(a)$, unde se evidențiază un contrast tematic, comparativ cu compartimentul A. Discursul sonor colportă un caracter liric, sentimental. La cifra 9 cu indicația Tempo 1 începe repriza – A1, care este dinamizată. Aici marcăm preluarea materialului sonor din partida trompetei de către acompaniament, ceea ce este caracteristic principiilor compoziționale a genului de concert clasic. Ulterior, urmează cadența (cifra 12), bazată pe materialul tematic din partea întâi A.

Compozitorul utilizează tehnica rubato cu indicația *ad libitum*, unde instrumentistul își manifestă plenar propria imagine sonoră. În materialul muzical întâlnim intervale de septimă ascendentă, septime mărite descendente, sexte, pasaje pe septacorduri executate cu valori de șaisprezecimi, triolete și pasaje cromatizate, ceea ce prezintă dificultate în interpretare. Finisează partea întâi cu o codă dinamizată (cifra 13-14), care la fel ca și cadența, se bazează pe discursul sonor al părții întâi A. Ea este scrisă în tempo *Allegro vivo* ce accentuează încă o dată caracterul dinamic și expresiv al întregii părți.

Mișcarea a doua – *Elegie*, debutează în măsura de 4/4, tonalitatea c-moll și are indicațiile de caracter *Andante*, *Cantabile con anima*. Ea ilustrează caracterul meditativ și totodată reprezintă centrul liric al întregii creații, realizând un contrast cu părțile extreme. Semnificația semantică și expresivă a titlului este reflectată nemijlocit în tema muzicală. Rolul acompaniamentului este considerabil, nefiind limitat doar la crearea unui fundal general pentru susținerea partidei solistice. Aici pianul, având rolul orchestrei, acționează ca un partener egal al instrumentului solo și creând o conversație intensă între ei. Melodia se distinge prin plasticitate, se desfășoară în tempo *Adagio*. Ea sună ca o mărturisire plină de suspin. Din punct de vedere arhitectural, partea a doua are formă tripartită liberă A+A1+B, coda și repriza Da Capo al Fine.

Mișcarea a treia *Allegro – Finale* este în tonalitatea Es-dur, are la bază măsura de 2/4 și un caracter scherzando, jucăuș. Structura formei este bipartită A+B cu repriza Da Capo al Fine. Compartimentul A, are forma tripartită $a+b+a^1$. El debutează cu o introducere la pian (mm. 1-8), care este expresivă atât din punct de vedere intonațional, cât și ritmic, ce pregătește intrarea trompetei, dar și ilustrează caracterul energic și vioi al întregii părți. Motivul incipient din introducere bazat pe sunetele *la, si, re bemol* la trompetă, pe ritm sincopat și salturi de sextă ascendentă, devine nucleul tematic al acestui compartiment și are rol de catalizator. În secțiunea a (cifrele 1-2) observăm continuitatea și totodată o dezvoltare în partida instrumentului solistic. Acompaniamentul trece pe plan secund, devenind sec și laconic în factură acordică, care are rolul de susținere, lăsând pe prim plan solistul (măsurile 1-8, cifra 1). Urmează secțiunea b (cifrele 3-4). Aici compozitorul utilizează procedeul de dialog dintre acompaniament și instrument solistic de tip întrebare răspuns, unde tema muzicală din acompaniament

servește drept întrebare, iar cel de la trompetă – răspuns. Secțiunea a¹ (cifrele 5-6), reprezintă reluarea materialului muzical inițial, cu unele variații.

Partea mediană B (cifrele 7-11), chiar dacă are indicația *cantabile*, nu prezintă un contrast cu materialul precedent, caracterul la fel fiind dinamic, vioi. Aici se conturează structura bipartită b(cifrele 7-8)+c(b) (cifrele 9-11). Discursul sonor este bazat pe salturi de cvarte și sextacorduri ascendente, culminând cu pasaje cromatice cu valori de șaisprezecimi la nunața *ff* în tempo *ralletando*, care reprezintă o punte de legătură către repriza Da Capo, subliniind caracterul dansant și vioi al finalului.

Particularitățile interpretative sunt dictate de tematica și caracterul Concertului nr.2, dar și de îndrumările compozitorului pe parcursul creației. În prima mișcare indicațiile de tempo în partida instrumentului solistic sunt *allegro con vigore*, ceea ce semnifică vesel cu vigoare sau vesel cu energie, iar în partiția pianului indicațiile date de autor sunt *allegro moderato*, *maestoso*. Concertul debutează cu o introducere de nouă măsuri la pian, după care în măsura 10 își face apariția trompeta solistă. Tema principală a trompetei are un caracter liric, însă compozitorul indică un șir de accente pe care solistul trebuie să le îndeplinească exact pentru a da aspect corect tratării tematice (frazării muzicale). În frazele muzicale se întâlnesc diverse pasaje pe legato, care vor fi lucrate corespunzător. Procedul tehnic interpretativ mai des întâlnit este axat pe grupurile de șaisprezecimi.

Pe parcursul acestei mișcări, solistul instrumentist poate să-și demonstreze tehnica și expresivitatea, dat fiind faptul că discursul melodic cuprinde articulații precum *legato* și *détaché* combinate cu nuanțe dinamice (*mf*, *mp*), autorul propunând caracterul *cantando*. Compozitorul practic în fiecare frază muzicală folosește pe larg procedul interpretativ *legato*, dorind ca lucrarea să fie interpretată melodos, larg și duios. Frazele muzicale sunt determinate prin: diversitatea articulațiilor, diversitatea nuanțelor dinamice și diversitatea formulelor ritmice. Tinerii instrumentiști trebuie să folosească cu multă atenție și dexteritate tehnica emisiei și susținerii sunetului, coordonarea și sincronizarea grupurilor musculare ale aparatului interpretativ cu viteza coloanei de aer, folosirea imaginației în vederea realizării unui tablou muzical fidel ideilor compozitorului. Le este sugerat să interpreteze lucrarea simțindu-se liber, folosind pe deplin mușchii abdominali și să nu întrerupă sau să nu slăbească jetul de aer când interpretează frazele muzicale. Slăbind jetul de aer, adică, presiunea aerului, instrumentistul pierde micro vibrația buzelor bucale și atunci în consecință se rupe sunetul sau apare așa numitul chics (greșeală). Cercetătorul și trompetistul Sergiu Cârstea subliniază aplicarea diferitor metode de însușire a repertoriului contemporan de trompetă, inventarea unor noi metode în funcție de specificul creației. „Metodele de studiu elaborate de către personalități din domeniul pedagogiei și didacticii trompetistice din sec. al XX-lea au fost condiționate de necesitatea ridicării nivelului tehnic de interpretare, impus de apariția unui segment nou în repertoriul trompetistic al sec. XX. Elementul liant al metodelor moderne este modul practicării lor, cu respectarea exactă a recomandărilor, însă cel mai important lucru este conștientizarea progresului în studiu, comparând eficiența noilor reflexe psihofizice, obținute după perioada de studiu a metodei cu cele de dinainte de practicarea metodei alese” [3 p. 34].

Tehnici noi precum dublă și triplă articulație sau *tremolando* nu sunt folosite în acest concert, autorul a recurs mai mult la articulație simplă, apogiaturi, *glissando* și s-a axat mai mult pe expresivitatea și diversitatea dinamicii. Între cifrele 1-5 se dezvoltă tema principală a primei mișcări, iar la cifra 6, autorul marchează caracterul și dinamica cu termenul *cantando* și cu nuanța *mp*. Aici se impune un tempo puțin mai rar. Primele patru măsuri sunt în tonalitate minoră și s-ar părea că tema va avea expunere tonală în *d-moll*, însă din măsura 5 a cifrei 6 tema melodică își reia tonalitatea majoră de bază *Es-dur*. Începând cu cifra 9 compozitorul reia caracterul de *scherzando* care va coincide cu *Tempo 1*. Măsura 8 de la cifra 9 și prima măsură de la cifra 10 necesită o atenție sporită din punct de vedere ritmic, iar în măsurile 3-5 – cifra 10, se produce o creștere a tensiunii, autorul folosind diverse procedee interpretative precum accentele, care vor constitui caracterul expresiv decisiv.

În segmentul melodic de la cifra 11 se revine la caracterul liric al liniei melodice, însă de această dată, pentru o intensitate sporită, se execută în octava a 2-a. Fragmentul din măsurile 10-13 – cifra 11 pregătește apariția cadenței cu ajutorul dinamicii *crescendo* și *ff*. Subliniem că în măsura 12 și 13 a cifrei 11 este întâlnită și cea mai acută notă a creației, nota *do* octava a 3-a (nota reală *si*-bemol octava a 2-a) care are o durată de 6 timpi. La cifra 12 este expusă *cadența*, pasaj de virtuositate, în care solistul instrumentist își manifestă calitățile tehnice și interpretative. Cadența se încheie cu un *glissando în stil de jazz*, interpretat liber de solist, dar care trebuie coordonat cu pianul pentru a sincroniza acordul de la cifra 13, care marchează reluarea tempo-ului inițial – (*tempo I, piu vivo*), în partiția pianului fiind specificat tempo-ul – (*tempo I, allegro vivo*). Pasajul de la cifrele 13 și 14 are funcția de încheiere a mișcării întâi, iar la cifra 14 se execută un desen ritmic săltăreț, determinat de accentele pe care le-a utilizat compozitorul în linia melodică și creează un efect sonor vioi, caracteristic primei mișcări a concertului.

În mișcarea a doua tempoul *Andante* și denumirea de *Elegie* sunt cele două momente care exprimă caracterul muzical al acesteia. Tema prezintă o linie melodică lirică, ce ne amintește și de narațiunea baladei. Grupurile de articulații *legato* și *détaché* determină caracterul frazelor muzicale.

Dinamica *mf* este preponderentă în mișcarea a II-a, iar în jurul acestei nuanțe solistul trebuie să sincronizeze culorile timbrale ale instrumentului cu schema dinamică, de exemplu în *crescendo* și *diminuendo*.

Elegia debutează cu o scurtă introducere a pianului de patru măsuri, după care instrumentul solist preia linia melodică și o dezvoltă în continuare. Partea solistului începe cu anacruză în măsura 4. Autorul notează chiar în prima măsură a cifrei 1 *crescendo*, sugerând interpretului dezvoltarea temei din start. După care cifra 1 măsură 4 o notează cu *diminuendo*. Tema principală continuă, dezvoltându-se prin *crescendo* până în măsura 8 a cifrei 1. Execuția în *crescendo* este confortabilă pentru trompetist, deoarece solistul are posibilitatea să pregătească trecerea în diapazonul acut către cifra 2. Autorul folosește des formula ritmică de *triolet*, și este important ca solistul să nu interpreteze agitat formulele ritmice, astfel textul muzical va fi mult mai bine asimilat. Linia melodică în cifra 3 merge spre registrul grav prin asta interpretul beneficiind de relaxarea aparatului interpretativ, în general linia melodică este fluidă. Pe parcursul cifrei 3, *con dolore*, Oleg Negruța sugerează un caracter liric al frazei, lăsând solistul să folosească limbajul interpretativ pentru a obține acest rezultat.

Din cifra 5 tema este preluată de solistul instrumentist. Autorul înfrumusețează tema cu ornamentații precum *mordenti*, evocând muzică folclorică. Cifra 5 se termină cu un *diminuendo* invocând o cadență de încheiere, însă autorul ne retrimite cu un *segno* către început la cifra 1, iar repriza durează până în măsura 7 a cifrei 1, după care compozitorul face un salt către cifra 6, la finalul mișcării a II-a. Cifra 6 este preluată de pian timp de trei măsuri și jumătate, care continuă motivul melodic în tocmai ca și tema principală a solistului instrumentist. În cifra a 6 măsură a 7, spre final autorul folosește o virgulă de aer sau (o virgulă de o mică pauză) pe care solistul trebuie neapărat să o respecte, deoarece ea constituie pregătirea către nota finală a părții secunde care aparține cifrei 7. Nota finală are o durată lungă de 4 măsuri în descreștere, tinerilor interpreți le este sugerat ca să înceapă *diminuendo* din măsura a 3 a cifrei 7.

În mișcarea a treia tempo-ul este puțin mai mișcat și mai vioi în comparație cu prima mișcare a concertului. Autorul folosește în linia melodică articulație de tip *legato* prin aceasta dorind ca discursul muzical să fie cât mai melodios. Cum am menționat mai sus, limbajul componistic al acestui concert a fost influențat de postromantismul sovietic, de aici probabil și articulația *legato* des întâlnită pe parcursul întregului concert, ce determină caracterul frazelor muzicale.

Introducerea de opt măsuri a mișcării este încredințată pianului, creând astfel un discurs dintre acompaniament și solist. În cifra 1 apare trompeta, care, executând această mișcare nu trebuie să omită *accentele* menționate de autor și care se întâlnesc destul de des, evidențiind caracterul de *scherzando*, păstrând astfel individualitatea. *Accentele* sunt folosite în unele cazuri pe timp de sincope ceea

ce face formula ritmică mai interesantă. Unde nu este specificat, instrumentiștilor le este sugerat ca *mordenții* să fie interpretați la ton ascendent, pentru a păstra tonalitatea majoră. Tema instrumentului solist este una energică și săltăreață. În cifra 5 și 6 motivul principal solistic își modifică linia melodică îmbogățindu-se cu ornamentații, dar își păstrează caracterul de *scherzando*.

La finalul frazei din cifra 6 apare un semn de cezură (*luftpause*), autorul lăsând solistului un moment de *respiro*. Acest element marchează și trecerea la următoarea frază din cifra 7, notând un caracter muzical diferit - *cantabile*. Din punct de vedere expresiv autorul dorește obținerea unui discurs muzical liric. Fragmentul de la cifrele 7 și 8 este recomandat de a fi interpretat într-o nuanță dinamică de *mf* până în măsurile 5-7 a cifrei 8, pe care autorul le notează cu *crescendo* și *sf* prin aceasta modificând caracterul frazei muzicale.

De la cifra 10 tensiunea crește, ceea ce se datorează și semnelor de alterație, prefigurând modulații frecvente aceasta pune în dificultate solistul din punct de vedere tehnic. Astfel de probleme se rezolvă prin studierea pasajelor incomode în tempo mai rar până sunt formate reflexele și deprinderile corecte. Segmentul melodic de la cifra 11 este un moment solistic al trompetei. Măsura a treia constituie o formulă ritmică de cvintolet notată cu *poco rall.* pe care interpretul trebuie să le execute lejer, la propriul simț, aducând tempo-ul către *ritenuto* a notei finale a acestei cifre, indicată cu *glissando*. După aceasta compozitorul reia mișcarea a treia de la cifra 1 notând-o cu *Da capo al fine*. Punctul final al concertului este în cifra 6. Sub aspect interpretativ, mișcarea a treia nu este atât de complicată precum cea a Concertul nr.1 de Oleg Negruța, în care este inclusă o *cadență* cu mijloace tehnice mai complicate.

Concluzii

În repertoriul pentru trompetă, axat pe creația compozitorilor din Republica Molodva, un loc semnificativ îl ocupă lucrările semnate de Oleg Negruța. În acest sens palmaresul compozitorului relevă opusuri de diferit gen: de la creații camerale la producții ample cum sunt cele două Concerte pentru trompetă în B. Ambele lucrări și-au ocupat un loc binemeritat în repertoriul trompetiștilor. Interes prezintă Concertul nr.2. Din analiza efectuată constatăm valorificarea pleneră a mijloacelor de expresie a trompetei, materializată prin diverse procedee interpretative aplicate, bogăția nuanțelor dinamice, a indicațiilor de agogică și tempo. Acestea, plantate pe un teren fertil al unui material muzical inspirat din folclorul muzical și îmbinat cu elemente de jazz, creează unitatea și integritatea compozițională a lucrării și determină particularitățile interpretării.

Referințe bibliografice

1. Oleg Negruța. *Compozitor, pedagog, instrumentist (vioară și pian): Omagiu la 80 de ani*. [online]. [accesat 12 noiem. 2021]. Disponibil: <https://dokumen.tips/documents/oleg-negruta-compozitor-pedagog-instrumentist-vioara-si-pian-omagiu.html?page=1>
2. CĂRSTEA, S. Lucrări pentru trompetă ale compozitorilor din Republica Moldova. In: *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*. Chișinău: Grafema Libris, 2012, nr. 4 (17), pp. 89-94. ISSN 1857-2251.
3. CĂRSTEA, S. *Expresivitatea în repertoriul trompetistic între teorie și practică. Metode moderne de studiu și expresivitatea în interpretarea lucrărilor muzicale din repertoriul trompetistic*. Vol. 1. Cluj-Napoca: RISOPRINT, 2019. ISMN 979-0-9009916-2-1. ISBN 978-973-53-2358-5.

PRELUDIUL ȘI FUGA ÎN SOL MINOR PENTRU ORGĂ DE J.S. BACH ÎN INTERPRETARE LA ACORDEON

PRELUDE AND FUGUE IN G MINOR FOR ORGUE BY J.S. BACH IN ACCORDION INTERPRETATION

PETRU ȘTIUCA¹,

doctorand, lector universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice
<https://orcid.org/0000-0003-0605-4483>

CZU [780.8:780.647.2]:781.68

[780.8:780.649.083.2]:781.61

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2022.2.04>

Articolul este dedicat problemelor de interpretare la acordeon a transcripției unei creații de factură polifonică din literatura universală – Preludiul și fuga în sol minor, BWV 535, de J. S. Bach, scrisă în original pentru orgă. Transcripția pentru acordeon este una din soluțiile principale de completare a repertoriului pentru acest instrument, iar potențialul și calitățile polifonice ale acordeonului sunt binecunoscute. Astfel, transpunerile pentru acordeon ale creațiilor polifonice de pe originalele de orgă sunt utilizate extrem de frecvent în programele didactice și concertistice. Transcripția propusă spre cercetare a fost realizată de autorul articolului dat.

Cuvinte-cheie: artă de interpretare la acordeon, J.S. Bach, Preludiu și fugă, orgă

The article is dedicated to the peculiarities of interpreting on the accordion the transcription of a polyphonic creation from universal literature – Prelude and Fugue in G minor, BWV 535, by J. S. Bach, written originally for the organ. The transcription for accordion is one of the main ways to enrich the repertoire for this instrument, and the potential and polyphonic qualities of the accordion are well-known. Thus, accordion transpositions of polyphonic creations from organ originals are used extremely frequently in the teaching and concert programs. The transcription proposed for research was made by the author of this article.

Keywords: the art of accordion performance, J.S. Bach, Prelude and Fugue, organ

Introducere

Creația lui J.S. Bach cuprinde o varietate de creații de cele mai diverse genuri, de la mici lucrări instrumentale pentru clavecin, orgă, grupe restrânse de instrumente până la cele pentru ansambluri orchestrale mici și mari (motete și corale, pasiuni, oratorii, cantate religioase și laice etc.). Se consideră că marele compozitor le-a adus la perfecțiune, acestea constituind, până azi, puncte de referință în domeniu. Polifonia reprezintă aspectul central al stilului bachian, aceasta fiind de o inventivitate și ingeniozitate nemaîntâlnite până atunci. J.S. Bach a reușit o sinteză armonioasă între armonie și polifonie, între mijloacele tehnice vechi și noi, el fiind recunoscut ca cel mai mare polifonist al tuturor timpurilor.

Cercetătoarea G. Ocneanu scrie: „În cadrul muzicii instrumentale a lui J.S. Bach lucrările pentru orgă reprezintă latura neîntreruptă a creației sale, legată de munca de organist, căreia i s-a consacrat neobosit și cu pasiune de-a lungul întregii sale vieți, lucrând la acest instrument fie în calitate de organist la curtea din Weimar, fie în bisericile din Arnstadt, Muhlhausen și, mai ales, din Leipzig. În același timp, aceste lucrări constituie moștenirea pe care Bach a preluat-o de la marea școală a artiștilor care au însemnat emblema muzicală a Germaniei din epoca Barocului” [1 p. 213]. Și alți cercetători, precum V. Galațkaia, vorbesc despre importanța orgii în creația marelui compozitor: „Lucrările pentru orgă reprezintă baza și pilonul întregii creații bachiene (...), (ele – n.n.) pot fi comparate cu o

1 E-mail: petrustiuca74@gmail.com

frescă: toate detaliile sunt prezentate în prim-plan, imaginile muzicale sunt de un mare patetism” [2 p. 95]. Aceeași autoare arată că în epoca în care a trăit compozitorul orga era un instrument complex, „capabil să exprime (...) toate conceptele și emoțiile compozitorului”, astfel încât anume cu referire la muzica de orgă s-a impus „stilul concertant, liniile amplificate, dramatismul teatralizat al imaginilor, virtuozitatea” [2 p. 95].

Totodată: „În muzica de orgă, Bach face sinteza artistică între stilul tradițional al organiștilor germani, cunoscut prin Bohm și Buxtehude, și cel al organiștilor italieni, al căror reprezentant de frunte este Frescobaldi. De la primii preia formele ample (tocate, fantezii, preludii), cu desfășurări polifonice încărcate și expresii grave, iar de la italieni – cantilena, de o puternică vibrație emoțională și o formă mai limpede, mai puțin încărcată” [3 p. 163-164]. Astfel, pentru orgă, J.S. Bach a scris în genuri consacrate din secolele XVI-XVII, pe care marele compozitor le-a dezvoltat până la apogeu în prima jumătate a secolului al XVIII-lea: unele din acestea sunt de o construcție severă, precum *fuga*, care demonstrează marea artă de clădire a edificiului sonor după regulile contrapunctului, altele au o organizare structurală mai liberă, punând în valoare marele său talent improvizatoric – *tocatele, fanteziile, variațiunile pe teme de coral*. Primul și al doilea grup de creații se combină între ele, fuga putând fi precedată nu doar de un simplu *preludiu*, ci de o piesă improvizatorică amplu dezvoltată, ca *tocata* sau *fantezia*. Printre acestea se numără *Preludiul și fuga în sol minor* pentru orgă. Autorul articolului a realizat o transcripție pentru acordeon a acestei creații.

Particularități structural-compoziționale și de interpretare

Preludiul și fuga în sol minor, BWV 535, de J.S. Bach reprezintă un ciclu bipartit constituit după principiul contrastului. Prima parte este scrisă într-un tempo lent, iar cea de-a doua – în tempo rapid.

Preludiul are un caracter improvizatoric, bazându-se pe succesiunea câtorva compartimente. În textul original observăm că tema melodică începe pe portativul 2 (în partida mâinii stângi) și se extinde pe portativul 1 (în partida mâinii drepte). Din motivul diferențierii timbrale dintre mâna stângă și mâna dreaptă la acordeon, dar și din cauza conturului liniei melodice care necesită o interpretare uniformă, am decis să o transcriem pe portativul de la mâna dreaptă. În viziunea noastră, propunem interpretărilor tempoul *Lento* cu nuanța dinamică *mf* sincronizată cu tema melodică. După o mică introducere (de două măsuri), pe care o interpretăm pe registrul C^{II} , se transpune melodia cu o octavă mai jos, iar la mâna stângă se execută la *bas standard* (S B din engleză *standard bas*) pentru evidențierea începutului solemn. În măsura 2 introducem registrul C^{I} , care readuce sonoritatea în octava inițială, deoarece tema 2 este expusă în octava a 2-a și a 3-a ce nu ne permite folosirea registrului anterior. Această temă are caracter liric, în care melodia este dublată de vocea mediană la o decimă în jos. Recomandăm interpretarea acestui segment, la *convertor* (F B – din engleză, *free bas*), concomitent cu *basul standard*. Ca rezultat, mâna stângă interpretează vocile de pe ambele portative, concomitent:



Ex. 1 (original)

PRAELUDIUM ET FUGA V.


Praeludium.

Ex. 1a (transcripția)

Discursul muzical se completează treptat cu voci: inițial, sunt expuse trei voci (pe parcursul a 4 măsuri), apoi patru în următoarele 4 măsuri, fiind extins până la cinci voci în cele 4 măsuri ce urmează. În măsura 10 suntem nevoiți să repartizăm la mâna dreaptă, pe portativul de sus, vocea a treia, din cauza distanțelor mari dintre sunetele care le interpretăm la *standard bas* și *convertor*. Intrarea treptată a vocilor, specifică muzicii polifonice, conferă muzicii o expresivitate aparte. Tema se expune în tonalitatea *g moll*, având inflexiuni în tonalitatea subdominantei (*c moll* în măsurile 4, 8 ale preludiului). La finele primului compartiment se efectuează modulația în tonalitatea dominantei – *D dur*.

Cel de-al doilea compartiment al preludiului în original este expus la o singură voce, pe două portative, spre deosebire de factura multivocală din compartimentul precedent, având un vădit caracter improvizatoric. Materialul muzical se constituie în baza unor pasaje ascendente și descendente, care este recomandat să fie interpretate doar cu mâna dreaptă, pe registrul de orgă . Fragmentul conține o mișcare armonică ce accentuează funcția de dominantă, expusă la începutul și la sfârșitul episodului. Urmează câteva măsuri bazate pe secvențe arpeggiate (măsura 19), unde primul sunet este expus în vocea a doua, pe portativul 1 în exclusivitate, pe sonoritatea acordului de septimă de sensibilă micșorat, care trece în cea de-a doua jumătate a măsurii în dominantă către următoarea secvență. Acest segment va fi plasat pe registrul de fagot , respectiv, se va interpreta cu o octavă mai sus. Primul sunet din arpeggiu va fi dublat cu mâna stângă la convertor pentru o sonoritate mai amplă.

După aceste secvențe, ajungem treptat în următorul compartiment al preludiului, în tonalitatea de bază (măsura 32). Tot prin intermediul unor secvențe cu pasaje în tonalitatea *g moll*, la *ritenuto*, atingem finalul preludiului, în care tempoul este schimbat în *largo* (măsura 37), cu trecerea sunetelor în mâna stângă la *standard bas*, pentru a obține un timbru mai profund. Din punct de vedere al transcripției, *Coda* este foarte importantă și interesantă, deoarece materialul muzical este expus pe toate cele trei portative, în care predomină factura de cinci voci.

Având în vedere discursul polifonic încărcat, expus pe trei portative, în procesul de transcripție acestea au fost restrânse la două portative, cu excluderea vocilor ce se dublează la diferite mâini, pentru a simplifica oarecum textul, însă fără a scăpa din vedere trăsăturile sale esențiale. De asemenea, distanța facturii de pe portativele 1 și 2 din original este de două octave, care este imposibil de interpretat la acordeon. În asemenea cazuri este indicat să se apeleze la posibilitățile acordeonului. Folosind registrul de orgă , apăsând o clapă, obținem sonorizarea acestui fragment în 3 octave. Ca rezultat, vom avea 3 voci pe portativul 1 și o voce pe portativul 2, sonoritatea apropiată maximal de original și factura mult mai ușoară, ceea ce va permite interpretarea mult mai comodă la acordeon.

Ex. 2 (original)

Ex. 2a (transcripția)

Mordentul de la sfârșitul măsurii 40 necesită o atenție deosebită pe plan stilistic. Din experiența autorului tezei putem afirma că acest ornament poate fi tratat diferit în funcție de stilul și epoca în care a fost compusă lucrarea. În cazul dat, conform legităților specifice interpretării muzicii baroc, mordentul se va executa pe timpul tare, cu note de treizecimoimi.

Basul pedalizat din următoarea măsură (41) este omis în transcripția noastră, pentru a păstra mișcarea de șaisprezecimi și a evita predominarea acestuia asupra celorlalte voci, deoarece sonoritatea lor depinde pe plan dinamic doar de burduf. Acest procedeu creează o sonorizare mai amplă a finalului acestui preludiu care se încheie cu acordul tonicii majore.

Ex. 3 (original)



Ex. 3a (transcripția)



Fuga este scrisă în tempoul *Allegro*, aducând un contrast evident în comparație cu *preludiul*. Din punct de vedere al conținutului muzicii, menționăm același caracter sobru, sever al materialului muzical. *Fuga* la patru voci este scrisă după toate rigorile acestui gen. Expoziția începe cu o temă în patru măsuri la vocea întâia (soprano), în *g moll*, cu registrul de vioară ♩ , deoarece acesta este foarte apropiat de timbrul orgii. În măsura 5 intervine tema în vocea a 2-a (alto), care în original este expusă pe portativul 1, iar în cazul nostru, pentru comoditatea interpretului, a fost plasată la mâna stângă cu convertorul conectat (indicat în note *F.B.*). Acest procedeu ne permite să evidențiem vizual, timbral, dinamic și tehnic apariția acestei teme. În cea de-a doua jumătate a măsurii 11 își face apariția tema la vocea a 3-a (tenor), cu nuanța dinamică *mf*. În original observăm că vocea a 2-a este scrisă, inițial, la mâna dreaptă, după care, în măsura 11, timpul 3, se mută la mâna stângă, iar peste 3 timpi revine înapoi. În transcripția autorului, s-a decis ca vocea a 3-a să fie interpretată integral la mâna stângă, iar vocea a 2-a să fie transferată pe portativul 1.

În cea de-a 17-a măsură își face apariția vocea a 4-a (bas), la nuanța dinamică *f*, astfel, compozitorul folosește ordinea intrării vocilor în formă de scară descendentă. În original aceasta este notată pe portativul al 3-lea, respectiv, fiind interpretată la pedale. Pentru a ușura factura și interpretarea, vocea a 3-a (tenor) a fost transcrisă pe portativul 1 (deci, avem trei voci la mâna dreaptă), iar vocea a 4-a a fost plasată pe portativul 2 (mâna stângă). Din mai multe motive, considerăm că aceasta trebuie interpretată cu o octavă mai jos: pentru a evita săritura ce a apărut primele trei note vor fi cântate pe rândurile de bază ale instrumentului (*S.B.*), iar apoi se va reveni la poziția inițială.

După cea de-a patra expunere a temei, urmează un alt interludiu, relativ mai desfășurat (măsurile 20-24), care reprezintă o secvență canonică la două voci (soprano și alto), susținută armonic de bas. Pentru a facilita execuția la acordeon, care în original este destul de dificilă, s-au făcut unele schimbări. Astfel, melodia din vocea mediană este interpretată cu o octavă mai sus.

La mâna stângă, în măsura 23, vom trece la *S.B.*, întrucât în măsura 25, vocea a 4-a (bas) conține o pauză îndelungată, iar mâna stângă, pentru a simplifica factura mâinii drepte, va continua cu linia melodică a tenorului, la convertor. De asemenea, ținem să indicăm și schimbarea registrului de clarinet ♩ pentru a evidenția pe plan timbral și dinamic vocea a 3-a. Schimbarea tuturor registrelor se efectuează concomitent, prin apăsarea clapei cu întrerupătorul registrului. În această *expoziție suplimentară*, care începe cu trei voci simultan, tema este jalonată pe rând, în vocea alto (în *g moll*), soprano (în *d moll*) și tenor (în *g moll*), păstrând tonalitățile expoziției.

Ex. 4 (original)



Ex. 4a (transcripția)




În măsura 28 avem niște sărituri incomode pentru interpretare la convertor. Din aceste considerente, am ales să fac săritura combinată cu *S.B.* În continuare, fiind limitați cu diapazonul de o octavă la mâna stângă, am scris conform acestuia.

Este interesant aici segmentul dintre măsurile 32-38, în care factura devine foarte lejeră, transparentă, întrucât tema din soprane este însoțită doar de vocea alto, în pasaje de șaisprezecimi, care creează o senzație de mișcare continuă. Aceste măsuri vor fi interpretate într-o manieră mai puțin sobră, cu o anumită tentă lirică.

Totodată, în măsura 33 cele două voci se interpretează cu ambele mâini, deci, diferit de cum e scris în original. Recomandăm acordeonistului să folosească la mâna stângă un registru acut pentru a crea impresia că se execută cu o singură mână. Astfel, primul sunet *sol* în mâna stângă este interpretat cu mâna dreaptă, apoi continuă executarea aceleiași voci cu mâna stângă. Pană la acest moment (măsura 41-42) planul tonal al fugii rămâne neschimbat. În virtutea acestei particularități, când materialul muzical poartă un caracter static, acordeonistul va căuta să diversifice cât mai bogat – mai ales pe plan timbral-sonor – acest mic compartiment.

Interludiul (măsurile 43-45) ce desparte expunerea acestor trei teme ale expoziției suplimentare de cea de-a patra jalonare a temei în bas este interesant prin caracterul său tonal evaziv, discursul muzical modulând lin spre tonalitatea paralelă – *B dur*, în care și este expusă ultima temă a expoziției suplimentare, în bas. Schimbarea tonalității creează un caracter maiestos, solemn, ceea ce evidențiază acest episod în cadrul întregii fugi. Expunerea temei în registrul grav al temei (măsura 46), care determină un caracter complex al sonorității (expus în factură de patru voci, și care atinge și sunete acute), creează o expresivitate aparte.

Începând cu măsura 46, am utilizat unele schimbări ale facturii pentru a înlesni interpretarea la acordeon. În original putem observa câteva răsturnări ale acordurilor în diapazon de aproximativ 2 octave, care sunt imposibil de interpretat la o singură mână. Dacă restrângem aceste acorduri în diapazon de o octavă vom obține prea multe intervale disonante. Din acest motiv am omis linia melodică, care aici nu este atât de importantă și provine din armonizarea acestui episod muzical.

După un interludiu desfășurat (măsurile 51-54) urmează încă o expunere a temei la alto, în *d moll* (măsura 55). Pe fundalul acestei teme apare un element de canon în tenor și bas, care se suprapune pe terțe. Modul în care acest procedeu a fost scris este pur organic și, practic, este imposibil de cântat la acordeon. Având în vedere prioritatea temei în forma sa inițială, am decis ca aceasta să fie plasată exclusiv la partida mâinii drepte. Respectiv, a fost necesară omiterea liniei melodice în tenor, în favoarea păstrării melodiei la bas. Totodată, tema dată va fi interpretată cu registrul de orgă  și cu o octavă mai sus, deoarece registrul în cauză este destinat nu doar pentru evidențierea timbrală și dinamică, dar și pentru transpunere.

Ex. 5 (original)



Ex. 5a (transcripția)



Ultima expunere a temeii în tonalitatea principală, *g moll*, se efectuează la bas (măsura 64), răsunând ca o afirmare, ca o apoteoză a întregii fugi. Factura de tip canonic devine tot mai bogată și datorită pasajelor ornamentate în trezescidoimi, în registrul acut, ce conferă acestui fragment o sonoritate aparte. În același timp, includerea tuturor patru voci în acest fragment contribuie la formarea unei sonorități complete, bogate, specifice, de fapt, muzicii de orgă. În transcripția pentru acordeon a acestui fragment am ținut cont de acest caracter, străduindu-ne să păstrăm această sonoritate.

Fuga se încheie cu un episod desfășurat (măsurile 71-77). Primele trei măsuri ce se desfășoară în pasaje de tip improvizatoric, specific lucrărilor pentru orgă ale lui Bach, se vor executa într-un *ritenuto* ușor, pentru a reveni la tempoul inițial în măsura 74. În măsura 72 am folosit un procedeu pur acordeonistic, schimbând întrerupătorul pe întreaga claviatură S.B. (cu acorduri), pentru o sonoritate mai amplă a acestui loc culminant (*D dur* cu *do* la bas).

Ex. 6 (original)



Ex. 6a (transcripția)



În măsura 75 putem observa basul pedalizat pe sunetul *sol*, care persistă până la sfârșitul fugii. De asemenea, factura textului este foarte densă (5 voci). Din aceste considerente, am decis să ometem basul pentru a diminua încărcătura factuală complicată a discursului. De asemenea, diminuarea va avea loc și din contul prezenței la acordeon doar a unui singur burduf (dacă e să comparăm cu sonoritatea orgii), astfel încât interpretul va avea posibilitatea să scoată în evidență fiecare linie melodică. Totodată, vocea tenorului a fost transpusă cu o octavă în jos pentru a finisa linia melodică în octava originală și pentru a conferi întregului discurs un final cât mai solemn.

Ex. 7 (original)



Ex. 7a (transcripția)



Concluzii

Așadar, am prezentat cele mai importante momente legate de interpretarea *Preludiului și fugii în sol minor pentru orgă, BWV 535*, de J. S. Bach, una din capodoperele marelui compozitor, în versiune pentru acordeon. Printre dificultățile tehnice cu grad sporit întâlnite de acordeonistul ce va dori să interpreteze această lucrare vom menționa, în special, importanța lucrului cu registrele, atenția sporită la transferarea sunetelor din liniile melodice dintr-o mână în alta, la octavă, dublarea ei, eliminarea unor sunete, digitația ș.a. Remarcăm că respectarea și realizarea indicațiilor ce țin de tehnica interpretării va conduce în mod firesc și la respectarea stilisticii interpretării acestei creații a marelui compozitor care aparține, fără îndoială, tezaurului muzical universal, promovat în prezent inclusiv prin intermediul acordeonului, instrument contemporan cu un potențial tehnic și artistic deosebit de bogat.

Referințe bibliografice

1. OCNEANU, G. *Istoria muzicii universale*. Vol. 1. Iași: Artes, 1993.
2. ГАЛАЦКАЯ, В. *Музыкальная литература зарубежных стран*. Вып.1. Москва: Музыка, 1985.
3. PASCU, G, BOȚOCAN, M. *Carte de istorie a muzicii*. Iași: Vasiliana'98, 2012. ISBN 978-973-116-263-8.

THE MUSICAL-POETIC WORLD OF GUSTAV MAHLER'S EARLY CHAMBER-VOCAL CYCLES

ASPECTUL MUZICAL-POETIC AL PRIMELOR CICLURI VOCAL-CAMERALE DE GUSTAV MAHLER

SVIATOSLAV VYNNYK¹,

doctoral student,

Liviv National Musical Academy named after M.V. Lysenko, Ukraine

<http://orsid.org/0000-0002-1868-934X>

CZU 78:82

784.3:781.61

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2022.2.05>

The relevance of the paper is in the target setting of the early vocal creative work of Gustav Mahler, an outstanding Austrian composer – the Cycle of Songs to Josephine Poisl, Fourteen Songs and Romances from Youth, Songs of a Wayfarer. This study is focused on exploring the early chamber-vocal cycles of G. Mahler in terms of style and musical theme features. The said topic has not yet been an object of a separate study. It was partly covered by such musicologists as I. Barsova, I. Leopa, D. Mitchell, Z. Roman, who studied the genesis and interaction issues of the word and music in the above-mentioned chamber-vocal cycles by G. Mahler. The research methodology is based on biographical, historical-cultural, system-analytical and comparative methods.

Keywords: Gustav Mahler, chamber- vocal cycle, musical style and poetics, Fourteen Songs and Romances from Youth, Songs of a Wayfarer

Relevanța lucrării constă în stabilirea obiectivului de a studia creația vocală timpurie a lui Gustav Mahler, remarcabil compozitor austriac – Ciclul de cântece pentru Josephine Poisl, Paisprezece cântece și romanțe din tinerețe, Cântecele unui călător. Acest studiu se concentrează pe explorarea ciclurilor vocal-cameral timpurii ale lui G. Mahler din punct de vedere al stilului și temelor muzicale. Această tematică nu a făcut încă obiectul unui studiu separat. Ea a fost parțial cercetată de muzicologii I. Barsova, I. Leopa, D. Mitchell, Z. Roman, care au studiat geneza și problemele de interacțiune dintre cuvânt și muzică în ciclurile cameral-vocale ale lui G. Mahler menționate mai sus. Metodologia de cercetare se bazează pe metode biografice, istorico-culturale, sistematico-analitice și comparative.

Cuvinte-cheie: Gustav Mahler, ciclul vocal-cameral, stilistică și poetică muzicală, paisprezece cântece și romanțe din tinerețe, cântecele unui ucenic călător

1 E-mail: svjatoslavvynnyk@gmail.com

Problem statement

The vocal creative work of Gustav Mahler (1860-1911), a talented representative of the Austrian musical culture of the turn of the 19th and 20th centuries, is inscribed with golden letters in the vocal and instrumental culture of the European modernism era in the last decades of the 19th and early 20th centuries. His song cycles and individual vocal works are an adornment of any chamber singer's repertoire. The main feature of the composer's song creativity is the close connection with the symphony genre, which determined the specific features of his symphonic style as a song-like, the development of the early Schubert romantic song tradition. Mahler, during his short creative life, composed five vocal cycles; two vocal-symphonic works for choir, orchestra and soloists, and nine symphonies (the tenth one is unfinished). The early period of the composer's creative work falls on 1880-1888, with the emergence of the First Symphony, the cantata *Son of Lamentation (Das Klagende Lied)* and two vocal cycles – *Fourteen Songs and Romances from Youth (Vierzehn Lieder und Gesänge aus dem Jugendzeit)* and *Songs of a Wayfarer (Lieder eines fahrenden Gesellen)*. In his early songwriting, the composer was also under the influence of the vocal works by R. Schumann, R. Wagner, J. Brahms.

The first tests of the pen

G. Mahler started composing his first vocal works at the age of six at the request of his father [1 p. 280]. Already in adulthood, he recalled his first song to the words of Friedrich Lessing as follows: „God knows how I came to this and what I thought about it then”, I may have chosen this poem only because it is short. It seemed very poetic to me then: „Living for the Sake of Love!” [2p. 8].

In his younger days, G. Mahler was fond of Richard Wagner's music and his concept of *Opera and Drama (Oper und Drama)*. He took interest in the ideas of the dramatic poetry nature, poetry role in the idealized the musical drama of the great playwright [3 p. 345]. Several fragments of songs have survived to this day, composed even before joining the Vienna Conservatory (1875). Their simplicity and naivety testify to the style of young Mahler. These include the song *In the Glow of Warm May Days (Im wunderschönen Monat Mai)* to the words of H. Heine, known to us from the vocal cycle *The Love of a Poet* by R. Schumann, as well as a sketch of the song „*Hoarfrost Fell on a Spring Night*”. (*Esfiel ein Reif in der Frühlingnacht*) to the text of the folk poem „*Pathetic Fate*” by A. V. F. Zuccalmallo (to date, 18 initial measures have been preserved – S.V.) [1 p. 280]. One can discover in the musical style of these songs the influence of Wagnerian chromatic harmonies, spectacular tonal modulations that enhance the expression of the text. The influence of R. Schumann's musical style is clearly noticeable in the first song *In the Glow of Warm May Days* (vocal range – c-b¹) – fresh harmonic turns, meter variability, wide melodic leaps and chromatic *lamento* of the lyrical hero contribute to the embodiment of a despair state. Young Mahler uses a Wagnerian *Tristan chord* in this song. The composer destroyed the next works created in a similar manner motivating his decision by the inadequacy of creative imagination, lack of knowledge and artistry when translating a large-scale content into a concise form [1 p. 55]. However, there are several early, fully completed vocal works written after graduating from the conservatory (1877) – *Three Songs for Tenor (Drei Lieder für ein Tenortimme)*. Mahler created this cycle in Vienna at the beginning of 1880, following his 1779 summer vacation in his native Iglava (Moravia), and dedicated it to Josephine Poisle, the daughter of the local postmaster [2 p. 95]. During his work vacation, Mahler held singing and piano classes for Josephine. These classes with his student resulted in his falling passionately (but hopelessly) in love with a view to mutual feeling. Unfortunately, the long distance relationship failed: after Mahler left for Vienna, Josephine's letters started intimating of friendship cooling: she fell in love with other man [10 p. 937-943].

Mahler responded with several songs dedicated to her, written for a tenor with a fairly wide (c-a¹) range. At first, the cycle consisted of five songs, but only three of them survived. Among the early works, this is the most structurally complete cycle composed to the original text of the composer. With

his own text, the composer tried to touch the strings of his beloved's heart. According to Mahler, these songs exhaustively treated his „life..., fate and suffering written with own blood” [3 p. 30-31].

In the first song – *In Spring (Im Lenz)* (rangees-a¹) – G. Mahler addresses Josephine, as if reproaching her for her rejection: *Sag'an du Träumr am lichten Tag Was willst du heut' mit den Bangen? Du von Blind heit befangen*¹. This song is a rehash of the same-name work by R. Schumann from the cycle „The Love of a Poet” to the words of H. Heine. The main mode of the song is *d-moll*, but the first and third verses are set out in parallel *F-dur*, reflecting sudden mood swings of the lyrical character: from a power overflowing with joy with vital energy to complete despondency. The expectation of love is displayed in the fourth and fifth verses, where the nature of the song becomes slightly brighter (*F-dur*). However, in the last lines – *Ah, she is the only one I would pay attention to/, She has been living for a long time...* – the musical texture modulates from the main key to *Des-dur*. In this song, Mahler embodies with particular expression the extreme mood swings inherent in most of his works. [1 p. 284].

The second number of the cycle – *The Winter Song (Winter lied)* (range – es-b¹) – was written under the influence of the lyrical characters of F. Mendelssohn and R. Schumann. His thematic invention will soon be reflected in the composer's vocal cycles „Songs of a Wayfarer”, „The Boy's Magic Horn”), as well as in the thematic material of his First, Second and Tenth symphonies [5 p. 156]. The piano introduction and the first stanza song fit are quite calm, pastoral in nature. Later on, a monotonous chord figuration appears in the piano part, which is associated with the onomatopoeic texture of the „*The Spinner*” song from „*The Fair Maid of the Mill*”, a cycle by F. Schubert and correlated by the composer with the indifferent to him Josephine character [1 p. 285]. In the harmonic language, G. Mahler uses semitone modulation technique (*c-moll – Des-dur*), inherent in Schubert style. The main technique used by the composer is the alternation of the voice part presentation and subsequent instrumental comparison [6 p. 285].

The most famous one is the third song of the cycle – *May Dance on the Green (Maitanzim Grünen)* (range – B-b¹). G. Mahler first published it under the title *Hans and Greta (Hans und Greta)*. This is a cheerful three-part landler in nature (a rustic variety of waltz). This song is written in a folk manner and imitates the sound of a Tyrolean yodel. The lovers Gustav and Josephine are hiding behind fairy-tale characters. According to the plot-driven story, Hans is looking for, but cannot find a partner for dance. Greta is waiting for Hans, who finds soon the beloved one he was looking for (*Juch-he! Juch-he!* – the high notes of these exclamations should be sung in falsetto, imitating singing in a manner). Subsequently, the composer used the motifs of this song in his First Symphony (second movement, main part, bars 1-59 and 235-310), and the intonational plot in the songs from „The Boy's Magic Horn”.

Gustav Mahler composed his first vocal cycle for a high voice (in this case, a tenor), since his songs have a fairly high tessitura. The subsequent vocal cycles were written for medium voice.

First published songs

During the period 1880-1883, young G. Mahler served as chief conductor of the Laibach (present-day Ljubljana, Slovenia) and Olmouc (present-day Olomouc, Czech Moravia) opera houses. At that time, he became interested in Richard Leander's and Tirso de Molina's (*Don Giovanni* play) poetry. Impressed by the poems of these authors, the composer created five songs published in 1885 by the Schott publisher. The edition autograph note stated, *5 Gedichte komponiert von Gustav Mahler*, as a property of Alfred Rose [7 p. 119]. The first performance of these songs took place in April, 1885, in the program of a salon concert in Prague. The songs were performed by the soloist of the Prague Royal German Theatre (today the Slovenian Theatre in Prague), soprano Betty Frank, accompanied by the author [7 p. 119].

The general edition of „The Five Songs to the Verses by R. Leander and T. de Molina” appeared in 1892, at the Schott publisher. The composer first named the collection of his songs as *Lieder und*

1 *Tell me, dreamer in broad daylight, why would one worry today? You wander through the forest so silently, as if blindness hinders you. I'm not blind yet and I don't see, for me it's neither dark nor light, I could smile and cry, but I couldn't tell anyone about it* (translated by –S. Vynnyk).

Gesänge, supplement *ausdem Jugendzeit* (from youth) appeared after Mahler's death. The collection *Fourteen Songs and Romances from Youth* was published in three volumes (five songs each). The first volume consisted of songs to texts by R. Leander and T. de Molina, the second and third volumes consisted of songs to verses from *The Boy's Magic Horn*. When writing the cycle, the composer was guided by the vocal works style of his predecessors – F. Schubert, R. Schumann and J. Brahms [8 p. 57]. This cycle also demonstrates the influence of the Austrian musical and folklore traditions.

The first song of the cycle *Spring Morning* to the words of R. Leander (*Frühlingmorgen* – *c-f*¹) depicts a lethargic, half-asleep lover of sensual sleep, who reluctantly wakes up on a sunny spring day. The piano part was written in R. Schumann's style; it reflects the gentle breath of a fresh breeze, the singing of a lark and the buzzing of bees and beetles. At the same time, the singer in smooth phrases displays a dense lullaby (meter 6/8), his phrases are interrupted by the image in the texture of a gentle tree branch tapping at the windows [1 p. 286-288]. The vocal refrain *Wake up (Steht auf!)* is a typical Mahler's tool that introduces a variety of techniques and performs a unifying function. The song is written in a couplet form, consisting of two fits. Mahler emphasizes the dreamy call to spring awakening with slow harmonic movement, frequent use of the pedal, a lulling 6/8 meter and almost continuous soft dynamics. The second fit uses a VI stage drop characteristic of Schubert's songs, which emphasizes a gentle banter over the cheerful sleeper.

In the song *Remembrance (Erinnerung, c-g*¹), the composer reveals the source of his creative quest. Only eternal love is able to spiritualize the creative impulse of the artist. Brahms's vocal style had a clear influence on the musical poetics of this song. This song is a slow lament (*Lento und Sehnsüchtig, g-moll*), in which the melody is described in short mournful phrases in the volume of a quart. It sounds against the background of accompaniment triplets sustained on the tonic. Almost the entire melody of the song is based on a variable major-minor, built into the general downward movement of the lamentous melody, *My Love Constantly Gives Birth to Songs* [1 p. 288]. This song should be performed with special excitement, thoroughly phrasing and reproducing all the subtleties of the dynamic palette.

The third song – *Serenade (Serenade aus «Don Juan» – d-f*¹) was written according to the plot of the play *The Barber of Seville, or the Stone Guest* by Tirso de Molina. According to the storyline, one of Don Juan's servants sings a serenade in the play, telling about his master's love affairs. The song is about Don Juan's attempts to seduce another flame, but his *wasteful flexible approaches* are unsuccessful [1 p. 288]. This song should be performed in a seductive subtle manner.

The next song – *Fantasia (Fantasia aus „Don Juan” – B-f*¹) is also composed according to the plot of Tirso de Molina's play, where Thisbey, a fisherwoman, sits on a seashore casting her nets. Deceived by Don Juan, the girl is depressed, her condition is conveyed by the following words of the song, *Die Winde streifen so kühlumher, Erzählen leise eine alte Mär! Die See erglühet im Abendrot, Die Fischerin fühlt nicht Liebesnot Im Herzen! Im Herzen!*¹.

Denoting this passage with the author's note *Dreamy* the composer tried to emphasize the nature of performance. Ironically, Thisbey actually feels the bitter deceit and throws herself into the sea by the end of the song. G. Mahler composed this song in a manner of a folk ballad. The slow piano introduction depicts the endless sadness of the „old fairy-tale” that overwhelmed Thisbey. Although the piece as a primary source does not indicate the nature of song accompaniment, the composer imitates in the piano part the sound of a harp with arpeggiated chords [1 p. 289].

In 1887, G. Mahler began working as a conductor at the Leipzig Opera. At this time, the composer met Baron von Weber, the grandson of the great German composer Carl Maria von Weber. Mahler and the baron's family worked jointly on the completion of the unfinished opera by K. M. von Weber – *Three Pintos (Die Drei Pintos)*. It was Baron von Weber who introduced the composer to „The Boy's Magic Horn” collection. „*The Boy's Magic Horn*” (*Des Knaben Wunderhorn*) is a collection of German

1 *The winds blow so fast, they tell softly an old tale, the sea glows under the red sunset. The fisherwoman does not feel the pain of love in her heart, in her heart!* (translated by – S. Vynnyk).

folk song lyrics (more than 700) compiled by Ludwig Achim von Arnim and Clemens Brentano in 1806 [8 p. 57]. The composer was very interested in folk texts, and he decided to set them to music. G. Mahler composed these songs for Baron von Weber's children.

The cycles of songs to the texts from *The Boy's Magic Horn* constitute a separate page in G. Mahler's creative work. It is commonly believed that the composer composed two collections of songs based on folk motives. The first one, created in 1887-1890, was written for voice and piano and was included, as part of a cycle, into the general edition of *Fourteen Songs and Romances from Youth*. The second collection of songs to the above texts was written already in the mature period of the composer's creative work (from 1892 to 1901) and arranged for voice and orchestra [2 p. 60]. This collection included 12 songs based on folk texts. The first collection consisted of nine songs to the texts from *The Boy's Magic Horn*. G. Mahler's idea to compose songs to folk texts was inspired by the publication of R. Wagner's article *Art and Revolution (die Kunst und die Revolution)* [2 p. 292]. R. Wagner's new doctrine provided for the revival of "true art" inherent in ancient folk legends and myths, as well as the establishment of a new worldview – an artistic and poetic one [1 p. 293]. The Arnim and Brentano collection delighted the composer with its simplicity, the opposition of humour, love and piety to the forces of evil and cruelty. As Mahler himself stated, these verses are *absolutely different from other types of poetry, one could call them "the nature of life and art"* [10 p. 322]. The composer significantly revised the literary source. He brought a lot of new things to the songs. He often threw out individual lines or entire fits from the text, sometimes he added his own text with a different name, and sometimes even combined the texts that were not similar to each other. Mahler turned the songs based on folk texts into unique masterpieces. Of the nine songs included in the new cycle, most are written in the genres of landler, march and folk dance. According to the plot, the songs are devoted to the description of nature, the image of fairy-tale characters, folk life.

One of the earliest songs to the texts from *The Boy's Magic Horn* is the song *Summer Change (Ablösung im Sommer- e-fis¹)*. The form of the song is two-part. The cuckoo, as the first bird-herald of spring arrival, did not fly in for unknown reasons. After the summer solstice, its cuckooing is not heard in the forest. The song explains it by the fact that it fell dead on the lawn. Who will replace it now? Fortunately, the nightingale arrives when other birds are silent. This song is characterized by the repetition of the refrain *The cuckoo has fallen dead! On the lawn! It fell dead!*¹. The piano part illustrates the rustle of trees and cuckoo voice. The first part of the song, connected with the illustration of the cuckoo, is depicted in *a-moll* mode; the cheerful chirping of the nightingale is illustrated in *D-dur*. In the second part, the composer used a number of obsessive repeated words – *kleine, feine, süße (small, gentle, sweet – S.V.)*, which personify the appearance of the nightingale. The main dynamic tone throughout the song is a muted *piano*, piano postlude sounds on *forte*. The song embodies the struggle in nature for survival. However, there is another meaning. Since ancient times, the cuckoo has been considered not only a harbinger of spring, a predictor of life expectancy. Since Antiquity, it has also been a symbol of adultery. G. Mahler later used the theme of this song in the Scherzo of his Third Symphony (3 movement, 27 measure) and called it: *What Do the Animals Tell me?* According to the musical structure, most of the songs are written in the old bar form AA¹B)².

The first early songs of the cycle combined the traditional folk song with its modern interpretation. G. Mahler, in his own way, raised and addressed the issue of the unity of the past and the present before his generation.

Songs of a Wayfarer

The next cycle of the early period of his creative work – *Songs of a Wayfarer* (with also the alternative name *Songs of a Travelling Journey Man*) (*Lieders eines fahrende Gesellen*) appeared during 1883 –

1 *Kukuk hat sich zu Tode gefallen/ an einer grüner Weiden!/ Ku-kuk ist Tod!*

2 G. Mahler's predecessors – F. Schubert, R. Schumann and J. Brahms also composed their songs in this form.

1885, in Leipzig¹. The impetus for its creation was the composer's failed love relationship with the singer Johanna Richter, whom the cycle is dedicated to². Ardent mutual love did not result in the desired wedding. Johanna fell in love with another man. Ironically, the composer fell seriously ill. He experienced hallucinogenic delirium, which was reflected in the cycle [5 p.88]. The cycle title also has a deep subtext. As a young guild apprentice learning from a senior master, Mahler remained faithful to the musical craft, learning its secrets. *Wayfarer* indicates a fickle lifestyle, moving to different cities in search of a conductor's position as a means of subsistence and material support for the younger relatives.

The dramaturgy of this cycle makes it related to Schubert's cycles *The Lovely Miller Maiden* and *Winter Journey*. These also feature an apprentice who falls in love with a miller's daughter. According to the composer's idea, the cycle was supposed to consist of six songs, but only four survived the final edition. The first performance of the cycle piano version took place in 1885. The songs were performed by Betty Frank with piano accompaniment by G. Mahler [7p. 120]. The first orchestral performance of the cycle took place on March 16, 1896, in Berlin. The songs were performed by the Dutch baritone Anton Sistermans, accompanied by the Berlin Philharmonic Orchestra and conducted by the author [10 p. 170].

The cycle Songs of a Wayfarer is more holistic in its storyline than *Songs and Romances from Youth*. It is here that one can notice the greatest influence of F. Schubert's vocal creative work with his characteristic theme of dreamy travels. Four songs of the cycle reflect the character's thoughts, bifurcation of his feelings – sadness and pity for the irretrievably lost past, joy and faith in a happy future. The first song, *When My Sweetheart is Married*³ (*Wenn mein Schatz Hochzeit macht – H-g¹*) – has a thoughtful, sad nature, as the character suffers from lost love. This is the only song where the composer used the same text-name from *The Boy's Magic Horn*. The song is written in a simple three-part form (ABA¹), where the first and third parts (in the form of periods) reflect the character's suffering (*d-moll*), and the middle one sounds in *Es-dur*.

A striking contrast is the second song *I Went This Morning over the Field* (*Ging heut' Morgen übers Feld – A-gis¹*), filled with a cheerful joyful mood. The character communicates with a cheerful finch, rejoices in the sun and the beautiful world; however, the lost love haunts him. By means of piano texture, the composer imitates the noise of the forest, the singing of birds; the vocal part imitates the chirping of a finch. This song is written in the (AA¹B) bar form.

The next two songs reproduce a combination of different states: longing for the lost past and optimistic hopes for a brighter future. The third song, *I Have a Gleaming Knife* (*Ich hab' ein glühend Messer – B-g¹*), reflects the drama of the character's feelings, an emotional storm with sharp jumps, dynamic drops. In the middle part, the character is depicted, whose consciousness is clouded by hallucinations and delusions about his beloved one. The vocal part culminates at the words *I would like to be six feet under* (*Ich wollt', ich läg' auf der schwarzen Bahr*), in a high-pitched *ges¹* sound, which is emphasized in the piano part by a long E-flat major chord on *ff*. After that, the singing drops sharply to the lower limit of the vocal range.

Following the emotional climax, the beginning of the fourth, the final song of the cycle – *Two Blue Eyes* (*Die zwei blauen Augen*) (range *A-g¹*) sounds like a funeral march. The character still experiences memories of previous love. He realizes that it is necessary to live on, and releases his pain with the word *Ade* (*Farewell*). The song is written in the (AA¹B) bar form, starts with *e-moll* and ends with *F-dur*, reflecting the inner state of the character in dark and light modes – a state of despair and peace.

1 Second edition of the cycle, the author created for a soloist and orchestra, was written in 1892-1893. The concerto premiere took place on 16 March, 1893, in Berlin directed by G. Mahler.

2 The singer may not have known about the vocal cycle was dedicated to her. Mahler wrote about it in a letter to his Viennese friend [5 p. 110].

3 This song was created under the stylistic influence of the song *Leiermann* (*The Lyrical*) from the cycle *The Lovely Miller's Maiden* (*Die Schöne Müllerin*) by F. Schubert.

The palette of the musical and expressive means – melodic, harmonic, textural and dynamic – reveals parallels between the *Songs of a Wayfarer* and *The Lovely Miller Maiden* by F. Schubert. Their relationship lies in the common theme (Schubert's character is also a wayfarer), the musical thematic invention (piano introduction), and elements of sound representation. The cycle *Songs of a Wayfarer* cycle is filled with musical symbols that embody the eternal themes in the art of music, such as *life, death, love, artist and nature*. These themes are closely intertwined and contrasted here.

Conclusions

G. Mahler's early vocal creative work fits organically into musical art development trends of the *fin de siècle* era. The composer embodied skilfully the trends of his era in his song cycles. G. Mahler, while using fairly common at first glance romantic means of musical expression, enriched his own musical style in an original way. It was formed under the influence of his predecessors and older contemporaries – Austrian and German Romantic composers, primarily F. Schubert, R. Schumann, F. Mendelssohn, R. Wagner, and J. Brahms.

The style of the early vocal creative work of the artist was significantly influenced by the Austrian song and dance folklore. Most of the songs were written to the texts of folk poems from the L. J. Arnim and C. Brentano collection "The Boy's Magic Horn". As a result of their deep processing by Mahler, these songs became the embodiment of the Austrian folk spirit in the vocal culture of Austria in the last twenty-year periods of the 19th century.

In his early vocal creative work, the composer composed songs both to his own texts and to the texts by other authors – H. Heine, F. Zuccalmallo, R. Leander, T. de Molina. Following the Austro-German vocal tradition of the second half of the 19th century, the composer orchestrated his own song cycles. A significant part of the thematic invention of the songs from the early creative work period, primarily from „The Boy's Magic Horn” and „Songs of a Wayfarer” cycles became the basis for the thematic invention of the composer's first five symphonies. In particular, the theme of the main part, the first movement, of the First Symphony (1888) was the theme of the second song from the *Songs of a Wayfarer* cycle – *I Went This Morning over the Field* (*Ging heut' Morgen übers Feld*). In the second part, the thematic material of the main part included elements of the early song *Hansel and Gretel*. The material of the last song *Die zwei blauen Augen* from the *Songs of the Wayfarer* cycle is used in the thematic invention of the First Symphony, third part. The songs from *The Boy's Magic Horn* served as melodic prototypes of the individual themes in Symphonies Nos. 2-5.

Bibliographic references

- HALLMARK, S. *German Lieder in the Nineteenth Century*. New York; London: Routledge Taylor & Francis Group, 2010.
- KILLIAN, H. *Gustav Mahler in «den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner»*. Hamburg, 1984.
- BURBIDGE, P. *The Wagner Companion*. London, 1979, pp. 345–377. ISBN 978-0-52122-787-2
- LEBRECHT, N. *Mahler Remembered*. New York: Faber and Faber, 2010. ISBN 978-0-7127-283-9.
- БАРЦОВА, И. *Симфонии Густава Малера*. Москва: Советский композитор, 1975.
- ЩИТОВА, С. От романтизма к экспрессионизму в вокальных циклах Густава Малера. В: *Музыковедческая мысль Днепропетровщины*. Дніпропетровська консерваторія ім. Н. Глинки. Дніпр, 2006, вип. 2, с. 62–69.
- MITCHELL, D. *Gustav Mahler: The Wunderhorn Years. Chronicles and Commentaries*. Woodbridge: The Boydell Press, 2005. ISBN 978-1-84383-003-0
- Проблемы истории австро-немецкой музыки. Первая треть XX века*: сб. тр. Отв. ред. М. Н. Мугинштейн. Москва: Гос. муз.-пед. ин-т им. Гнесиных, 1983, вып. 70, с. 57.
- MITCHELL, D. *Gustav Mahler: The Early Years*. Rochester: The Boydell Press, 2003. ISSN 978-1-84383-002-3.
- МАЛЕР, Г. *Письма. Воспоминания* [online]. Москва: Музыка, 1964 [accessed 15 noiem. 2022]. Disponibil: <https://imwerden.de/publ-1463>
- ВИШИНСКИЙ, В.В. Категория движения в музыкальной эстетике Густава Малера: источники и трактовка. В: *Журнал Национальной Музыкальной Академии Украины имени П. И. Чайковского*. Киев, 2010, с. 56–66.
- ЛЕОПА, И.П. Принципы работы Густава Малера с поэтическими источниками (на примере текстов песен из «Волшебного рога мальчика»). В: *Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского*. Нижний Новгород, 2014, № 3 (1), с. 349–354. ISSN 1993-1778.

13. FISCHER, K. Bemerkungen zu Gustav Mahlers Liedern. In: *Muzikološki Zbornik: Musicological Annual*. Ljubljana, 1977, vol. 13 (1), pp. 57–67. ISSN 0580-373X.
14. ROMAN, Z. From Collection to Cycle: Poetic Narrative and Tonal Design in Mahler's «Liedereine Fahrenden Gesellen». In: *Revista de Musicología*. 1993, vol. 16, No. 6. Del XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología: Culturas Musicales Del Mediterráneo y sus Ramificaciones. 1993, vol. 6, pp. 3595-3602.
15. STOKES, R. *The Book of Lieder: The original texts of over 1000 songs*. London: Faber & Faber. 2005.

ПАРТИЯ ФИЛИППА ИЗ ДОН КАРЛОСА ДЖ. ВЕРДИ В ИНТЕРПРЕТАЦИОННОМ КОНТЕКСТЕ

PARTIDA LUI PHILIP DIN OPERA DON CARLOS DE G. VERDI ÎN CONTEXT INTERPRETATIV

THE PART OF PHILIP FROM THE OPERA DON CARLOS BY G. VERDI IN AN INTERPRETIVE CONTEXT

ОЛЕГ ЦЫБУЛЬКО¹,

преподаватель вокального отделения,
Академия хорового искусства имени В.С. Попова, Москва, Российская Федерация
<https://orcid.org/0009-0009-2455-3607>

СЕРГЕЙ ПИЛИПЕЦКИЙ²,

доктор искусствоведения,
Академия музыки, театра и изобразительных искусств
<https://orcid.org/0000-0002-9845-7441>

CZU 784.21.087.613.2:781.68

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2022.2.06>

История интерпретации партии Филиппа из оперы «Дон Карлос» Дж. Верди знает немало ярких примеров. Основываясь на аудио- и видеозаписях разных лет, авторы попытались рассмотреть достойнейшие из них, применив метод исполнительского сравнительного анализа. Это – трактовки роли у русских певцов Ф. Шаляпина, Е. Нестеренко, И. Абдразакова, а также у болгарских басов – Б. Христова и Н. Гяурова.

Ключевые слова: опера «Дон Карлос», Дж. Верди, бас, интерпретация, запись, анализ

Istoria interpretării partidei lui Philip din opera „Don Carlos” de G. Verdi cunoaște mai multe exemple strălucite. Bazându-se pe înregistrările audio și video din diferite perioade, autorii au încercat să le scoată în vileag pe cele mai reușite, folosind metoda analizei interpretativ-comparative. Acestea sunt interpretări ale rolului de către cântăreții ruși F. Șaliapin, E. Nesterenko, I. Abdrazakov, dar și de către basiiști bulgari B. Hristov și N. Ghiaurov.

Cuvinte-cheie: opera „Don Carlos”, G. Verdi, bas, interpretare, înregistrare, analiză

The history of the performance of the part of Philip in the opera “Don Carlos” by G. Verdi knows several vivid examples. Based on audio and video recordings of different years, the authors tried to identify the most significant of them by applying the method of comparative analysis. These are interpretations of the role by the Russian singers F. Shaliapin, E. Nesterenko, I. Abdrazakov, also by the Bulgarian basses B. Hristov and N. Ghiaurov.

Keywords: opera “Don Carlos”, G. Verdi, bass, interpretation, recording, analysis

1 E-mail: tibulkooleg@yandex.ru

2 E-mail: pilipetsky@mail.ru

Введение

Дон Карлос Дж. Верди – одна из жемчужин итальянской оперной классики. Написанное по заказу Парижской оперы в 1866 г. (премьера состоялась в 1867 г.) по пьесе Ф. Шиллера с идентичным названием, данное сочинение стало значительным этапом в формировании художественного облика великого композитора в его поздний творческий период, ознаменованный такими удачами как Бал-Маскарад (1859), Сила судьбы (1862) и Аида (1871).

Действующие лица Дон Карлоса многочисленны и различны по своей внутренней сути, большую часть составляют мужские образы. Все они выписаны рельефно и убедительно, их характеристики даны в динамике диалектического становления, в процессе сложного психологического развития. Одной из самых противоречивых, глубоких и сложных партий является роль испанского монарха Филиппа II. Его с полным правом можно считать главным персонажем оперы. Филипп входит в репертуар всех выдающихся басов обязательно. Большой исполнительский интерес к ней обуславливается требованием наличия зрелого вокального мастерства и незаурядных актерских способностей. Ниже дан сравнительный анализ интерпретаций выдающихся певцов XX-XXI вв. на основе имеющихся материалов, включая аудиозаписи и собственные наблюдения практического характера.

Федор Шаляпин

Уникальная интерпретация роли Филиппа Ф. Шаляпиным не оценена современниками по достоинству, хотя остается актуальной спустя сто лет. Ее несколько затмили гениальные прочтения артистом русских партий, но он был первым, кто существенно расширил понимание сложных художественных задач, поставленных Дж. Верди, определил направления творческих поисков в этой роли для следующих поколений. Из книги Л. Добронравова Ф.И. Шаляпин: творчество: «Создавая короля Филиппа II, Шаляпин превращает оперное „лицо” в явление «сверхтеатральное». Тут творчество артиста перестает быть творчеством рампы, „искусством авансцены”: недостаточно обычной театральной критики для уразумения его смысла, значения, его красоты и глубины: необходимо применять другие приемы: этот образ должно рассматривать с точек зрения исторической, литературной, философской» [1 с. 564]. Ф. Шаляпин любил исполнять партию Филиппа, находил в ней много нераскрытых возможностей для певца-актера. Об этом свидетельствует и то, что артист ратовал за постановку Дон Карлоса в России. Также известен и портретный эскиз короля, начертанный рукой Ф. Шаляпина, для лучшего проникновения в характер персонажа и осознания мелких деталей внешнего вида (Рис. 1).



Рисунок 1. Портретный эскиз короля Филиппа начертанный рукой Ф. Шаляпина

Важные особенности трактовки роли Ф. Шаляпиным известны из его книги Страницы моей жизни, где помещено воспоминания берлинского корреспондента журнала Театр и искусство: «Для Шаляпина нашлась интересная задача: создать образ Филиппа II, короля-инквизитора. Грим Шаляпина вполне соответствовал типу –рыжеватые, коротко остриженные по испанской моде волосы и светлая борода. Вся его фигура была «скована» испанским не-

подвижным этикетом, церемониалом и королевской надменностью. Глаза его мерили каждого говорившего с ним испытующим взглядом как-то сбоку. Внешне благочестие и сознание собственной важности слышались в тоне его голоса. С небрежным снисхождением медленно подает он руку для поцелуя в знак особой монаршей милости маркизу Позе в ответ на восторженные речи последнего» [2].

В 1922 г. артист запечатлел арию (без речитатива) „*Dormirò sol.*” («Усну один...»), что является единственной возможностью соприкоснуться «вживую» с уникальной шаляпинской трактовкой. Певец начинает арию светлым, баритональным звуком в несколько медленном темпе, нежели тому соответствует авторская ремарка *Andante mosso cantabile*, но уделяет чрезмерное внимание плавности вокальной линии. Артист не пренебрегает старомодными портаментами, которые также идут на пользу кантилене. В его трактовке час смерти не страшен и трагичен, но просветлен, что говорит о подлинном христианско-эсхатологическом понимании роли, напрочь забытом в интерпретациях сегодня (за исключением чисто интуитивных находок у особо талантливых исполнителей). В средней части Ф. Шаляпин немного злоупотребляет остановками на высоких нотах, но это вполне оправдывается художественным стилем начала века. Также органичен и выкрик в манере Бориса Годунова на слове „*Dio*” («Бог»), что также имеет определенный религиозный смысл: католическую страстность в молитвах. Реприза звучит более угнетенно, но лишь для того, чтобы противопоставить ее яркому финальному мажорному разделу, заканчивающееся одиноким рыданием. В целом, создается убедительное ощущение молодости и горячности героя Ф. Шаляпина, способного на искреннее проявление любовных чувств и смиряющегося под ударами судьбы.

Борис Христов

Выдающийся оперный и камерный певец, болгарский бас Б. Христов известен как «самый верный последователь Шаляпина» [3]. Действительно, его тонкое и многогранное искусство во многом можно охарактеризовать как живое, индивидуальное переосмысление шаляпинского наследия, в том числе и в трактовке партии Филиппа.

В творчестве Б. Христова эта роль занимала центральное место, ее прочтение смело можно отнести к ярчайшим страницам мирового оперного исполнительства. Артист выступал в ней с неизменным успехом, в основном, на итальянских сценах. Исследователь Т. Поташникова отмечала: «В итальянской опере басу традиционно отводится довольно скромная роль. Одно из немногих произведений, где басам доверена серьезная драматическая нагрузка – вердиевский Дон Карлос; Филипп II – партия, в которой Христову практически нет равных» [4]. А журнал *News week* подчеркивал, что «Филипп Христова – это мятущаяся фигура типа короля Лира» [5с. 43].

Неизвестный автор интернет-статьи „Дон Карлос” Габриэле Сантини, 1961 по прослушивании знаменитой студийной записи с выдающимися певцами времени «золотого века» *La Scala* отмечал интересные, но основанные на субъективных ощущениях, особенности голоса и манеры интерпретации болгарского певца: «Борис Христов /.../ поет в своем обычном сурово-монотонном стиле, без особых нюансов. Некое подобие человечности он обретает только в „*Ella giammai m'amò...*” («Она никогда меня не любила...») и в сцене с Елизаветой, но все равно недостаточно. Голос у него также не очень итальянский, особенно это заметно в дуэте Филиппа и Родриго. Но контраст холодного и жесткого тембра Христова с теплым бархатом голоса Бастьянини оказывается в данном случае даже кстати, еще ярче подчеркивая характеры этих двух персонажей» [6].

Частый партнер Б. Христова по оперной сцене, выдающийся баритон XX в. Т. Гобби, также занимавшийся оперной режиссурой, в книге Мир итальянской оперы вспоминал о их со-

вместной работе: «Что за незабываемые мгновения мы переживали, когда холодные, ястребиные глаза моего родственника, Бориса Христова, встречались с моими – глазами Родриго, ясными и бесстрашными. С этого мига нами овладевало какое-то наслаждение и мы словно парили на крыльях до самого конца действия /.../. Зрители, затаив дыхание, жадно внимали нашему диалогу и разделяли с нами радость проживания таких моментов высшего вдохновения» [7 с. 149-150].

Николай Гяуров

Мечта начинающего артиста Н. Гяурова спеть партию Филиппа сбылась еще в молодости. Певец дебютировал в ней на сцене Софийского оперного театра в 31 год. Параллельно Н. Гяуров выступал и в партии Великого инквизитора на премьере ноября 1960 г. в *La Scala*, где роль короля исполнял старший коллега-соотечественник Б. Христов [5 с. 29]. Очень скоро он передал ему эстафету лучшего Филиппа мира. Стоит отметить, что Ф. Шаляпин и Б. Христов сильно повлияли на художественную ориентацию молодого певца в трактовке этой роли. В подтверждение сказанному в книге о А. Абаджиева Николай Гяуров помещена цитата из венской газеты *Volksstimme*: «После Шаляпина ни один бас не обладал такой мощью и такой красотой, ни на одной оперной сцене не звучала столь потрясающе ария Филиппа» [5 с. 31].

В 1963 г. артист дебютировал в данной партии на сцене лондонского *Covent Garden*, где также стяжал благосклонную, и даже восторженную критику в десятках газет. *Daily mail* писала о голосе певца: «Филипп Гяурова предстал пред нами в потоке звуков, в блеске золота и мягкости бархата» [5с. 38]. А *Daily Telegraph* отмечала драматическую глубину прочтения роли: «Незабываемое исполнение арии Филиппа явилось вершиной замечательного спектакля... великий певец затрагивает всю гамму человеческих эмоций» [5с. 39].

В конце того же года артист принял участие в премьере Дон Карлоса в Милане с не меньшим успехом. Газета *Italia* писала: «Николай Гяуров показал могучего Филиппа II, образ, построенный с редкой убедительностью, красивыми сдержанными движениями, внушительностью в драматических акцентах. Его вокальное искусство непревзойденно и в развернутых мелодиях, и в речитативах» [5с. 39]. Летом 1964 г. артист дебютировал в этой партии и в столице Франции. *Le Monde* комментировала выступление: «Он равен крупнейшим оперным трагикам по широте и размаху своего голоса, которым он владеет с исключительным искусством. Размышления Филиппа в пятом акте (в первой картине третьего действия. — Авт.) вызвали такой восторг, что продолжать спектакль можно было лишь тогда, когда публика успокоилась» [5 с. 41].

Завершить ряд рецензий на дебюты Н. Гяурова в партии Филиппа в лучших оперных театрах можно критикой из американского журнала *News week*, вышедшей после феноменального представления артистом на суд публики этой роли в *Lyric Opera* Чикаго в октябре 1964 г.: «В „Дон Карлосе“ не герой, чье имя носит произведение, а его отец Филипп II в исполнении Гяурова является душой спектакля /.../. Гяуров показал нам страстного, сотканного из нервов Филиппа, чья царственность лишь маска человеческой слабости» [5 с. 43].

Одной из наиболее распространенных видеозаписей арии Филиппа в исполнении Н. Гяурова является фрагмент с концерта 1976 г., приуроченный к 200-летию Большого театра. Певец, находившийся на пике вокальной формы и артистической славы, представил на суд публики зрелое во всех отношениях исполнение. С первых тактов пение Н. Гяурова захватывает ровным, без единого шва, *legato*, оно словно продолжает и поддерживает линию темы струнных из оркестрового вступления к арии. Несмотря на то что, голос певца кажется достаточно широким и объемным уже в начале, тем не менее, он предельно сконцентрирован, а дикция почти безупречна. Примечательно, что в конце речитатива на слове „*languenti*“ («томившиеся») артист, выполняя авторскую ремарку *allargando*, сильно удлиняет короткий форшлаг. С

помощью этого технического приема достигает нужного драматического эффекта: ощущение глубокой подавленности настроения героя.

Арию „*Dormirò sol*” («Усну один...»), Н. Гяуров поет на среднем нюансе *mezzoforte*, что непременно привело бы к утяжелению восприятия и однообразию. Но артист настолько верно исполнял другие расставленные композитором штрихи и нюансы, что сцена органично выстроилась драматически, наполнившись музыкальной логикой и смыслом. Певец не злоупотреблял (к чему подталкивает псевдотрадиция интерпретации оперной музыки Дж. Верди) и громкостью на безударных высоких нотах. Но несколько широкое гортанное пение Н. Гяурова закончилось, как и следовало ожидать, затрудненно взятым верхним e^1 , который, однако, не мог испортить целого высокохудожественного впечатления.

Евгений Нестеренко

В Советском союзе 1970-1980-х гг. лучшим исполнителем партии Филиппа считался выдающийся певец Е. Нестеренко. Но и на мировых подмостках, несмотря на жесткую конкуренцию среди певцов экстра-класса, которых было немало в то время (Н. Гяуров, Р. Раймонди и др.) Е. Нестеренко сказал собственное слово. Автор исследований творчества великих артистов Большого театра Т. Маршкова цитировала строки из американской газеты *New York Times* от 1979 г., написанные неизвестным автором после спектакля «Дон Карлоса» в *Metropolitan Opera*: «Исполнение роли Короля Филиппа Евгением Нестеренко можно назвать подлинным шедевром, так как русский певец во всех его сценах своим могучим голосом, каждая нота которого звучит идеально, своей особенной декламацией текста раскрыл всю суть образа, а в триумфальном монологе блеснул подлинным бельканто. Долго не смолкавшие овации бушевали на спектакле, когда замолкли последние звуки арии Короля Филиппа» [8].

Особую ценность для настоящей работы представляют мысли самого певца, родившиеся в процессе освоения партии и многолетней практики ее исполнения. В книге Размышления о профессии Е. Нестеренко отмечал уровень решаемых вокально-технических задач так: «Удобно построена для певца роль Филиппа II в „Дон Карлосе” Верди: сцена в саду королевы, сцена с Позой написаны удобно, и артист, пропев их, уже настраивается, и перед такими сложными и важными сценами, как аутодафе или кабинет Филиппа, где звучит его знаменитая ария, голос оказывается разогретым и подготовленным» [9 с. 24]. Также интересны индивидуальные актерские решения Е. Нестеренко, несмотря на то, что они вряд ли могли соответствовать исторической правде: «Филипп /.../ в сцене аутодафе появляется у меня с горделивой, царственной осанкой, но, когда его сын обнажает шпагу и никто из придворных не решается обезоружить принца, всевластный и жестокий монарх превращается в трусливо мечущегося человечка, и все его величие как ветром сдувает. Он перестает играть роль короля, ему не до того, он боится за свою шкуру – и это я показываю с помощью изменения осанки моего героя» [9с. 70-71].

Знаменательным событием в творческой жизни Е. Нестеренко было его приглашение в 1977 г. на пару с выдающейся русской певицей Е. Образцовой на спектакли, посвященные 200-летию *La Scala*, которые транслировались по телевидению на все страны (*Mondevisione*). Артист исполнял вердиевские партии Короля Филиппа, Великого Инквизитора в *Дон Карлосе* и Максимилиана в *Разбойниках* под управлением К. Аббадо. Отметим, что в те годы именно Е. Нестеренко мог считаться лучшим Филиппом в мире. Е. Образцова, исполнительница партии Эболи, отмечая высокий уровень солистов, писала о коллеге: «Спектакль прошел с огромным успехом. Особенно счастлива за Евгения Нестеренко. Он пел Филиппа широко, страстно, его восторженно принимала публика» [10 с. 212]. Дирижер также остался доволен выбором баса. Артист вспоминал: «Не могу забыть буквально сияющее лицо Клаудио Аббадо, когда я в спектакле «Дон Карлос» в *LaScala* мощно взяв нижнее «фа» во фразе Филиппа „*Dunque il trono piegar dovra sempre all'altare...*” («Итак, престол вечно должен сгибаться перед алтарем...»),

завершающей сцену с Великим инквизитором, тянул ее – что никому не удастся – до конца последнего аккорда» [9 с. 102]. В этой фразе Е. Нестеренко акцентирует внимание на перво-степенном значении первоклассного вокала для реализации комплекса художественных задач, поставленных композитором.

Ильдар Абдразаков

В наше время лидерство в интерпретации партии Филиппа на мировых подмостках удерживают ведущие артисты нового поколения: лирические басы – немец Р. Папе и российский певец башкирского происхождения И. Абдразаков, который получил вокальное образование в традициях русской певческой школы. Но, как справедливо заметил российский музыкальный критик А. Матусевич: «Годы западной карьеры сказались на манере и эстетике звука: в пении Абдразакова сегодня почти совсем не угадывается ничего от русской традиции исполнения /.../. Что с одной стороны, бесспорно, ценно, но с другой одновременно и жалко – оригинальность национальной трактовки, кажется, безвозвратно канула в Лету» [11].

10 декабря 2016 г., будучи солистом Большого театра, одному из авторов данной работы О. Цыбулько, который исполнял эпизодическую роль Монаха, посчастливилось петь на одной сцене с И. Абдразаковым. В грандиозной классической постановке Дон Карлоса, выпущенной знаменитым английским режиссером Э. Ноублом в юбилейный для Дж. Верди 2013 год (200 лет рождения), который с размахом отмечала мировая культурная общественность, в том числе и российская, в тот вечер приняли участие приглашенные мировые оперные знаменитости. И. Абдразаков (Филипп) заметно выделялся среди артистов. Он вполне соответствовал представлению режиссера-постановщика о персонаже, изображая «не монарха-монстра, но человека, зажатого волею судеб между разными проявлениями долга, что требуют от него роли правителя, охранителя государства, но одновременно и отца, и мужа» [12]. В его интерпретации король, казался необычайно собранным, возможно, не таким привычно «царственным», но гораздо более хрупким и волнующим. Великолепная музыкальность и искренность его исполнения придавали жестокому, лицемерному и трусливому королю трогательную привлекательность. Вначале казалось, что роль Филиппа в исполнении артиста была несколько легковесной, а сам он чересчур молод для стареющего монарха. Несмотря на небольшой голос (в некоторых местах и вовсе пропадавшего на фоне громыхавших оркестровых *tutti*), пение И. Абдразакова отличалось мягкостью звучания и идеальной ровностью звуковедения – качеств, выгодно отличающих подлинного мастера бельканто от многих его современников. В дополнение к первоклассному вокалу публика была очарована поистине благородным внешним видом и ярким, раскрепощенным сценическим поведением. Ко второй половине оперы зритель в зале и коллеги за кулисами стали отмечать, как его голос приобрел полноту, а игра настолько была естественной и органичной, что монолог короля в четвертом акте стал «звездным часом» того вечера.

Особенно удачными выступлениями И. Абдразакова были на сцене *Bayerische Staatsoper* Мюнхена в конце 2016 г., закрепившие за артистом славу ведущего исполнителя роли Филиппа. Газета Известия писала: «Строгая немецкая публика взрывалась аплодисментами на выходах Филиппа II – Абдразакова, который покорял зал своей царственностью. Его подача партии была яркой и точной, звук – мощным, но в то же время безупречно управляемым. Это был король, перед которым хотелось преклонять голову, которому хотелось сопереживать» [13].

Выводы

Русские и болгарские певцы создали выдающиеся примеры интерпретации партии Филиппа в итальянской опере. Этому способствовало не только наличие красивейших по тембру, высокотехнических, специфически низких славянских голосов, но и воспитанная на великих

достижениях русской актерской школы, национальная способность глубоко проникать в драматическую и психологическую сущность интерпретируемого образа, умело решать сложные вокально-сценические задачи. Подобное гармоничное сочетание таких качеств, наряду с импозантной внешностью, сотворили уникальные образцы прочтения партии Филиппа у артистов, творчество которых было проанализировано выше.

Особо отметим, что по прошествии целого века в истории интерпретации данной роли, прослеживается определенная и ясная преемственность от ее трактовки шаляпинским гением, которая прочно базировалась на оригинальном композиторском замысле и элементах русского национального искусства. Безусловно, Ф. Шаляпин задал тон и манеру исполнения данной роли в будущем. Последующие поколения басов существенно дополнили образ монарха индивидуальным прочтением. Б. Христов расширил понимание роли в духе мелодекламации народной драмы М.П. Мусоргского, Н. Гяуров музыкально-драматургически выстраивал партию в оригинальном стиле итальянского бельканто с применением широкой славянской вокальной подачи. Психологически тонко, в атмосфере реалистической традиции при условии первоклассного пения, показывал Филиппа на мировых сценах Е. Нестеренко. Не отвергая достижения предшественников, И. Абдразаков – яркий представитель новейшей мировой унифицированной вокальной школы, несколько камерно, но убедительно создал теплый образ страдающего короля в современных постановках. С большой долей вероятности можно констатировать, что явная шаляпинская манера исполнения роли Филиппа в творчестве столь крупного артиста как И. Абдразаков готова пресечься.

Библиографические ссылки

1. ДОБРОНРАВОВ, Л. Ф.И. Шаляпин: творчество. Ч. 2. В: *Нива*. Петроград: Т-во А.Ф. Маркса, 1918, №37, с. 577–584.
2. ШАЛЯПИН, Ф. *Страницы из моей жизни* [online]. [accesat 12 apr. 2020]. Disponibil: <https://libcat.ru/knigi/dokumentalnye-knigi/biografii-i-memuary/331913-2-fedor-shalyapin-stranicy-iz-moej-zhizni.html#text>
3. Борис Христов. В: *Из сокровищницы мирового исполнительского искусства: вокалисты: аннотация к грампластинке*, Мелодия, М 10–42383-84, 1980.
4. ПОТАШНИКОВА, Т. *Борис Христов — уникальнейший болгарский бас* [online]. [accesat 05 mar. 2020]. Disponibil: https://www.liveinternet.ru/users/tamara_potashnikov/post252062569
5. АБАДЖИЕВ, А. *Николай Гяуров*. Москва: Радуга, 1984.
6. «Дон Карлос», Габриеле Сантини, 1961 (студия) [online]. In: *Arashi-Opera*: blog. [accesat 19 mai 2020]. Disponibil: <https://arashi-opera.livejournal.com/946228.html>
7. ГОББИ, Т. *Мир итальянской оперы*. Москва: Радуга, 1989.
8. МАРШКОВА, Т. *Большой театр: Золотые голоса: Нестеренко Е.* [online]: [фрагмент]. [accesat 05 mar. 2020]. Disponibil: <https://iknigi.net/avtor-tatyana-marshkova/77694-bolshoy-teatr-zoloty-golosa-tatyana-marshkova/read/page-54.html>
9. НЕСТЕРЕНКО, Е. *Размышления о профессии*. Москва: Искусство, 1985.
10. ШЕЙКО, Р. *Елена Образцова: Записки в пути*. Диалоги. Москва: Искусство, 1984.
11. МАТУСЕВИЧ, А. Кто в опере главный [online]. В: *РГМЦ*: [сайт]. [accesat 09 mar. 2020]. Disponibil: <http://www.muzcentrum.ru/news/21238-kto-v-opere-glavnyj>
12. МАТУСЕВИЧ, А. Редкая гостья: Премьера оперы «Дон Карлос» в Большом [online]. [accesat 10 mar. 2020]. In: *Belcanto.ru*: [сайт]. Disponibil: <https://www.belcanto.ru/13122402.html>
13. СУВОРОВА, И. Русский бас испанского короля: Ильдар Абдразаков стал главной звездой мюнхенской постановки «Дон Карлоса» [online]. В: *Известия: Культура*. 24 янв. 2017 [accesat 06 mar. 2020]. Disponibil: <https://iz.ru/news/659348>

TEATRUL DE OPERĂ CONTEMPORAN: ÎNTRE TRADIȚIE ȘI INOVAȚIE**CONTEMPORARY OPERA THEATER: BETWEEN TRADITION
AND INNOVATION****TATIANA BUSUIOC¹,**doctorandă, asistent universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice
<https://orcid.org/0000-0001-8638-3310>

CZU 782.1:792.54.036

782.1:781.68

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2022.2.07>

Dezvoltarea tehnologiilor, a mass-media, schimbările radicale produse în mentalitatea oamenilor și a modului de percepție a realității în contemporaneitate, noile tendințe în domeniul muzicii, genurile moderne pop-rock ș.a. au marcat profund teatrul liric. Opera își lărgeste treptat sfera strictă a muzicii academice cu un public, în mare parte, omogen, deplasându-se în albia spectacolelor de interferență academic – de masă, iar datorită unor noi viziuni regizorale și interpretative, fiind ținta unui public mult mai larg, unui public eterogen sub aspectul cunoștințelor în domeniu, al preferințelor muzicale, al vârstei și chiar al nivelului de cultură și al normelor etico-morale.

Cuvinte-cheie: operă, spectacol contemporan, interpretare, cântăreți, public, tratare regizorală, tehnologii moderne

The development of technologies, media, the radical changes produced in the mentality of people and the way of perception of reality in the contemporary times, the new trends in the field of music, the modern pop-rock genres, etc have deeply marked the lyrical theater. The opera gradually expands its strict sphere of academic music with a largely homogeneous audience, moving into the sphere of academic-mass interference performances and being the target, thanks to new directorial and interpretive visions, to a much wider audience, a heterogeneous audience. in terms of knowledge in the field, musical preferences, age and even the level of culture and ethical and moral norms.

Keywords: opera, contemporary performance, interpretation, singers, audience, directing, modern technology

Introducere

Postmodernismul, ce caracterizează arta muzicală contemporană, reflectă o anumită criză în domeniul producțiilor de operă. Ne referim aici nu doar la creații noi, dar și la solicitarea de către public a celor deja devenite tradiție. Acest fapt a și determinat căutarea de soluții, de noi formule artistice, de transformări, crearea unui teren propice pentru reinterpretarea valorilor clasice ale repertoriului de operă. În rezultat, constatăm câteva direcții de parcurs ale teatrului liric în contemporaneitate: păstrarea modelului inițial cu unele modernizări de scenografie; revigorarea spectacolului prin schimbarea scenografiei, costumației, adaptarea conținutului la alt spațiu temporal, contemporan, introducerea de noi personaje, dar cu păstrarea dramaturgiei, caracterului original al interpretării și al personajelor din subiectul operei; modificarea radicală a scenografiei, ieșirea din tiparele tradiționale, introducerea de noi personaje, până la exagerarea eronată a evenimentelor produse în libretul operei, chiar la degradarea imaginii personajelor autentice, a valorilor și reperelor axiologice, rescrierea subiectului.

Unele repere istorice ale spectacolului de operă

De la primele lucrări ale începutului barocului muzical, scrise de Jacopo Peri, Claudio Monteverdi, la cele ale lui Leos Janacek, Richard Strauss, Hans Pfitzner, Dmitri Shostakovich în secolul XX ș.a., opera, ca gen muzical, și spectacolul de operă au parcurs o cale lungă de evoluție, trecând prin diferite reforme, care vizau conținutul literar, limbajul muzical, aspectul interpretării vocale, jocul actoricesc

¹ E-mail: tatianabusuioc@ukr.net

etc. Astfel, raportul dintre textul dramatic și muzică a avut diferite conotații: importanța conținutului literar subliniată chiar din primele creații ale genului de operă – ne referim la drama per muzica (spre exemplu, *Orfeu* de C. Monteverdi); reforma lui Chr. W. Gluck; inversarea ulterioară a valorilor, când, datorită muzicii, sunt interpretate cu succes opere mai puțin reușite din punct de vedere al libretului (*Don Carlos* de G. Verdi) și, în sfârșit, impunerea egală a ambelor componente – muzica și drama, contopirea acestora într-un tot întreg (drama muzicală a lui R. Wagner).

Referindu-ne la interpretarea vocală, libertatea improvizărilor în perioada secolelor XVII-XVIII a fost stopată în secolul al XIX-lea. Printre primii compozitori care au impus cântăreților să execute doar textul notat de ei, fără exagerări vocalizate, ce duceau la distorsionarea ideii autorului și imposibilitatea înțelegerii textului literar, se numără G. Rossini, G. Verdi. Interpretarea vocală este canalizată treptat spre a servi transmiterii unui conținut, și nu a demonstrării calităților vocale. Iar în a doua jumătate a secolului XIX reformatorul genului de operă R. Wagner, criticând aspru bel canto, atribuie declamației rolul determinant în transmiterea unui mesaj ideatic. Claudia Pop menționează: „Pe tot parcursul barocului târziu, a *erei galante*, arta diminuției sau a ornamentației libere a cunoscut o dezvoltare luxuriantă, adesea degenerând în *extravaganțe*. În domeniul vocal îmbogățirea melodiei prin ornamentația liberă a luat o nouă dimensiune, începând cu anul 1700, prin adăugarea de *cadenze* interminabile și coroane pe note, care nu ar fi trebuit ținute. Pierfrancesco Tosi în 1723 atrăgea atenția asupra moderației în utilizarea ornamentației libere, însă virtuozii secolului nu puteau fi limitați. Italia și cântăreții săi au adus acest stil în Germania pe tot parcursul secolului al XVIII-lea. Apariția lui Christoph Willibald Ritter von Gluck și opoziția sa riguroasă la orice ornamentație improvizată a pregătit restricția radicală a artei diminuției odată cu apariția stilului clasic” [1 p. 169].

La fel ca și elementul muzical, literar și interpretarea vocală, jocul actoricesc în spectacolul de operă a avut și el parcursul său, manifestându-se diferit în funcție de epoci, stiluri, norme etice și morale etc.: de la interpretul în exclusivitate bărbat la acceptarea vocalistelor, de la mișcarea scenică și expresivitatea actoricească subordonată execuției vocale, limitată la plastica mimicii și a gestului, la crearea unui personaj integru al spectacolului de operă cu antrenarea întregului arsenal de expresivitate actoricească și mișcare scenică în secolul XX. Astfel, dintre genurile muzicii academice „cel mai puternic în sens sugestiv (și popular) va fi, implicit, cel mai impur – opera. Pornind de la rădăcinile antice ale genului, unde muzica exista în calitatea ei de element al ecuației sincretice, trecând peste modelul eminent sintetic în care opera apare în Renaștere, ecuația genului rămâne și în continuare una amalgamată, deci, sintetică, prin participarea poeziei și muzicii la o acțiune scenic-dramatică, ale cărei sensuri explicit evenimentțiale trebuiau să le lămurească (poezia) și să le amplifice-colozeze (muzica). Astfel, sugestibilitatea unei asemenea producții sintetice este una construită pe reciproca și continua amplificare a sensului, proces cu efecte extrem de puternice în ceea ce privește captarea publicului. Acesta avea ce vedea (acțiunea și interacțiunea actorilor-personajelor pe scenă), ce înțelege” [2]. Anume caracterul sintetic al operei deschide perspectiva unor noi tratări, adaptări la cerințele vieții contemporane.

Spectacolul de operă contemporan – o nouă etapă în evoluția fenomenului

Cercetătoarea M. Kuklinskaia subliniază: „Pentru noi este important să înțelegem că opera ca text muzical-teatral ia naștere în procesul de interacțiune a subtextelor, părților și altor unități structurale în cursul formării lor și nu reprezintă un rezultat final și imuabil. Printre altele, menționăm că cerințele adresate regizorilor (și, în consecință, cântăreților care participă la producerea spectacolului) de a monta în scenă și a interpreta opera „așa cum a scris compozitorul” sunt incorecte, în primul rând, pentru că intenția compozitorului este cunoscută cu siguranță doar de el însuși; în al doilea rând, interacțiunea subtextelor ca proces cu un rezultat imprezvizibil (Yu. Lotman) este inerentă însăși naturii textului muzical-teatral [3].

Ideea despre importanța relației cântăreț-rol-spectator apare încă la R. Wagner în lucrarea sa *Opera și drama*. Muzicianul pune în valoare elemente specifice teatrului dramatic, integrându-le spectacolului de operă, iar expresivitatea actoricească în acest aliaj nu este ignorată. V.I. Frunză menționează despre R. Wagner și reforma lui de operă: „Compozitor, dirijor, dramaturg, director de scenă și eseist are o contribuție esențială în dezvoltarea artelor spectacolului. Practicant al spectacolului absolut, în care muzica are nevoie de un sprijin narativ pentru a ieși la iveală. Drama muzicală este cea mai importantă realizare conceptuală a sa, iar creația artistică îl plasează în topul creatorilor din toate timpurile. A scris deopotrivă libretul și muzica operelor sale scenice, a elaborat conceptul de operă de artă totală (Gesamtkunstwerk). O sinteză originală a valorilor europene amprentate de localismul patriarhal. A contribuit la proiectarea spațiilor scenice ale Operei din Bayreuth (...). Opera wagneriană ne spune că mutația, și nu deconstrucția, este cheia evoluției. În salturi uriașe, cu amplitudine de sute de ani, mutația intervine pentru a împinge totul înainte. Tot astfel și în Teatru, inovarea lui radicală nu poate fi făcută decât în interiorul modelului, al arhetipului. Până acum Teatrul a suferit deja două mutații: drama muzicală (opera wagneriană) și cinematograful (...). Mutația filmului prezintă asemănări cu stadiul vechi al teatrului, când se încerca prin mașinării scenice să se creeze un mediu virtual pe scenă. În fapt, scena este un mediu virtual simplificat” [4].

În prezent s-a înțeles că opera ca gen muzical și teatral nu poate ignora principiile de organizare și funcționare specifice teatrului în general. Echipa de creație a spectacolului de operă, alături de trupa de interpreți și orchestră, include astăzi un regizor, un asistent de regie, de regulă, un coregraf, un scenograf, tehnicieni din domeniul designului și de scenă ș.a. De aceea, atunci când muzicologia atribuia activitatea unei actrițe cântărețe sferei „exprimării plastice” a unui conținut muzical-literar, limitând-o și la plasticitate, gest și mimică, pierdea din vedere funcțiile principale și importante ale acestei activități, și anume: capacitatea sa de a influența conținutul și structura textului de operă. Arta actriței cântărețe este aceeași ca și arta celei dramatice, cu excepția unor limitări pe care le dictează muzica și interpretarea vocală. Montările contemporane ale spectacolelor de operă demonstrează clar că felul în care interacționează scenic vocalista actriță cu interpreții, cu elementele de coregrafie, după caz, cu situația impusă de scenografia spectacolului, cum înțelege concepția spectacolului, determinată de viziunea regizorală este facilitată dacă vocalista actriță posedă tehnicile de arta teatrală. Interpreta vocalistă, care urmează să realizeze un rol, din prima clipă va antrena diferite tehnici actoricești, de interpretare vocală, va apela la experiențele din viața personală, la imaginație și alte detalii necesare pentru crearea unui personaj veridic, declanșând multiple procese afective, cognitive, kinestezice, începând, de fapt, un act de creație.

În arta operistică occidentală contemporană există deja numeroase exemple de abordare nouă a spectacolelor lirice considerate clasice, prin implicarea tehnologiilor moderne și adaptarea conținutului la viața contemporană. Pentru Teatrul Național de Operă și Balet *Maria Bieșu* din Chișinău o noutate a fost montarea cu succes a operei *Cavalleria rusticana* de Pietro Mascagni pe data de 3 aprilie 2022. Echipa de creație – regie Rodica Picireanu, scenografie Iurie Matei, dirijor Veaceslav Cernuhovici, interpreți Santuzza (Tatiana Busuioc), Turidu (Simone Frediani) – a reușit să transmită tendințele contemporane de reinterpretare a operelor prin utilizarea proiecției pe ecran, scenografiei, regiei, transpunerii subiectului dintr-o dimensiune temporală în alta, revizuirea dramaturgiei muzicale și a imaginii personajelor create. Premiera acestei opere în altă viziune regizorală, scenografică și interpretativă deschide perspectiva revizuirii altor spectacole de operă din repertoriului Teatrului Național de Operă și Balet *Maria Bieșu*.

Concluzii

Așadar, tradiția și inovația se împletesc în cadrul spectacolului de operă contemporan la diferite nivele – interpretare, regie, scenografie, mișcare scenică, joc actoricesc ș.a. Parcurgerea diacronică a operei reflectă diferite stadii ale existenței sale. La început, „Publicul accepta instantaneu realitatea

mediului virtual al scenei, era dispus să creadă – spectatorul actual știe că se duce la teatru. În consecință, el trebuie transportat din realitatea lui, dizolvându-i-se impresia că asistă la o reconstituire muzeală a realității pe scenă. Vechiul spectator era dispus a priori să te creadă, cel nou, trebuie obligat (emoțional) să te creadă, mai precis să te admită. Aceasta e marea diferență: vechiul public te credea, cel nou te admite” [4]. Tratarea spectacolului de operă în contemporaneitate ca pe un edificiu complex și sudat din multiple elemente ce nu pot fi principale ori secundare (ne referim la muzică, teatru, interpretare vocală, actorie, scenografie, regie ș.a., dar care conlucrează creativ la crearea unei producții integre care va antrena și va impresiona un public de diferite vârste, stare socială, pregătire sau interes cultural) este un fenomen ce ia amploare în societatea modernă și plasează în altă dimensiune existențială unul din cele mai complexe genuri muzicale.

Referințe bibliografice

1. POP, Cl. *Ghid de interpretare și ornamentare vocală: Baroc italian*. București: Editura Muzicală, 2009.
2. GARAZ, O. Genul Opera. In: *Despre Opera*: [blog]. [accesat 20 mai 2022]. Disponibil: <https://despreopera.com/guest-posts/oleg-garaz-genul-opera/>
3. КУКЛИНСКАЯ, М.Я. *Оперное исполнительство XXI века как научная проблема* [online]. [accesat 21 mai 2022)]. Disponibil: <https://cyberleninka.ru/article/n/opernoie-ispolnitelstvo-xxi-veka-kak-nauchnaya-problema>
4. FRUNZĂ, V.I. Richard Wagner sau Noua Ordine Teatrală: Postfață la „Opera și drama” de Richard Wagner. In: *Yorick.ro* [online]. 2012, 05 febr. [accesat 20 mai 2022]. Disponibil: <https://yorick.ro/richard-wagner-sau-noua-ordine-teatrala/>

ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ АНСАМБЛЯ ПЕСНИ И ПЛЯСКИ ДОЙНА В 1942-1944 ГОДЫ

ACTIVITATEA ANSAMBLULUI DE CÂNTECE ȘI DANSURI DOINA ÎN ANII 1942-1944

ACTIVITIES OF THE SONG AND DANCE ENSEMBLE DOINA IN 1942-1944

NATALIA BLÎNDU¹,

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

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

CZU 784.087.68:061.231(478)

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2022.2.08>

Государственная академическая капелла «Дойна» – старейший и самый значимый исполнительский хоровой коллектив в Республике Молдова. Один из важных этапов его развития пришелся на период Второй мировой войны: в 1942 году капелла была реорганизована в ансамбль песни и пляски Дойна, объединивший музыкантов, певцов и танцоров из коллективов Молдавской государственной филармонии.

Автором рассматриваются вопросы, связанные с жизнью коллектива в эвакуации и осуществлением концертной деятельности в военно-полевых условиях. Исследуется география гастролей ансамбля, анализируется подбор репертуара и взаимодействие администрации с композиторами, поэтами и руководителями других творческих организаций. Особое внимание уделяется вопросам устройства повседневной жизни и быта артистов Дойны в условиях военного времени. Автором используются все доступные архивные материалы из фондов Национального Архива Республики Молдова, мемуары артистов ансамбля, воспоминания очевидцев, биографии художественных руководителей коллектива.

Ключевые слова: ансамбль песни и пляски, архивные документы, гастролы, концерты, репертуар, репетиции

1 E-mail: nataliacons1290@mail.ru

Capela corală academică „Doina” este cel mai renumit și longeviv colectiv coral din Republica Moldova. Colectivul a cunoscut o dezvoltare vertiginosă în perioada celui de-al Doilea Război Mondial. În anul 1942 capela a fost reorganizată în Ansamblul de cântece și dansuri „Doina”. Din componența ansamblului făceau parte muzicieni, cântăreți și dansatori din colectivele Filarmonicii de Stat din Moldova.

Autorul examinează aspecte legate de viața colectivului în perioada de evacuare și desfășurarea activității concertistice în condiții de campanie. De asemenea, este cercetat itinerarul geografic al turneelor ansamblului, modul de selectare a repertoriului și interacțiunea aparatului administrativ cu poezii, compozitorii, conducătorii altor colective artistice. O atenție deosebită este acordată aspectului extra-concertistic: viața și existența zilnică a artiștilor Ansamblului „Doina” în condiții de război. Autorul folosește toate materialele de arhivă disponibile din fondul Arhivei Naționale a Republicii Moldova, amintirile artiștilor ansamblului, ale martorilor oculari ai acelor timpuri, biografiile conducătorilor artistici ai ansamblului.

Cuvinte-cheie: ansamblu de cântece și dansuri, concert, documente de arhivă, repertoriu, repetiții, turnee

The State Academic Chapel "Doina" is the oldest and most significant performing choir in the Republic of Moldova. An important stage of development occurred during the Second World War: in 1942, the chapel was reorganized into the Doina Song and Dance Ensemble, which brought together musicians, singers and dancers from the Moldovan State Philharmonic.

The author considers issues related to the life of the choir collective during the evacuation period and the implementation of concert activities in military field conditions. The geography of the ensemble's tours is studied, the selection of the repertoire and the interaction of the administration with composers, poets, and heads of other organizations are analyzed. Particular attention is paid to the organization of everyday life and the life of the artists of the Doina Ensemble in wartime conditions. The author uses all available archival materials from the funds of the National Archives of the Republic of Moldova, memoirs of the artists of the ensemble, reminiscences of eyewitnesses, biographies of the artistic directors of the ensemble.

Keywords: Song and Dance Ensemble, archival documents, tours, concerts, repertoire, rehearsals

Введение

Старейшим и самым значимым исполнительским хоровым коллективом в Республике Молдова является Государственная академическая капелла *Дойна*. Основанная в 1928 г. как Молдавская музыкальная капелла (г. Балта), реорганизованная в 1930 г. в Хоровую студию г. Тирасполя и переименованная в 1935 г. в молдавскую государственную хоровую капеллу *Дойна*, она прошла большой и сложный путь развития [1]. Значительной вехой на этом пути стала реорганизация коллектива в ансамбль песни и пляски *Дойна* в 1942 году. В таком статусе коллектив просуществовал вплоть до окончания Второй мировой войны [2].

Основным источником информации для воссоздания данного этапа развития хоровой капеллы *Дойна* являются архивные документы, хранящиеся в главных хранилищах Республики Молдова – Национальном архиве Республики Молдова (НАРМ), архиве *Moldova-Concert* и др. Эти материалы характеризуются разной мерой сохранности и отражают различные стороны деятельности коллектива. Достаточно подробно можно составить представление о периоде начиная со второго квартала 1942 г., поскольку в документах о материальной отчетности отражен практически каждый день жизни этой творческой организации.

Предпосылки и процесс формирования молдавского государственного ансамбля песни и пляски *Дойна* обнаруживаются в предисловии к описи документальных материалов Молдавской государственной филармонии (Фонд № 3241). Согласно этим данным, к 1941 году в состав молдавской филармонии входили: симфонический оркестр, хоровая капелла *Дойна* с танцевальной группой и эстрадный сектор, включающий мужской вокальный квартет, солистов, певцов, инструменталистов, чтецов и др. Во время Второй мировой войны основная часть работников искусств была мобилизована. Чтобы сохранить молдавские национальные исполнительские силы, правительство МССР приняло решение об образовании ансамбля песни и танца, который объединял музыкантов, певцов и танцоров. В 1942 году ансамбль получил название *Дойна* и начал свою деятельность в г. Коканд Узбекской ССР, в дальнейшем разъезжая с концертами по всей стране [2].

Структура коллектива

Руководство Молдавским ансамблем песни и пляски *Дойна* принимает на себя Давид Григорьевич Гершфельд, дирижер, композитор, председатель Союза Композиторов Молдавской

ССР, который к началу 1942 года уже трудился в Средней Азии в качестве заведующего учебной частью Казахского государственного музыкально-хореографического комбината (г. Алма-Ата). С Дойной Гершфельд прошел все годы войны [3 с. 10].

Первые упоминания о статусе, составе и деятельности нового творческого коллектива появляются в форме штатных расписаний (начиная со второго квартала 1942 года). В них распределены функции всех работников Дойны, указаны их оклады и иерархическое распределение по должностям. На основе этих весьма ценных материалов возможно пофамильно определить состав ансамбля и роль каждого отдельно взятого артиста в нем. Сравнительный анализ штатных расписаний позволяет выявить динамику развития кадрового состава всех творческих групп ансамбля, а также должностей административного аппарата.

К июлю 1942 года певческий состав ансамбля включал 45 вокалистов: сопрано – 12, альты – 8, тенора – 10, басы – 10. Показательно, что в каждой партии имелся 1 солист, а остальные артисты распределялись по четырем категориям оплаты. Известно, что в течение года категории артистов могли меняться: повышаться за творческие успехи или понижаться, в основном, за административные нарушения. Инструментальный состав ансамбля песни и пляски *Дойна* включал в себя следующие позиции: концертмейстер-солист (1 скрипка), 1-я и 2-я скрипка, виолончель, контрабас, флейта-пикколо, гобой, 1-я и 2-я трубы, ударник, тромбон, 1-й аккордеон, два 2-х аккордеона и фортепиано. К концу 1942 года в составе Дойны появились 2-я виолончель, туба и кларнет.

Балетная группа включала 15 танцоров в трех категориях.

Управленческий аппарат ансамбля периодически претерпевал некоторые изменения: появилась ставка экспедитора, а существовавшие первоначально две должности художественного руководителя и директора объединены в одну штатную единицу. Вероятно, этот факт был связан с приспособлением коллектива к походным условиям и требованиям военного времени.

К четвертому кварталу 1942 года должности в Ансамбле распределялись по следующим категориям:

- административный руководящий персонал: художественный руководитель (он же директор), главный бухгалтер и администратор;
- административный технический персонал: секретарь, экспедитор, костюмерша, рабочий сцены;
- художественный руководящий персонал, подчиненный художественному руководителю: хормейстер, балетмейстер, ведущий, руководитель квартета;
- инспекторская группа: инспектор ансамбля (он же заведующий материальной базой), инспектор оркестра, инспектор балета.

В итоге, к концу 1942 года количественный состав ансамбля насчитывал 77 работников. Тем не менее, 15 января 1943 года заместитель директора Дойны М.Ш. Кельнер был откомандирован в города Ташкент, Коканд, Фергану, Андижан, Наманган для кадрового пополнения молдавского ансамбля. Новых артистов зачисляли с месячным окладом в 500 рублей (балет и мужская хоровая группа), 400 рублей (женская хоровая группа), 300 рублей (стажеры), на испытательный срок в 2 месяца, поэтому к концу 1943 года число артистов еще более возросло¹.

Ключевыми полномочиями, помимо художественного руководителя ансамбля Д.Г. Гершфельда, были наделены его заместители по административным и творческим вопросам: хормейстер М.Ф. Брезденюк, заместитель директора Г.Б. Фурман, администратор С.Л. Унгар, заведующий сцены Б.М. Зельцер. Они на общественных началах осуществляли контроль за порядком и соблюдением санитарных норм, а в периоды деловых отъездов художественного руководителя замещали его. Юридические адреса ансамбля были связаны с двумя городами: сначала с Алма-Атой (Дом Советов), а с декабря 1942 года также с Москвой (Кузнецкий Мост, 18).

¹ Впоследствии, после войны, вновь зачисленные музыканты и танцоры Дойны переехали вместе с коллективом в Молдавию, оставив свои прежние места жительства.

Концертная деятельность и репертуар

Опираясь на архивные материалы, можно сделать вывод, что регулярное взаимодействие руководства ансамбля с представителями других творческих коллективов и культурных организаций, с композиторами и поэтами начинается с 1 мая 1942 года¹. Соотнося эти данные с документацией внутреннего пользования (штатным расписанием и сметами по зарплате), можно предположить, что активная и отлаженная, детально зафиксированная концертная деятельность коллектива начинается именно со второго квартала 1942 года.

За первый год пребывания Дойны на территории Средней Азии были подписано рекордное количество договоров с композиторами (например, с Семеном Атанасиу-Златовым и Леонидом Гуровым), писателями и поэтами (П. Зоммером, Р. Мошкович-Зоммер, Л. Деляну) о написании произведений для молдавского ансамбля песни и пляски *Дойна*². Вероятнее всего, такая интенсивность заказов была вызвана необходимостью сформировать определенный репертуар, который включал бы и хоровые, и сольные, и оркестровые номера, и возможность оформить этот репертуар хореографическими постановками. Примечательны названия песен, которые создавались в то время: Песня о Сталине, Мы и они, Комсомольцы, будьте готовы, Письмо матери на фронт, Молдовеняскэ, Партизаны, Молдовану-большевик, Кынтек де примэварэ, Молдова витязэ. Не менее показательны и то, что при составлении репертуара учитывались потребности потенциальных слушателей концертов. Так, в период пребывания на территории Средней Азии для ансамбля были заказаны и произведения местной тематики с текстом на казахском языке и подстрочным переводом: Партизан для 4-голосного хора с фортепиано; Ана-мен бала (Мать и сын), для 4-голосного хора, Камажай для 4-голосного хора. Известно и о заказе для ансамбля кантаты для хора, солистов и оркестра, а также танцевальной музыки Котовский.

В одном из договоров с писателями П. Зоммером и Р. Мошкович-Зоммер (май 1942 года) речь идет о написании произведения, в котором говорится о жизни молдавского народа до прихода Советской власти, о расцвете культуры при советской власти, а также о борьбе молдавского народа против фашистских войск за освобождение и независимость. Текст каждого произведения проходил апробацию в Союзе советских писателей и принимался Управлением по делам искусств. Договоры подписывались руководством Управления по делам искусств при СНК МССР или Д. Гершфельдом, который фигурировал как директор ансамбля (иногда – как заместитель начальника Управления по делам искусств при СНК МССР, в некоторых случаях – как председатель Союза Композиторов СССР) [4 д. 2, с. 3].

К 1943 году ансамбль располагал обширным репертуаром, который включал молдавские народные песни (23), русские (6), украинские (11), белорусские (2), так называемые «оборонные» песни (12), произведения для вокального квартета (16), для солистов-вокалистов (14), произведения для танцевальной группы (13).

Ансамбль готовил не только концертный репертуар, но и костюмы, и внешнее оформление концертов и спектаклей. Рекламные афиши концертов Дойны также изготавливались и предоставлялись непосредственно силами артистов. Этот пункт всегда указывался в договорах о гастролях.

Хоровая и инструментальные группы ансамбля выступали не только на живых концертах, но и участвовали в радиопередачах на весь Советский Союз. 10 декабря 1942 года в Москве, в студии Радиофильм прошла запись молдавских народных песен для передачи по радио. Есте-

1 Единственным источником информации о деятельности Дойны в первом квартале 1942 года является смета расходов ансамбля, из которой следует, что артисты выезжали на 10 дней из Коканда в Ташкент для осуществления звукозаписи песен, а в течение 20 дней выступали с концертами перед воинами Южного фронта.

2 Музыку ко многим постановкам Давид Гершфельд сочинял и оркестровал сам, поскольку по образованию был композитором.

ственно, что нотный и текстовый материал подвергся предварительному контролю (для этого тексты песен представлялись заранее). Каждое произведение исполнялось по 2 раза.

Дисциплина и финансовое обеспечение

Даже в условиях военного времени в ансамбле особое внимание уделялось качеству исполняемого репертуара и профессиональному росту артистов. Это было продиктовано, в первую очередь, требованиями Всесоюзного гастрольно-концертного объединения (ВГКО), а также профессиональным подходом к творческому процессу руководителя ансамбля Д. Гершфельда.

Так, в ранних договорах о гастролях ансамбля читаем следующий пункт: «В случае, если программа ансамбля, по мнению квалифицированной комиссии, окажется недостаточно качественной, ВГКО предоставляется право по согласию с руководством ансамбля, уменьшить стоимость концерта и сократить их количество» [4 д. 2, с. 5]. Однако, к концу 1942 года договоры о гастролях и количестве концертов продлевались приглашающей стороной буквально с первых дней выступлений Дойны. Этот факт говорит о высоком качестве исполняемого репертуара, а также о востребованности молдавского ансамбля у советской публики.

В январе 1943 года, учитывая творческий рост ансамбля *Дойна* и в соответствии с утвержденным штатным расписанием на 1943 год, в должностные обязанности участников ансамбля вводятся непереносимые выступления в качестве солистов и участников малых ансамблей (дуэтов, трио, квартетов). В связи с этим показательно замечание директора ансамбля, что «... артисты Грузман, Кушелевич, Высоцких, Уреке, Гольштейн, Маркович, при наличии хороших голосовых данных, не дают полноценной продукции ансамблю, в связи с недостаточно серьезным отношением к работе» [4 д. 6, с. 19]. Поэтому хормейстер обязан был ввести в рабочее расписание ансамбля индивидуальные занятия с указанными артистами и периодически уведомлять Д. Гершфельда о результатах. Тогда же было вынесено предупреждение всему коллективу, что будут приниматься самые решительные административные меры воздействия за всякие нарушения трудовой и творческой дисциплины, а также за различные нарушения правил поведения. За опоздание на репетицию объявлялся строгий выговор и вычет из зарплаты в размере 50% рабочего дня. Особо строгие наказания выносились за случаи опоздания на концерт. Так, артисту Брюнеру за опоздание на концерт 25 января 1943 года был объявлен строгий выговор с указанием, что он своим поступком скомпрометировал весь ансамбль. Особое внимание уделялось дисциплине и соблюдению санитарных норм в вагонах, в которых перемещались и проживали артисты. Вагоны предоставлялись пассажирскими службами городов, в которых располагался ансамбль, а вся гастрольная жизнь Дойны, в сущности, проходила «на колесах».

Финансирование ансамбля осуществлялось за счет государственных дотаций (70%) и доходов от концертной деятельности (30%). Это процентное соотношение постоянно варьировалось, хотя в общих чертах сохраняло свои пропорции. Оно покрывало следующие статьи расходов:

- заработную плату;
- административные хозяйственные расходы (аренда помещений, перевозка инструментов, разъезды администрации, канцтовары, почтовые расходы, проезд артистов по железной дороге);
- операционные расходы (исходящий реквизит, прокат костюмов и инструментов, содержание и текущий ремонт инструментов и костюмов, приобретение репертуара, оформление сцены, обработка и роспись музыкальных произведений, постановочные расходы, аренда вагонов, квартирные, суточные, приобретение костюмов).

Лимитная стоимость полноценного концерта в двух отделениях ансамбля песни и пляски *Дойна* с участием всех концертных групп составляла около 3000 рублей. Эта сумма уходила на зарплату артистов, амортизацию, суточные, соцстрах, отпускные, железнодорожный проезд и

т.д. К 1944 году стоимость одного концерта Дойны возросла до 5000 рублей, иногда доходила и до 6000 рублей.

К концу эвакуационного периода ансамбль сталкивался с большими финансовыми трудностями, о чем свидетельствуют регулярные телеграммы директора ансамбля. Например, 26 марта 1944 года Д. Гершфельд телеграфировал Совнаркому и Наркомфину Молдавии о необходимости открытия кредитования в г. Баку для оплаты аренды двух вагонов на второй квартал 1944 года. В течение нескольких месяцев Д. Гершфельд регулярно телеграфировал о том, что, «кредиты не получены, крайне нуждаемся, просим открыть кредиты» [4 д. 6, с. 54].

География гастрольной деятельности

За организацию гастрольной деятельности молдавского ансамбля песни и пляски *Дойна* отвечало Всесоюзное гастрольно-концертное объединение (ВГКО). В соответствии с его планами *Дойна* в течение 1942 года провела концерты на Южном фронте, а также в городах среднего Поволжья, начиная с г. Куйбышева: 50 концертов за период 20 июня – 30 сентября.

1943 год ознаменован пиком гастрольных разъездов ансамбля песни и пляски *Дойна* по территории Средней Азии. Вероятнее всего, ансамбль прекрасно зарекомендовал себя уже с первых выступлений в эвакуации, так как к концу 1942 года концерты были запланированы на полгода вперед. В январе 1943 г. была утверждена должность ведущего-постановщика на время гастролей. Было дано более 200 концертов (примерно 20 концертов в месяц) в следующих направлениях:

- Алма-Ата, с 1 января по 8 февраля;
- города Средней Азии: Фрунзе (7 концертов, 4-10 января), Ташкент (7 концертов, 13-21 января), Самарканд (8 концертов, 24 января – 2 февраля), Бухара (5 концертов, 4-9 февраля), Термез-Сталинабад (8 концертов, 15-23 февраля), станции Чу, Джамбул, Чимкент;
- Новосибирск, 5 концертов, 13-17 февраля (Данный договор был продлен еще на 8 концертов);
- Новосибирск, Оперный театр, постановка молдавской танцевальной сюиты, 20 марта 1943 года;
- города Советского Союза, 60 концертов, 21 февраля – 21 мая;
- Дальний Восток, начиная с г. Хабаровска, 1 апреля – 1 июня;
- Новосибирск (договор подписан после успешных мартовских концертов), 15 июля – 15 октября, 60 концертов.

1944 год начался для ансамбля *Дойна* с выступлений в Москве и Московской области:

- Концертный зал им. Чайковского (6, 10, 17 января; февраль); клуб Министерства обороны СССР (9 февраля); 11 концертов в различных дворцах и домах культуры.

В период 23 марта – 23 мая ансамблем были посещены города кавказского направления: Сочи, Гагры, Орджоникидзе, Сухуми, Тбилиси, Баку, Ереван.

11 мая 1944 года была получена телеграмма из Москвы от заместителя председателя СНК МССР: «Заканчивайте гастроли, немедленно выезжайте в Молдавию» [4 д. 6, с. 7]. С этого момента, за исключением последних запланированных гастролей на Кавказе, ансамбль начинает свое возвращение на родину. Этот призыв был непосредственно связан с освобождением территории Молдавии от немецких войск. Путь пролегал по Юго-Западной железной дороге, через Украинскую ССР. Заблаговременно определенная траектория передвижения ансамбля позволила администрации запланировать несколько концертов в филармониях Харькова и Киева (22-24 мая).

В конце мая основной состав государственного ансамбля песни и пляски *Дойна* вернулся на территорию МССР, сначала в г. Сороки, а в августе – в Кишинев. Молдавская Государ-

ственная филармония возобновила свою деятельность в Кишиневе с 15 сентября 1945 года. Приказом Управления по делам искусств при СНК МССР года вокальный квартет Дойны был выделен в отдельную единицу Филармонии во главе с заслуженным артистом т. Борщ. При ансамбле песни и пляски *Дойна* была организована студия с контингентом учащихся 20 человек. 3 декабря 1944 года в состав Молдгосфилармонии были включены следующие коллективы: симфонический оркестр, ансамбль песни и пляски *Дойна*, джаз-оркестр, 2-3 концертно-эстрадные бригады.

Еще около года ансамбль песни и пляски *Дойна* просуществовал в данном составе, затем, 13 августа 1945 года, в целях обеспечения творческого роста был разделен на два коллектива: академическую капеллу *Дойна* и ансамбль народного танца [2].

Артисты Дойны

Конечно, историю творческой деятельности любого исполнительского состава невозможно представить и оценить без сведений о самих артистах, об их жизни, деятельности и вкладе непосредственно в коллективное творчество. Ценны не только биографические данные, но и воспоминания, мемуары, письма. На сегодняшний день сохранилось совсем немного таких материалов. В первую очередь, это свидетельства о жизни и деятельности Д. Гершфельда, художественного руководителя ансамбля песни и пляски «Дойна», некоторые сведения о солистке и ведущей ансамбля Янине Левицкой, а также воспоминания и письма Наума Пропищана и Гиты Страхилевич, артистов инструментальной группы ансамбля.

Давид Гершфельд

Давид Григорьевич Гершфельд (1911-2000), композитор, автор первой в МССР оперы Грозван, крупный музыкально-общественный деятель, получил образование в Одесском музыкально-драматическом институте им. Л. Бетховена. В Молдавии в разное время руководил Молдавским музыкально-драматическим театром, Государственной консерваторией, Союзом молдавских композиторов. Его активную деятельность в качестве директора и художественного руководителя молдавского ансамбля песни и танца *Дойна* трудно переоценить. Само существование ансамбля, организация его передвижений, гастрольной деятельности, бытовых условий, финансирования, а также администрирование и руководство творческой деятельностью, сочинение музыкальных произведений – все это входило в обязанности молодого руководителя. Книги приказов, найденные в архивах, свидетельствуют о том, что часто в течение одного дня ему приходилось принимать более 10 решений или резолюций, касающихся всех сторон жизни коллектива. При назначении ответственных по каким-либо вопросам, результаты проверял самолично, это указывалось в каждом распоряжении.

З. Столяр пишет, что в ноябре 1942 года за концертное обслуживание летных подразделений Д. Гершфельд как художественный руководитель ансамбля *Дойна* был награжден командованием Н-ского авиасоединения денежной премией в сумме трех тысяч рублей. На документе о награждении композитор сделал надпись: «Вношу всю сумму на постройку авиаэскадрильи За Советскую Молдавию. Д. Гершфельд, 28/XI.42 года» [3 с. 11]. Этот же музыковед свидетельствует, что в личном архиве Д. Гершфельда хранятся фотографии, на которых изображена группа артистов Дойны во главе с художественным руководителем возле боевого самолета с надписью: «Молдавский ансамбль *Дойна*»; этот самолет был построен на деньги, собранные коллективом ансамбля.

В композиторском творчестве Д. Гершфельда военных лет преобладают песни на патристическую тематику. Таковы, в частности, Молдавия моя, Молдавия и Песня о Днестре (слова Л. Деляну), Привет тебе, Молдавия родная (текст А. Лукьянова), Молдавская партизанская (текст Ем. Букова). К ним примыкают лирические песни Полевая почта (для голоса, хора и ор-

кестра), Мы из Москвы (для вокального квартета) и Любимая моя Молдавия (для хора). Возвратившись в Молдавию сразу же после ее освобождения, Д. Гершфельд написал Марш в честь войск, освободивших Кишинев, и передал ноты своего произведения одному из военных духовых оркестров [3 с. 10-12]. Правительство Молдавской ССР высоко оценило музыкально-общественную деятельность Д. Гершфельда, присвоив ему в декабре 1942 года почетное звание Заслуженного деятеля искусств Молдавии.

Янина Левицкая

Интересна судьба певицы ансамбля Янины Левицкой, 1916 года рождения, родом из Дальневосточного края. До начала войны она пела в самодеятельности, затем и в профессиональных коллективах: в Хабаровске и Алма-Ате выступала перед сеансами в кинотеатрах. Музыковед Т. Березовикова пишет: «Д. Гершфельд, руководивший в 40-е годы ансамблем песни и пляски «Дойна», услышав Янину в Алма-Ате, бы пленен голосом и обаянием певицы, и предложил ей стать солисткой ансамбля. И Яна, к тому времени закончившая музучилище, не колеблясь, приняла предложение. Так началось ее многолетнее сотрудничество с творческими коллективами нашей республики» [5]. С Дойной Янина исколесила множество дорог, вкусила и фронтовой жизни. В том моральном и материальном вкладе, который внес молдавский коллектив в дело Победы, есть и ее немалая доля. В 1944 году с Дойной певица приехала в Молдавию. Здесь она поступила в Кишиневскую государственную консерваторию, которую успешно завершила, после чего продолжила свою артистическую карьеру в Молдавии. Одной из первых в 1949 году она была удостоена звания Заслуженной артистки МССР [5].

Гита Страхилевич и Наум Пропищан

Интересны воспоминания и переписка пианистки Гиты Страхилевич и скрипача Наума Пропищана, которые познакомились, будучи артистами инструментальной группы ансамбля песни и пляски *Дойна*, поженились, и в 1944 году в Баку у них родился первый ребёнок. В марте 1944 года Гита Страхилевич отправилась к родным в г. Сороки, а ее супруг, продолжая работу в составе ансамбля, писал подробные письма, в которых рассказывал о гастрольной жизни Дойны. Одно из таких писем цитирует в своей книге о матери их дочь Софья Пропищан: «Дорогие мои деточки! Нахожусь в землянке и пользуюсь тем, что здесь оказались чернила. У нас здесь концерты прямо на поле. Присутствуют бойцы, которые давно не слышали музыки. Если бы ты видела, как приятно для них то, что мы приехали к ним. Для нас это очень большое дело, мы все очень довольны тем, что хоть мало-мальски приносим пользу и радость для бойцов. Ожидаем 2-ой концерт. Он будет через два часа, а пока сидим в землянке, чтобы нас не обстреляли... 3 июля 1944 года» [6 с. 24].

Выводы

Подводя итог исследования деятельности молдавского ансамбля песни и пляски *Дойна* в годы Второй мировой войны, отметим следующее: коллектив ансамбля *Дойна* был включён в систему культурно-пропагандистской работы на фронтах и в тылу, чем обеспечивал должный моральный дух армии и гражданского населения в условиях войны. Следует отметить также особую роль идеи дружбы и сплоченности народов СССР, которая нашла своё отражение в принципах составления репертуара Дойны.

Несмотря на сложные условия военного времени, интенсивность гастрольной деятельности ансамбля *Дойна* и постоянные перемещения по территории страны, очень важным обстоятельством является тенденция творческого роста и исполнительского совершенствования коллектива, а также увеличение числа исполнителей.

Огромная роль в успешной деятельности творческого коллектива Дойны принадлежит организаторскому опыту Д. Гершфельда, умелого руководителя, который в экстремальных условиях смог обеспечить деятельность крупного трудового коллектива.

Таким образом, можно с уверенностью утверждать, что творческая деятельность молдавского ансамбля песни и пляски *Дойна* в годы Второй мировой войны является славной страницей как в истории коллектива, так и в истории национального хорового исполнительства, заслуживающей дальнейшего тщательного изучения и повсеместного освещения как образец служения народу и искусству.

Библиографические ссылки

1. МИЛЮТИНА, И. *Дойна: Государственная академическая хоровая капелла, заслуженный художественный коллектив ССР Молдова*. Кишинев: Нурегіон, 1990.
2. Предисловие к описи № 1 документальных материалов Молдавской государственной филармонии. НАРМ. Ф. 3241. Оп. 1. Л. 1–2.
3. СТОЛЯР, З. *Давид Гершфельд*. Кишинев: Картя Молдовеняскэ, 1961.
4. *Молдавская Государственная филармония, 1942-1957 гг.* НАРМ. Ф. 3241. Оп. 1. Д. 1-30.
5. БЕРЕЗОВИКОВА, Т. Да святится имя твое. В: *Кишиневские новости*. 1993, 12 янв.
6. ПРОПИЩАН, С. *У рояля – Гита Страхилевич: Просветитель, музыкант, пианистка, мама*. Москва: [б. и.], 2014. ISBN 978-5-4465-0384-1.

СООТНОШЕНИЕ ПАРТИИ ГОЛОСА И ФОРТЕПИАНО В ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ ПРЕДШЕСТВЕННИКОВ Ф. ШУБЕРТА

RAPORTUL DINTRE PARTIDELE VOCII ȘI ALE PIANULUI ÎN MUZICA VOCALĂ A PREDECESORILOR LUI F. SCHUBERT

THE CORRELATION OF THE VOICE AND THE PIANO PARTS IN THE VOCAL MUSIC OF SCHUBERT'S PREDECESSORS

ELENA TUREA¹,

asistent universitar,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0001-7315-2505>

CZU 784.3:781.6

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2022.2.09>

В статье анализируются историко-культурные предпосылки достижений Ф. Шуберта в области камерно-вокальной музыки, в частности, в соотношении вокальной и фортепианной партий. Речь идет о том, что базой шубертовских *Lied* являются традиции народных немецких и австрийских песен, творчество миннезингеров, мейстерзингеров, композиторов предшественников. Опорой на фольклор обусловлены ладоинтонационные, ритмические и структурные закономерности песен Шуберта. Влияние мастеров миннезанга и мейстерзанга ощущается в стройности и логичности шубертовского формообразования. Наследие Моцарта и Бетховена особенно близко к романтическим достижениям Шуберта. В камерно-вокальной музыке этих венских классиков используются различные типы соотношения вокальной и инструментальной партий: преобладает сопровождение по принципам генерал-баса, но уже встречаются примеры относительной самостоятельности партий ансамбля. Появляются инструментальные вступления, заключения, проигрыши. Фактура разнообразится по типам изложения, в ней встречается имитация звуков природы.

Ключевые слова: Бетховен, вокальная партия, *Lied*, Моцарт, фортепианная партия, Шуберт

1 E-mail: elena.turea@amtap.md

Acest articol analizează fundalul istoric și cultural al realizărilor lui F. Schubert în domeniul muzicii vocale de cameră, în special, în raportul dintre partidele vocale și ale pianului. Vorbim despre faptul că la baza Liedului schubertian se află tradițiile cântecelor populare germane și austriece, opera minnesingerilor, meistersingerilor, compozitorilor predecesori. Baza de folclor determină intonația, modelele ritmice și structurale ale cântecelor lui Schubert. Influența măștrilor minnesangului și meistersangului se simte în armonia și logica componistică a geniului austriac. Moștenirea lui Mozart și Beethoven este deosebit de aproape de realizările romantice ale lui Schubert. În muzica vocal-camerală a acestor clasici vienezi se folosesc diferite tipuri de corelații între partidele vocale și instrumentale: predomină acompaniamentul după principiile basului general, dar există deja exemple de independență relativă a partidelor ansamblului. Apar introduceri, concluzii și interludii instrumentale. Factura partidei pianului este diversificată după tipurile de prezentare și conține o imitație a sunetelor naturii.

Cuvinte-cheie: Beethoven, ciclu vocal, Lied, Mozart, partida pianului, partida vocală, Schubert

This article analyzes the historical and cultural background of F. Schubert's achievements in the field of chamber vocal music, in particular, in correlation with the vocal and piano parts. We are talking about the fact that the basis of Schubert's Lied are the traditions of German and Austrian folk songs, the work of minnesingers, meistersingers, predecessor composers. Reliance on folklore determines the intonation, the rhythmic and structural patterns of Schubert's songs. The influence of the masters of minnesang and meistersang is felt in the harmony and composition logic of the Austrian genius. The legacy of Mozart and Beethoven is especially close to the romantic achievements of Schubert. In the chamber-vocal music of these Viennese classics are used different types of correlation between the vocal and instrumental music scores: accompaniment prevails according to the principles of the general bass, but there are already some examples of relative independence of the music score ensemble. There appear instrumental introductions, conclusions, interludes. The texture of the piano part is diversified according to the types of presentation, and contains an imitation of the sounds of nature.

Keywords: Beethoven, vocal cycle, Lied, Mozart, piano part, vocal part, Schubert

Введение

Синтез двух начал – вокального и инструментального – в музыке Шуберта явился итогом длительного исторического развития камерно-вокальной композиторской и исполнительской практики, имеющей богатые предпосылки в культуре предшествующих эпох. Данные предпосылки формировались в народной музыке, в искусстве миннезанга и традициях протестантского хора, в творчестве представителей *Sturm und Drang* (Бури и натиска) и композиторов венской классической школы.

Поэзия и музыка в немецких песенных традициях XVI-XVIII веков

Немецкие народные песни, уходящие корнями в глубокую древность и изучаемые музыковедами преимущественно с позиции их жанровой принадлежности (обрядовые, трудовые, героико-эпические, лирические) и особенностей музыкального языка (небольшой диапазон, умеренный темп, плавная мелодическая линия с ясными тонико-доминантовыми отношениями в условиях мажора и минора, четкость ритмической организации), предположительно, исполнялись без сопровождения или с каким-либо народным инструментом типа цитры¹ или виелы².

Подобную, синкретическую форму имело и рыцарское искусство миннезанга, получившее интенсивное развитие в XII-XIV вв. (немецкое слово *Minnesänger* означает «певец любви»). Миннезингеры Вальтер фон дер Фогельвейде, Вольфрам фон Эшенбах, Готфрид Страсбургский, Дитмар фон Айст и другие заложили основы многих профессиональных музыкально-поэтических форм (например, *Barform*). Их заслуга состоит также в том, что, сочетая народные традиции со строгими правилами, они положили начало некоторым структурным, ритмическим и ладовым закономерностям жанра *Lied*. Основное выразительное значение в их кансонах³,

1 Цитра – струнно-щипковый инструмент, родственник арфе.

2 Виела – струнно-смычковый инструмент эпохи Средневековья, предшественник современной скрипки.

3 Кансона – наиболее распространенный жанр в поэзии трубадуров, представляющий собой лирическое стихотворение строфической формы.

сирвентах¹, альбах² и пастурелях³ принадлежало поэтическому тексту, а импровизационное сопровождение на арфе, фиделе⁴ и других струнных инструментах способствовало более выразительному звучанию вокальной мелодии. Не случайно деятельность миннезингеров изучается преимущественно в литературоведении [1, 2].

Главенство вокального начала над инструментальным сопровождением было свойственно и для деятельности мейстерзингеров, бурно расцветшей в XIV-XVI вв.: тогда стали появляться первые печатные сборники с текстами и напевами песен, исполнявшихся без инструментального сопровождения (*Carmina Burana*, а также Иенский, Гейдельбергский, Хоэнфутский, Кольмарский, Донауэшингенский и Лохамский песенники). Литературно-певческие нормы мейстерзингеров выразились в особых предписаниях, которые воспроизвел Р. Вагнер в музыкальной драме Нюрнбергские мейстерзингеры. При этом выдающийся немецкий романтик запечатлел образ двух реальных мейстерзингеров – врача Ганса Фольца и сапожника Ганса Закса.

Благодаря итальянским влияниям в XVI в. в немецкую песенную традицию проникла практика генерал-баса, приведшая к усилению гармонического мышления. Это свидетельствует об увеличении роли инструментального сопровождения, которое не только дублировало вокальную мелодию, но и давало ей гармоническую поддержку.

XVII в. и первые десятилетия XVIII столетия исследователи считают «глухим» временем в истории *Lied* [3 с. 24]. Ввиду раздробленности Германии и ориентации княжеских дворов на итальянское и французское искусство, поэты и музыканты тогда оказались удаленными от немецкого фольклора, тем самым ослабляя национальную характерность своего творчества. Но именно в XVII в. начинает формироваться стиль сольной песни с инструментальным сопровождением [3 с. 24]. Он получил выражение в вокальной лирике И.Г. Шейна, Г. Альберта, А. Кригера, Ф.Г. Эрлебаха, К.К. Дедекинда, Й. Риста и М. Руберта, что позволяет считать данных авторов теми музыкантами, которые стояли у истоков романтической *Lied*. Само же рождение романтической песни приходится на конец XVIII в. (1780-1790) и связывается с деятельностью не столько композиторов, сколько представителей *Sturm und Drang*: поэтов и писателей, которые ввели немецкую литературу в круг мировой.

Именно обращение ведущих немецких поэтов того времени к народному творчеству помогло освободить песню от условностей галантного стиля. В этой связи примечательны достижения И. Гердера, Г. Бюргера, К. Шубарта и И.В. Гете. Деятельность данных поэтов, писателей и философов оказалась значительной в том, что способствовала появлению в искусстве нового лирического героя – простого человека с ярко выраженным национальным характером, с обостренным чувством личности, с нерасторжимым единством индивидуального и типического. Все это свидетельствует о предвосхищении эстетики романтизма. У немецких поэтов-романтиков сфера лирики стала разнообразной по жанрам: гимны, оды и то, что немецкие литературоведы называют *Reflexions gedichte* (поэзия размышления) – оттеснились на второй план; центральное место заняла *Lied*, которая имела две основные разновидности – баллада и собственно песня. Наибольшей известностью пользовалась баллада И. Гёте, Лесной царь.

В становление немецкой *Lied* большую лепту внесли немецкие литераторы Л. Арним и К. Brentano, которые в путешествиях по Рейну собирали народные песни в южной Германии, Швейцарии, Италии и Франции. Итогом этого четырехлетнего «турне» стала трехтомная ан-

1 Сирвента – жанр лирики трубадуров, по содержанию общественного или политического характера, часто с элементами сатиры.

2 Альба – жанр куртуазной лирики о запретном любовном свидании; это диалог расстающихся влюбленных.

3 Пастурель – жанр средневековой буржуазной поэзии и музыки, построенный в форме диалога.

4 Фидель – народная разновидность скрипки, наподобие виелы.

тология *Des Knaben Wunderhorn. Altedeutsche Lieder* (Чудесный рог мальчика. Старые немецкие песни). Он был выпущен в свет в 1806-1808 гг. как сборник песен с напевами.

Конечно, говорить о проблеме ансамблевости в исполнении названных песен еще не приходится, поскольку большая их часть ориентировалась на синкретичный характер музицирования, когда певец сам себе аккомпанировал на каком-либо музыкальном инструменте. Встречались и образцы с аккомпанементом в традициях генерал-баса; в таких случаях песенная строка сопровождалась басовой мелодией с цифровым обозначением аккордов. Эту мелодию *basso continuo* мог исполнять любой, владеющий нотной грамотой, а целью такого инструментального сопровождения становилась поддержка певца и обогащение фактуры за счет создания гармонической вертикали. Проблема взаимоотношения вокальной и фортепианной партий возникнет позже, уже в некоторых песнях Моцарта.

Взаимодействие вокального и инструментального начал в песнях В.А. Моцарта

Известно, что в творчестве Моцарта песни никогда не занимали центрального места; композитор сочинял их «между прочим», не наделяя особой ценностью. Каталог Кёхеля насчитывает лишь 33 вокальных произведения Моцарта, определённых наименованием *Lied*, но даже это небольшое число камерно-вокальных опусов, создававшихся на протяжении всего творческого пути композитора, в полной мере отражает эволюцию художественного мышления венского классика. Одной из особенностей песен Моцарта следует считать тот факт, что практически все они писались на стихи «второстепенных» поэтов, часто – на случайные тексты. Среди авторов слов – имена И. Уца, И. Мюллера, И. Гюнтера, Фр. Канитца и др. Исключением можно считать только *Das Veilchen* (Фиалка) на слова И. Гете. Еще одной чертой камерно-вокальной лирики Моцарта является то, что она охватывает богатую сферу художественных идей и образов и представлена разными жанровыми видами: песня, ариетта, канцонетта, пастораль, ария. Между ними много общих свойств: в строении вокальной мелодии, гармоническом языке, фактуре, сопровождении [4].

В центре внимания композитора всегда находилась вокальная мелодия, которая являлась главным носителем художественного образа. Сопровождение же выполняло функцию гармонической поддержки, что дополняло или углубляло вокальный образ, порой – комментировало или являлось ансамблевым партнёром. С точки зрения соотношения вокальной мелодии и инструментального сопровождения в песенном творчестве Моцарта можно выделить три группы сочинений:

- песни в традициях генерал-баса: *An die Freude* (К радости), *Geheime Liebe* (Тайная любовь), *O heiliges Band* (Союз нерасторжимый) и др. Этой техникой композитор пользовался преимущественно в ранних песнях: к вокальной мелодии он добавлял только линию баса, присоединяя к нему цифровку;
- песни с аккомпанементом, стабильно выдержанном в виде гармонической фигурации: *Sehnsucht nach dem Frühling* (Тоска по весне), *Im Frühling anfang* (Приход весны), *Das Kinderspiel* (Детские игры) и др. Такая фортепианная фактура встречается в тех песнях, где Моцарт, в соответствии с характером поэтического текста, выбирает для сопровождения определенный вид фигурации, который неизменно применяет на протяжении всей песни;
- песни с аккомпанементом мобильного строения, детализированно отражающим содержание вокальной партии: *Oiseaux, si tuos les ans...* (Вы, птички, каждый год), *Dans un bois solitaire...* (Как-то раз одинокий. печальный...) и др. В таких песнях намечаются черты, которые позднее станут более рельефными: нюансы текста отображаются в динамике музыкального развития, структурная ясность сочетается со сквозным динамическим развитием, замечается стремление индивидуализировать фортепианную фактуру, хотя порой сохраняется традиция генерал-баса.

Зрелые и поздние песни Моцарта обычно написаны в сквозной форме с постоянным обновлением фактуры и свободной сменой типов фортепианного сопровождения. Особенно показательны песни *Das Veilchen* (Фиалка), *Als Luise die Briefe ihres ungetreuen Liebhabers verbrannte* (Когда Луиза сжигала письма своего неверного возлюбленного), *Nehmt meinen Dank* (Ах, если б я сказать посмела). Эти образцы вокальной лирики наглядно демонстрируют возросшую роль фортепианного сопровождения, что для композиторов последующих эпох станет нормативным явлением. У Моцарта можно обнаружить также и предвосхищение такой черты романтической вокальной музыки, как циклизация: некоторые *Lied* написаны на слова одного автора, образуя тем самым микроциклы. Следовательно, уже в песнях Моцарта присутствуют черты, характерные для эпохи романтизма.

Синтез вокальной мелодии и фортепианного сопровождения в цикле песен Бетховена К далекой возлюбленной

Цикл песен Л. Бетховена *К далёкой возлюбленной* (1816) предвосхитил многие поиски Ф. Шуберта в данном жанре. Созданный в пору шубертовских *Erlkönig* (Лесной царь) и *Grethen am Spinnrade* (Маргарита за прялкой), он отмечен многими приметам романтического стиля, в том числе и в соотношении вокального и инструментального начал [5, 6].

Романтической является уже сама идея обращения к песне (с опорой на стилистику народного песенного творчества) как к жанру вокальной миниатюры. Бетховен усиливает романтическую тенденцию циклизацией песен и созданием своего рода лирического «зеркала души», наподобие будущих циклов Ф. Шуберта и Р. Шумана. О циклизации свидетельствует общая сюжетная канва произведения: в шести песнях складывается стройная линия раскрытия любовного чувства. Первая песня выполняет функцию вступления, в ней лирический герой «обещает» в песнях излить всю силу страсти к далекой возлюбленной, потому что только песня найдет путь к ней. Во втором номере томящаяся душа юноши рвется в горы: там она может найти покой. В третьей миниатюре молодой человек обращается к природе с просьбой передать любимой привет. В четвертой он воображает, как тучи, волны, птицы, ручей увидят предмет его страсти и просят их вернуться назад с ответом от нее. Пятая песня – картина шумного радостного весеннего обновления природы, на фоне которой остро ощущается жалкий удел героя – его тоска и слезы. Последняя песня оправдывает мотив создания песен: они спеты для того, чтобы их повторила далекая возлюбленная и узнала о его сердечном томлении и любви. После этого в качестве обрамления возвращается музыкально-поэтический образ первого номера.

Единство целого подчеркивается музыкальными средствами. Песни соединены принципом *attacca* и по отдельности исполняться не могут. Между номерами композитор использует связующие модулирующие построения в фортепианной партии. Эти тональные переходы делают незаметными переключения от одной части цикла к последующей. Так, на границе между первым и вторым номерами совершается переход из *Es-dur* в *G-dur*: в конце первой песни меняется темп с *Poco lento e con espressione* на *Allegro*, тоника начальной тональности приравнивается к трезвучию VI низкой ступени второго тонального центра, после чего в фортепианной партии предвосхищаются интонации второй песни. Переход от второй песни к третьей также построен по принципу темпового контраста: *Poco adagio* – *Allegro assai*, тоника превращается в *D₇* и разрешается в трезвучие шестой ступени тональности *As-dur*. Нечто аналогичное происходит на границе следующих номеров цикла. Таким образом, уже данным приемом композитор увеличивает формообразующее и выразительное значение инструментального начала в композиции целого.

Интонационно-тематическое строение каждого номера индивидуализировано, при этом роль фортепианного сопровождения в процессе раскрытия художественной идеи оказывается

если не ведущей, то определяющей. Так, мелодия первой песни *Auf dem Hügel sitz ich spähend* – образец лирической бетховенской кантилены, наподобие основных тем из медленных частей его фортепианных сонат. От куплета к куплету вокальная линия остается практически неизменной, варьируется лишь фортепианная фактура. Именно она «иллюстрирует» развертывание сюжета: здесь используется разная метроритмическая пульсация – сначала четвертными длительностями, затем восьмыми, отдельными шестнадцатыми, «россыпью» пульсирующих шестнадцатых. Это придает музыке ощущение движения (например, в третьей строфе, где говорится о страсти). «Задумчивые» аккорды в четвертой строфе сдерживают этот порыв, лирический герой словно «останавливается» и задумывается¹. Пятая строфа в общей композиции песни – оптимистический финал, здесь «решительный» аккомпанемент на *stringendo* сочетает октавные скачки в партии левой руки с пульсирующими шестнадцатыми в правой. Большое *crescendo* к концу куплета приводит к итоговому *allegro* на *forte*, которое воспринимается как жизнеутверждающий порыв.

Каждый куплет завершается двухтактовым фортепианным проигрышем, который тоже варьируется фактурно. Бетховен довольно подробно обозначает динамику исполнения, что в значительной мере облегчает понимание его замысла и является ключом к исполнению произведения. Певец должен «уловить» все эти особенности фортепианной партии, чтобы добиться как можно большего интонационного разнообразия вокальной мелодии, как уже было сказано, неизменной в каждом куплете.

Во второй песне *Wo die Berge so blau* интересно применён эффект эха: сначала у фортепиано, а затем совместно с голосом в тональности *G-dur* звучит *quasi*-валторновый «золотой» ход, настраивающий на пасторальный характер музыки. Бетховен многократно воспроизводит этот мотив – как в прямом движении, так и в обращении, как в точном виде, так и в ходе восходящей секвенции. Важным изобразительным моментом является возвращение в фортепианной партии на *pp* последних вокальных мотивов, завершающих каждую строку формы. В этом кроется одна из сложностей для пианиста – исполнять свои реплики как отдаленный горный отзвук. Интересно, что композитор повторяет как отголосок и последние слова в куплетах, подчеркивая тем самым их важность: *Möchte ich sein!* (желаю я быть!) и *Innere Pein* (душевные муки). Именно на последние слова приходится и кульминация песни.

В третьей миниатюре *Leichte Segler in den Höhen* на протяжении пяти строф вокальная мелодия неизменна, а фортепианная партия с каждым куплетом становится всё более насыщенной за счет изменения ритмического рисунка. Четвертая песня – *Diese Wolken in den Höhen* – это маленькая пастораль: герой обращается к природе с просьбой, и это отчетливо отражается в строении мелодии: череда нисходящих «просящих» терций имитирует интонации речи, а в партии фортепианного сопровождения буквально воссоздаются голоса птиц, дуновение ветра, журчание ручья. В данном случае можно говорить об изобразительных качествах музыки Бетховена – каждый фактурный и мелодический прием соответствует смыслу слов: форшлаги в партии фортепиано подражают чириканью птиц, прозрачность фактуры создает впечатление воздушности, а поток залигованных шестнадцатых ассоциируется с движением воды.

Аналогичным образом строится связь вокальной мелодии и фортепианного сопровождения в последних двух песнях цикла. И хотя тематический материал песен различен, он един в опоре на фольклорные истоки, что проявляется в общности типовых интонационных оборотов, в небольшом звуковысотном амбитусе, в отсутствии внутрислоговых распевов, в чертах танцевальности, господстве куплетности. Основными принципами интонационно-тематиче-

1 Отметим интересный момент: когда в поэтическом тексте звучит вопрос, кто же будет посланцем любви, сразу же возникает смысловая ассоциация с *Liebesbotschaft* (Посол любви) Ф. Шуберта из цикла *Schwanengesang* (Лебединая песня). Но, если у Ф. Шуберта посол известен – это ручей, то лирический герой Л. Бетховена лишь задается таким вопросом.

ского развития во всех номерах выступают вариантность (в партии голоса) и вариационность (в партии фортепиано).

Монолитности целого способствует также тональный план: *Es – G – As – As – C – Es*, – при единой тональной опоре в крайних разделах формы срединные номера демонстрируют уход в сферу мажоро-минорного родства, что свойственно романтическим гармоническим связям. Тональные связи подчеркивают и наибольший контраст между №№ 1 и 2 и №№ 4 и 5. Подобная степень родства и контраста соседних песен позволяет увидеть здесь опосредованное проявление признаков сонатной формы, где №№ 1 и 2 рассматриваются как главная и побочная партии экспозиции, №№ 3 и 4 трактуются как срединный эпизод, а №№ 5 и 6 как видоизмененная побочная и главная партии в зеркальной репризе. Таким образом, в форме романтического вокального цикла просматривается логика классической инструментальной сонатной формы.

Сказанное убеждает в том, что оригинальность цикла песен *An die ferne Gelibte* Л. Бетховена связана, с одной стороны, с преломлением в нем черт инструментального классицистского мышления, а, с другой стороны, с предвосхищением романтического вокального стиля: с Ф. Шубертом его роднит народно-жанровая основа музыкального тематизма и убедительное раскрытие образов природы, с Р. Шуманом – субъективно-личный эмоциональный тон («роман в письмах») и прием тематической арки между крайними номерами цикла, завершение произведения развернутым эпилогом и принцип объединения лирических миниатюр образом единого героя, от которого ведется рассказ. Предвидением романтизма является и ансамблевый паритет исполнительских партий – голоса и фортепиано.

Выводы

Предпринятый исторический взгляд на развитие австро-немецкой *Lied* убедительно доказывает, что достижения Ф. Шуберта в области камерно-вокальной музыки имеют прочную историко-культурную основу. Ее образуют традиции народных немецких и австрийских песен, творчество миннезингеров, мейстерзингеров, композиторов предшественников. Опорой на австро-немецкий фольклор обусловлены ладоинтонационные, ритмические и жанровые закономерности шубертовских *Lied*. Влияние мастеров миннезанга и мейстерзанга проявилось в структурных особенностях песен первого венского романтика. Камерно-вокальное творчество венских классиков послужило примером для использования различных типов соотношения вокальной и инструментальной партий: все эти черты на новом уровне будут представлены в камерно-вокальной музыке Ф. Шуберта.

Библиографические ссылки

1. МЕЙЛАХ, М.Б. *Язык трубадуров*. Москва: Наука, 1975.
2. МИХАЙЛОВ, А. Любовная лирика средневекового Запада. В: *Прекрасная Дама: из средневековой лирики*. Сост.: О. Смолицкая, А.Парин. Москва: Московский рабочий, 1984, с. 3–14.
3. ВАСИНА-ГРОССМАН, В. *Романтическая песня XIX века*. Москва: Музыка, 1966.
4. САКВА, К. Предисловие. В: В. Моцарт. *Песни для голоса с фортепиано*. Москва: Музыка, 1967, с. 3–7.
5. ХОХЛОВКИНА, А. Вокальная лирика Бетховена. В: *Вопросы музыковедения*. Т. 2. Москва: ГМПИ, 1956.
6. ТУРЯ Е. Классицистские и романтические черты в цикле песен Бетховена «К далекой возлюбленной». In: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. 2016, nr. 2 (29), pp. 83–88. ISSN 2345-1408.

**INTRODUCEREA ȘI RONDO CAPRICCIOSO PENTRU VIOARĂ
ȘI ORCHESTRĂ, OP. 28, DE C. SAINT-SAËNS,
ÎN VERSIUNE PENTRU ACORDEON**

*INTRODUCTION AND RONDO CAPRICCIOSO FOR VIOLIN AND
ORCHESTRA, OP. 28, BY C. SAINT-SAËNS, IN ACCORDION VERSION*

PETRU ȘTIUCA¹,

doctorand, lector universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice
<https://orcid.org/0000-0003-0605-4483>

CZU [780.8:780.647.2]:781.68

[785.6:780.614.332]:781.61

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2022.2.10>

Transcripția reprezintă un proces creativ răspândit pe larg în arta muzicală, determinat de necesitatea de a completa repertoriile, de dorința muzicienilor de a interpreta la instrumentele lor creații cunoscute și valoroase scrise în original pentru diferite instrumente. Transcripția, devenită cu timpul o adevărată artă, este utilizată, în special, în completarea repertoriului pentru acordeon. Fiind, totodată, acordeonist, profesor și autor de transcripții, subsemnatul a realizat transcripția cunoscutei creații pentru vioară – Introducerea și Rondo Capriccioso pentru vioară și orchestră de compozitorul francez Camile Saint-Saëns. Articolul este dedicat analizei particularităților de transcriere a acesteia.

Cuvinte-cheie: acordeon, artă de interpretare, transcripție, vioară, Camile Saint-Saëns

Transcription is a widely spread creative process in musical art, determined by the need to complete the repertoire, by the desire of musicians to perform on their instruments well-known and valuable creations written in the original for different instruments. Transcription, which has become, in the course of time a real art, is used especially to complete the repertoire for the accordion. As an accordionist, professor and transcription writer, the author of the article has made the transcription of the well-known violin creation – the Introduction and Rondo Capriccioso for violin and orchestra by the French composer Camile Saint-Saëns. The article is dedicated to the analysis of the peculiarities of its transcription.

Keywords: accordion, interpretative art, transcription, violin, Camile Saint-Saëns

Introducere

Introducerea și Rondo Capriccioso pentru vioară și orchestră, op. 28, de Camile Saint-Saëns (1835-1921) a fost scrisă în 1863 și aparține perioadei romantismului francez. Lucrarea este dedicată renumitului violonist virtuoz spaniol Pablo de Sarasate, care a interpretat-o în premieră pe data de 4 aprilie 1867 la Paris, orchestra fiind condusă sub bagheta lui François Seghers (1801-1881). Trebuie să menționăm faptul că, în contextul romantismului francez, această lucrare reprezintă una din cele mai remarcabile creații scrise la sfârșitul secolului XIX. Inițial, piesa a fost gândită ca partea finală a *Concertului pentru vioară și orchestră nr. 1, op. 20*, însă, având un mare succes, a convins compozitorul să fie prezentată ca lucrare separată, devenind în timp o adevărată „carte de vizită” pentru el. În *suși compozitorul* sublinia importanța interpretării compozițiilor sale de către prietenul său, celebrul violonist Pablo de Sarasate, căruia i-a dedicat și alte lucrări ale sale pentru vioară. *Introducerea și Rondo Capriccioso* a fost înalt apreciată de publicul larg, muzicieni și de criticii muzicali ai timpului, deoarece aici au fost folosite o varietate de tehnici interpretative violonistice de virtuozitate (game, arpegii, note duble, ritmuri diferite (inclusiv de habaneră), tempouri etc.). Ca rezultat, piesa a fost foarte bine primită de către public. Având în vedere complexitatea tehnică și artistică a acestei piese, ea poate fi interpretată doar de un virtuoz al instrumentului.

¹ E-mail: petrustiuca74@gmail.com

Prima versiune a creației date a fost publicată de Hartmann în anul 1870, în aranjament pentru vioară și pian de Georges Bizet, la solicitarea compozitorului. Versiunea orchestrală a fost publicată mai târziu, în februarie 1875, de către Durand, inițial, ca partide instrumentale separate, iar apoi, în luna august a anului 1879, ca partitură completă.

Autorul a realizat transcripția creației analizate pentru acordeon cu clape, luând ca bază redacția lui G. Bizet și a inclus-o în programele câtorva dintre recitalurile sale.

Particularități ale transcripției pentru acordeon

Introducerea și Rondo Capriccioso, op. 28, este o creație monopartită ce constă din patru secțiuni (*Andante malinconico – Animato – Allegro ma non troppo – Più allegro*). Piesa a fost scrisă pentru vioară și orchestră, existând și varianta pentru vioară cu pian, accentul este pus pe virtuozitatea violonistului care este susținut de partiția pianistului, ce subliniază punctele forte ale solistului. Autori precum L. Auer și M. Martens au remarcat că această lucrare face parte din repertoriul muzical consacrat al viorii, care necesită de la muzician calități artistice și o virtuozitate înaltă, cât și un simț specific al stilului interpretării, această creație fiind „adesea supusă unui tratament destul de brutal, uneori din cauza lipsei unui simț corect al stilului din partea interpretului, uneori din cauza neglijării semnelor de tempo și a altor indicații interpretative oferite de compozitor”¹ [1 p. 124] (aici și în continuare trad. n.).

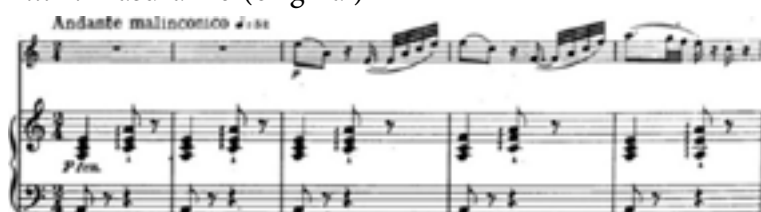
Ca sursă inițială pentru transcripție am folosit varianta lui G. Bizet pentru vioară și pian. Consultând și alte versiuni, inclusiv cea pentru orchestră, după părerea noastră, anume aceasta este cea mai accesibilă și mai apropiată pentru acordeonul cu clape. Așa cum am subliniat, este extrem de important ca în procesul transcripției să fie păstrate conținutul de imagini și idei al creației pentru a menține farmecul întregii opere muzicale. Totodată, în transcripția dată am urmărit să păstrăm mai ales și specificul sonorității vioară solo-acompaniament. Din acest motiv am decis să nu divizăm linia melodică, care este interpretată de vioară, alături de acompaniamentul pianului. Ca rezultat, în transcrierea obținută partiția viorii este total rezervată pentru claviatura dreaptă, iar celălalt material muzical este plasat în mâna stângă, la bași. Este important să ținem cont de tehnicile caracteristice instrumentelor originale (în cazul nostru, vioară și pian), pentru a le transfera, pe cât este posibil, la instrumentul nostru – spre exemplu, *arpeggiato, pedala* etc. din partida pianului sau *trăsăturile de arcuș, flageolete* etc. din partida viorii. Un rol deosebit de important în această transcripție o au registrele de la ambele mâini și, în mod special, convertorul.

Ca urmare, în realizarea transcripției noastre pentru acordeonul cu clape am analizat cu multă atenție elementele-cheie ale acestei piese. Vom remarca mai multe din acestea. Spre exemplu, aceeași autori arată că un rol important în muzica romantică franceză în secolul XIX l-au avut arpeggiile, care au avut ca scop sublinierea mai expresivă a liniei melodice și a modelelor ritmice. Arpeggiile scurte, atât ascendente cât și descendente, ajută să învieze melodia sau, dimpotrivă, să dea o culoare melancolică. În acest sens, *Introducerea și Rondo Capriccioso* reprezintă un exemplu de folosire a tehnicii arpeggiilor.

Introducerea: modalități de abordare a facturii muzicale

De la primele sunete ale *Introducerii* putem observa acest element melodic. Lucrarea este deschisă cu o temă lentă și melancolică în care se folosesc arpegii ascendente.

Ex. 1. Măsura 1-5 (original)



1 Auer, Leopold, and Frederick Martens: „which often are subjected to rather brutal treatment, sometimes owing to lack of a correct sense of style on the performer’s part, sometimes owing to neglect of the tempo marks and other interpretative indications provided by the composer”.

Ținem să precizăm, că începând cu măsura 18, arpegiile capătă un caracter contrastant cu cele de la început și, respectiv, se vor interpreta într-o manieră energică, putem spune chiar un pic agresivă.

Datorită construcției bașilor de la mâna stângă, putem transfera și executa relativ ușor partida pianului, unde predomină acompaniamentul cu acorduri. Din motiv că ambele părți ale instrumentului depind pe plan dinamic de un singur burduf, sunt câteva modalități de a evidenția schimbarea timbrală a vioarei și a pianului. Unele din aceste metode sunt: schimbarea registrelor, lărgirea artificială a sunetelor, schimbarea hașurilor, micro-lărgirea tempoului și dinamica. Astfel, în *Introducere* am folosit în partida pianului, schimbarea hașurilor la acorduri, iar în partida vioarei – registrul cel mai apropiat pe plan timbral.

Ex. 2. Măsura 1-6 (transcripția)

Introducere și Rondo Capriccioso

Transcripție pentru acordeon: Petru Știuca
Camile Saint-Saens

În măsura nr. 18 putem observa o schimbare a tempoului (*Animato*), caracterului și culorii sunetului la vioară. Aceste modificări au necesitat evidențierea, prin schimbarea registrului de acordeon pe unul mai acut, mai potrivit caracterului dorit, în registrul mussette: . Din cauza diapazonului acordeonului, în cazul în care instrumentul posedă 41 de clape, în măsura nr. 28 se va transfera linia melodică cu o octavă în jos. În general, ne-am axat pe diapazonul standard al acordeonului, care permite interpretarea la toate instrumentele.

Rondo: tratarea limbajului omofon-armonic din perspectiva acordeonului

Rondo începe din măsura 37, în tonalitatea *a moll*, tempoul *Allegro ma non troppo* și măsura de 6/8. La acordeon vom folosi din nou registrul inițial de vioară . În această parte sunt expuse 2 teme principale. Prima apare în măsura nr. 40, iar cea de-a doua în măsura 73. Prima temă este o melodie sincopată, căreia i se va acorda o atenție deosebită, având în vedere importanța acestei figuri ritmice pentru crearea imaginilor artistice ale întregii lucrări, după cum au arătat și L. Auer, și M. Martens: „Această sincopă pe care se bazează întreaga temă se repetă la fiecare ocazie când tema apare și formează „coloana vertebrală” muzicală a întregii lucrări”¹ [1 p. 125]. În opinia noastră, anume datorită acestui element, C. Saint-Saëns a reușit să confere acestei teme o expresivitate și un dinamism aparte. Este important să subliniem faptul că compozitorul expune tema în *Rondo* în minorul armonic. B. Rees, analizând această temă, arată, că „există, de asemenea, un contrast între frazele ritmice ferme de deschidere și acompaniamentul blând în factura ce imită chitara, al unui dans seducător, primul dintre numeroasele tributuri ale lui Saint-Saëns aduse Spaniei lui Sarasate”² [2 p. 116]. În acest context, presupunem că pentru a atrage interesul publicului Saint-Saëns a modificat ritmul de habaneră și ornamentația specifică, totodată folosind temele în minor armonic și secțiunile cromatice. Este necesar de menționat că ritmurile de dans au fost folosite frecvent de compozitorii din secolul XIX și au fost percepute ca o sursă de inspirație foarte fertilă. Cuvântul „habanera” se traduce din spaniolă

1 Auer, Leopold; Frederick Martens: „this syncopation upon which the theme itself is based, recurs on each and every occasion when the theme itself appears, and forms the musical “backbone” of the entire composition”.

2 Rees, Brian: „there is also a contrast between the rhythmically firm opening phrases and the gentle guitar-like accompaniment to a seductive dance, the first of Saint-Saëns’s many tributaries to Sarasate’s Spain”.

ca „lucrul din Havana”. În lucrarea sa C. Wright explică că habanera a fost „un tip de cântec de joc care s-a dezvoltat în Cuba, controlată de spanioli, la începutul secolului al XIX-lea”¹ [3 p. 294]. Începând cu măsura 55 în original, pianul are în mâna dreaptă acorduri lungi, pe care acordeoniștii nu au posibilitatea de a le interpreta, din cauza că sunetul la mâna stângă devine prea „încărcat” și acoperă partea melodică din mâna dreaptă. Reieșind din acest fapt, am considerat oportun să menținem în acest segment, același desen ritmic.

Cea de-a doua temă, expusă în măsura 73, în tonalitatea paralelă (*C dur*), în comparație cu prima temă, are un ritm de habaneră ușor schimbat. Caracterul ei este vioi și săltăreț, fiind accentuat prin tempoul rapid și un lirism aparte, astfel încât, fiind interpretată în major, compozitorul creează o „reflecție” expresivă, de caracter contrastant, a melodiei din *Introducere*. În măsura 80, în original, observăm un salt ce depășește 3 octave, în tempo rapid. Acest salt este imposibil de interpretat în registrul indicat inițial. Propunerea noastră pentru rezolvarea acestei probleme constă în schimbarea registrului de vioară cu registrul piccolo, prin apăsarea concomitentă cu degetul 2 a registrului piccolo, iar cu degetul 5 – a notei *mi* din octava a 3-a; și apoi apăsarea registrului de vioară cu degetul 3, concomitent cu nota *do* din octava întâia, cu degetul 1.

Ex. 3 (original)



Ex. 3a (transcripția)



În măsura 92, în original, în partida pianului observăm acorduri repetate la fiecare optime. Datorită registrului *standard* la bași, acordeonul are posibilitatea de a interpreta acest element prin apăsarea concomitentă a butonului de pe rândul de bază cu acordul major. În măsurile 120-121 iarăși observăm în acompaniament acordul *a moll* expus pe terțe, iar rezolvarea corectă a acestei dificultăți tehnice am găsit-o prin repetițiile pe butonul de acord *a moll*.

Dacă vom consulta partitura orchestrală, putem observa pentru prima dată în întreaga lucrare intervenția întregii orchestre, fără solist apare abia în măsura 128. Din acest motiv, factura muzicală a acestui fragment este foarte încărcată. Pentru a reda acest *tutti* al orchestrei, am folosit registrul master. Trăsăturile de arcuș la grupa de corzi le-am înlocuit cu *tremolo* executat cu burduful.

Ex. 4 (original)



Ex. 4a (transcripția)



1 Wright, Craig: „a type of dance-song that developed in Spanish-controlled Cuba during the early nineteenth century”.

Vioara solistică revine în măsura 136, cu un acord tipic violonistic. Trebuie să remarcăm că acest acord este, practic, imposibil de interpretat la acordeonul cu clape. Din acest motiv, l-am expus într-o formă mai strânsă și accesibilă pentru executare.

Schimbarea ritmului de habaneră, în care acompaniamentul rămâne în măsura de 6/8, iar solistul trece în măsura de 2/4, apare în măsura 152 și creează foarte mari dificultăți ritmice pentru interpretare la acordeon. Recomandăm ca această poliritmie să fie studiată inițial cu mâinile separate, până se va obține un anumit automatism în acompaniament. Totodată, interpretul va putea atrage o atenție mai mare părții melodice, care se repetă de 2 ori. În prima expunere a temei – o melodie pe o singură voce – vom folosi registrul de clarinet ♩ . În cea de-a doua expunere aceeași temă apare în terță, cu o nuanță dinamică mai ridicată. Astfel, aici este indicată utilizarea registrului de vioară ♩ . În măsura 182 apare un material tematic de virtuozitate, care are ca scop pregătirea temei principale. În această temă în măsura 194 apare arpegiul *E dur*, care se ridică până în octava a 4-a. Astfel, pentru a interpreta acest segment la acordeon, când se va ajunge la sunetul *mi* din octava a 3-a, concomitent, se va apăsa cu degetul 1 nota *sol diez* din octava a doua, iar cu degetul 2 – registrul piccolo ♩ , care permite urcarea sunetului cu o octavă mai sus. Urmează gama cromatică în descendență, la sfârșitul căreia se va interpreta un *ritenuto* ușor, ajungând până la nota *fa* din octava mică (care este ultima clapă la instrumentul standard). Datorită acestei ușoare opriri a tempoului, acordeonistul va avea posibilitatea de a schimba registrul ♩ înainte de pasajul ascendent către nota *mi* din octava a 3-a, cu care începe tema principală.

Tema orchestrală revine în măsura 221, unde vom folosi aceleași procedee și principii de interpretare expuse mai sus. În măsura 235 apare o temă nouă, care are în acompaniament elemente de ritm de *habaneră*, ce va fi evidențiat prin repetiții ritmate, pe basul standard, în același timp menținând acordul cu alt deget. În măsura 255 este expusă tema 2, în tonalitatea subdominantei (*F dur*), care este interpretată la fel ca prima dată.

Tema de legătură către ultima expunere a temei principale apare în măsura 270, revine, care este interpretată pentru prima dată la pian. Această expunere a temei reprezintă culminația întregii lucrări și prezintă o dificultate tehnică foarte înaltă, care necesită de la interpret o pregătire tehnică desăvârșită, deoarece aici persistă note de șaisprezecimi în ambele mâini. În transcripția autorului acompaniamentul acestei teme este omis pentru a da prioritate temei, care este însoțită de pasaje arpegiate brillante ale viorii. În măsura 286 acordeonistul va conecta convertorul pe timpul tare, deoarece această schimbare este însoțită de un zgomot mecanic pe care nu-l putem omite, timpul tare servind, în acest sens, drept paravan sonor.

Ex. 5 (original)



Ex. 5a (transcripția)



Pentru a evidenția tema unică modalitate este de a articula cu strictețe degetele, cu ajutorul burdufului. Respectiv, pasajele de la mâna dreaptă, la fel, trebuie interpretate cu o acuratețe maximă. Doar așa vom putea atinge ideea autorului.

La sfârșitul temei (în măsura 302) apare un tril pe nota *mi* din octava a 3-a, iar la pian – o mișcare cromatică la ambele mâini, care este „dizolvată” în mâna dreaptă, sfârșind cu nota *mi*. În acest caz, sunetul dat a fost ignorat, din motivul imposibilității tehnice de interpretare.

Cadența violonistică și Coda: tehnici speciale de transcripție

Cadența viorii ocupă un loc aparte (măsura 304) în întreaga lucrare, merită, prin definiție, să demonstreze virtuozitatea solistului. Acordurile din 3 sunete, în intervale largi la vioară, expuse în debutul acesteia, reprezintă o abilitate tehnică deosebit de înaltă pentru acest instrument. Însă, pentru acordeon acest acord nu este posibil de interpretat pe plan tehnic. Astfel, am luat decizia de a transfera sunetul de jos la toate acordurile, în mâna stângă, la convertor. Datorită acestei tehnici de transcripție, putem păstra forma și „identitatea” inițială a acordurilor.

Ex. 6 (original)



Ex. 6a (transcripția)



Coda (măsura 312) aduce schimbarea tonalității din *a moll* în *A dur*. Observăm și schimbarea tempoului în *piu allegro*. Primele patru măsuri sunt repetate de două ori în diferite octave. Însă, din cauza că diapazonul acordeonului standard nu permite acest lucru, de regulă, este indicat ca astfel de fragmente să fie interpretate în aceeași octavă, însă, în mod necesar, cu un contrast dinamic. În măsura 342 arpegiul ascendent în *A dur*, până la nota *la* din octava a 4-a. Aici vom schimba concomitent registrul piccolo ☹️ cu nota *la* din octava a 2-a. Pasajul cromatic este interpretat cu o octavă în jos, revenind în octava originală prin apăsarea registrului musette ☺️ pentru atingerea ultimului sunet din această lucrare.

Concluzii

Transcripțiile creațiilor violonistice de factură omofon-armonică pentru acordeon – în cazul dat este vorba despre o creație din tezaurul universal al perioadei romantice – necesită un grad înalt de creativitate. În calitate de autor al acestei transcripții, recomandăm a acorda o atenție sporită transformării creative a materialului muzical, în special, a texturii, prin împletirea temelor/melodiilor din partida viorii cu alte mișcări melodice, acorduri etc. pentru a obține o factură mai densă, specifică și comodă pentru interpretarea la acordeon. Totodată, în transcripțiile de la vioară autorii abordează și metoda de simplificare a facturii pe plan tehnic, prin omiterea unor note, repartizarea unor pasaje dificile în ambele mâini, îngustarea unor salturi mari, schimbarea digitației etc.

Introducerea și Rondo Capriccioso poate fi cu adevărat considerată un exemplu de virtuozitate în arta interpretativă muzicală, care poate fi demonstrată nu doar la vioară, ci și la un instrument cu taste, precum este acordeonul. Pentru interpretul acestei piese este foarte important de a-și evidenția virtuozitatea, atât în temele lirice cât și în cele dinamice, rapide, în pasaje de mare viteză sau arpeggiate, salturi ș.a.m.d. Realizarea acestei transcripții contribuie la completarea repertoriului din muzica universală pentru acordeon.

Referințe bibliografice

1. AUER, L., MARTENS, F. *Violin Master Works and Their Interpretation*. New York: Courier Corporation, 2013.
2. REES, B. *Camille Saint-Saëns: A Life*. New York: Faber & Faber, 2012. ISBN 978-0-571-28705-5.
3. WRIGHT, C. *Listening to Music*. New York: Nelson Education, 2013. ISBN 978-1-133-95472-9.

ОСНОВНАЯ ПРОБЛЕМАТИКА СОВРЕМЕННЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ О КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ В РОССИИ, УКРАИНЕ И БЕЛАРУСИ

PROBLEMATICA PRINCIPALĂ ÎN STUDIILE CONTEMPORANE CU PRIVIRE LA MUZICA INSTRUMENTAL-CAMERALĂ ÎN RUSIA, UCRAINA ȘI BELARUS

THE MAIN PROBLEMS OF MODERN RESEARCH ON CHAMBER INSTRUMENTAL MUSIC IN RUSSIA, UKRAINE AND BELARUS

DMITRII CABACOV¹,

doctorand, lector superior,

Institutul de Stat al Artelor Anton Rubinstein din Tiraspol

<https://orcid.org/0000-0002-7911-5905>

CZU 785.7.072.2(470+476+477)

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2022.2.11>

В центре внимания автора находятся проблемы изучения камерной инструментальной музыки в России, Украине и Беларуси: рассматриваются диссертационные исследования, в которых речь идет об обновлении музыкального языка, о жанровых и стилистических поисках, о значимых композиторских достижениях. Молодые музыковеды этих стран опираются в своих трудах на публикации Л. Раабена, признанного российского авторитета в данной области. Они анализируют роль камерно-инструментальной музыки в художественном пространстве Серебряного века, представляют эволюцию жанра большого камерно-инструментального ансамбля с участием фортепиано, историю и теорию фортепианного дуэта XX века, сонаты для фортепиано, струнных ансамблей. Специальная область диссертационных работ посвящена камерной музыке отдельных композиторов (А. Дворжака С. Прокофьева, В. Платонова и др.), регионов (Удмуртии), стран (Украины, Беларуси). Анализ представленных диссертаций свидетельствует о богатых перспективах на пути дальнейшего изучения этой области композиторского творчества, которая рассматривается многими музыкантами как область экспериментирования и поиска.

Ключевые слова: камерно-инструментальная музыка, диссертация, музыковедческое исследование, статья, дефиниция

În centrul atenției autorului se află problemele muzicii instrumentale de cameră în țările Europei de Est: se ia în considerare cercetarea disertațiilor care se ocupă de reînnoirea limbajului muzical, de căutările de gen și de stil, de realizările compoziționale semnificative. Tinerii muzicologi se bazează în lucrările lor pe publicațiile lui L. Raaben, o autoritate recunoscută din Rusia în acest domeniu. Ei scot în vileag rolul genurilor instrumentale de cameră în spațiul artistic al Epocii de Argint, prezintă evoluția genului unui ansamblu mare cu participarea pianului, analizează problemele de istorie și teorie ale duetului de pian din secolul XX, ale sonatei pentru pian, ale ansamblurilor de coarde. Un domeniu special de cercetare îl reprezintă lucrările dedicate muzicii de cameră a unor compozitori (A. Dvořák, S. Prokofiev, V. Platonov etc.), a unor regiuni (Udmurtia) sau a unor țări (Ucraina, Belarus). Analiza tezelor prezentate demonstrează perspectivele bogate pentru studierea ulterioară a acestui domeniu al creației componistice, care este considerat de mulți muzicieni ca o zonă de experimentare și căutare.

Cuvinte-cheie: muzică instrumentală de cameră, teză, cercetare muzicologică, articol, definiție

In the center of the author's attention are the problems of chamber instrumental music in the Eastern European countries: the renewal of the musical language, the genre and stylistic searches, the significant compositional achievements in the field of chamber music. Young musicologists rely in their research on the works of L. Raaben, a recognized authority in the field. They consider the role of the chamber instrumental genres in the artistic space of the Silver Age, present the evolution of the genre of a large ensemble with the participation of the piano, analyze the problems of the history and theory of the piano duet of the 20th century, of the piano sonata, string ensembles. A special area of research is devoted to the chamber music of some composers (A. Dvořák, S. Prokofiev, V. Platonov, etc.), of some regions (Udmurtia), countries (Ukraine, Belarus). The analysis of the presented theses demonstrates the rich prospects for the further study of this field of composition creation, which is considered by many musicians as an area of experimentation and search.

Keywords: chamber instrumental music, dissertation, musicological research, article, definition

1 E-mail: cabacov.dmitrii@mail.ru

Введение

Камерно-инструментальная музыка – это громадный пласт мировой музыкальной литературы, накопленный многовековым развитием искусства. Как известно, истоки камерной музыки восходят к эпохе Средневековья, но сам термин камерная музыка появился гораздо позже, он встречается в 1555 г. в труде итальянского теоретика музыки, композитора Н. Вичентино *Lantica musica ridotta alla moderna prattica* (Древняя музыка, приведенная к современной практике), в котором обозначилось разделение музыки на церковную (*da chiesa*) и камерную (*da camera*). Начиная с рубежа XIX-XX вв. дефиниция камерная музыка приводится в многочисленных словарях, энциклопедиях, серьезных научных трудах и исследованиях. В авторитетном музыкальном словаре Г. Римана говорится, что под камерной музыкой подразумеваются произведения, написанные для небольшого числа струнных или духовых инструментов. Именно тогда противоположностью камерной музыки стали пониматься концертные жанры (оркестровые и хоровые).

В Энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона о камерной музыке имеется статья русского композитора, музыкального критика и педагога Н. Соловьева, в которой тоже указывается, что камерная музыка предназначается для исполнения в небольших помещениях, поэтому число ее исполнителей оказывается ограниченным, инструменты выбираются не сильные по звуку, а исполнение камерной музыки отличается большой тонкостью и детализированностью.

Музыковедческие труды рубежа XIX-XX вв. являются базовыми для понимания камерной музыки, в наши дни они дополняются новыми изданиями, нередко возникающими в результате диссертационных исследований. При этом проблемы камерно-инструментальной музыки привлекают молодых ученых в связи с тем, что данная жанровая область музыки получила чрезвычайно интенсивное развитие в композиторском творчестве. Так, например, с 2003 по 2019 гг. только в России появилось большое число работ на темы, связанные с камерной музыкой. В данной статье ставится цель осветить наиболее важные из них, возникшие на русском, украинском и белорусском языках. Охарактеризуем их подробнее, расположив в хронологическом порядке.

Исследования российских музыковедов

Автором большой статьи о камерной музыке, опубликованной в шеститомной *Музыкальной энциклопедии*, изданной в Москве, является Л. Раабен [1]. Определяя камерную музыку как специфическую разновидность музыкального искусства, отличающуюся от театральной, симфонической и других жанровых сфер, он указывает, что для нее типичны и характерны «тенденция к равноправию голосов, экономия и тончайшая детализация <...> выразительных средств, искусная и многообразная разработка тематического материала» [1 с. 671]. Л. Раабен осветил основные этапы исторического развития камерной музыки, охарактеризовал ее основные жанры – сонату, трио, квартет и т.д., назвал сложившиеся типичные инструментальные составы камерных ансамблей. Примечательно, что исследователь установил тесную связь между характером изложения каждой партии и возможностями инструмента, для которых она предназначена. Важно также указание на то, что камерный инструментальный ансамбль (особенно смычковый квартет) привлекал внимание почти всех композиторов и стал своего рода «камерной ветвью» симфонии. Этим исследователь объяснил факт, что в камерной музыке получили отражение все основные направления музыкального искусства последних трех столетий. Л. Раабен отметил также, что, будучи связанной с другими жанровыми сферами музыки, камерно-ансамблевая ветвь композиторского творчества в процессе исторической эволюции сближалась то с симфонической, то с концертной музыкой, а в XX в. сама стала влиять на развитие оркестровых жанров.

Развивая идеи Л. Раабена, в России появился целый ряд диссертационных исследований. Так, в работе О. Шевченко *Камерно-инструментальная музыка в художественном пространстве Серебряного века* «выдвинута проблема синтетизма как художественной тенденции, присущей камерному музыкальному искусству Серебряного века» [2 с. 5]. Исследователь выдвигает положение о существовании связей внутри художественного пространства названного периода. Для этого он выявляет и подвергает специальному исследованию сквозные образно-тематические линии искусства рубежа XIX-XX вв., показывает универсализм данных содержательных доминант для представителей разных художественных направлений Серебряного века. О. Шевченко рассматривает механизмы появления специфических жанровых образований в области камерно-инструментальной музыки, устанавливает и описывает особый вид миниатюры, взаимодействующей с декоративно-прикладными видами творчества, так называемые «миниатюры модерна», а также особого вида камерно-инструментальных циклов, ставших результатом синтеза музыки и танца. Рассмотрение музыкально-художественной картины Серебряного века с интеграционных позиций позволило О. Шевченко выдвинуть тезис о существовании универсального языка искусства, найти общие принципы построения художественных текстов у представителей разных видов искусства и эстетических установок [2 с. 7].

Е. Хакимова в диссертации *Камерно-инструментальная музыка композиторов Удмуртии* анализирует в исторической перспективе данную жанровую сферу в творчестве музыкантов названного региона. Она рассматривает камерно-инструментальную музыку Удмуртии как уникальное явление во всем его жанровом и стилистическом многообразии, выявляет связи композиторского творчества с удмуртским музыкальным фольклором, дает оценку индивидуальности вкладу каждого из творцов, анализирует наиболее значительные произведения и дает их описание с учетом интересов педагогической и концертной практики [3 с. 2].

Работа Л. Царегородцевой посвящена эволюции жанра большого камерно-инструментального ансамбля с участием фортепиано, где объектом исследования выступил названный ансамбль в контексте его исторического развития. Принципиальным в диссертации является то, что она охватывает, в сущности, весь основной материал данного жанра в его движении от истоков до последнего времени, и этот материал рассматривается в рамках общих стилевых процессов музыкального искусства от эпохи Барокко до рубежа XXI столетия [4 с. 3]. Автор приходит к выводу, что «семантический аспект художественных достижений рассматриваемого ансамблевого творчества характеризуется едва ли не безграничным диапазоном содержательно-смысловых ресурсов (от сугубо интимно-личностной сферы до эпически-монументальной масштабности), что обуславливает неисчерпаемость художественного потенциала большого фортепианного камерно-инструментального ансамбля» [4 с. 5].

Вопросам истории и теории жанра фортепианного дуэта XX века посвящена диссертация В. Петрова, в которой делается вывод о существенной эволюции фортепианного дуэта в процессе его развития от XVIII до XX столетий. Автор пишет: «Переход дуэта из сферы домашнего музицирования на концертную сцену спровоцировал изменения в социально-коммуникативной направленности и семантико-стилистическом тезаурусе жанра. Эволюция происходила как в рамках композиторского творчества, так и в дуэтом исполнительстве» [5 с. 8]. В. Петров отмечает, что существенные изменения произошли в отношениях двух исполнителей, воспроизводящих дуэтный текст: в XX в. выделяются дуэтные составы с паритетными отношениями и дуэты, имеющие явного лидера. Основными достижениями фортепианного дуэта в XX в. автор называет его симфонизацию и окончательный переход на концертную сцену: «Жанр находится в контексте всех ведущих музыкальных идей столетия, в контексте художественной культуры времени в целом, достаточно ярко и быстро реагируя на все творческие композиторские и исполнительские новации» [5 с. 8].

Проблемам стиля камерно-инструментальных ансамблей С. Прокофьева посвящена диссертация А. Бояринцевой, в которой решаются задачи аналитического рассмотрения камерно-инструментальных партитур композитора: раскрывается уникальность художественной идеи каждого сочинения; выявляется специфика проблем эстетико-стилевого характера (таких, как «знаки» позднего творчества, особенности прокофьевского неоклассицизма, неobarocko, прокофьевской интерпретации «новой простоты» и ряда других) в условиях камерного сочинения. А. Бояринцева исследует и важнейшие закономерности камерного стиля как особого музыкально-эстетического феномена; рассматривает прокофьевскую интерпретацию данных закономерностей; характеризует условия, определившие внимание Прокофьева к камерно-инструментальным жанрам, определяет органичность камерного стиля композитора, говорит о его месте в контексте камерной музыки первой половины XX века [6 с. 5].

В диссертации С. Платоновой *Камерная музыка Виктора Платонова: опыт образно-смыслового анализа через рассмотрение образно-смыслового мира камерной музыки* выявляются особенности творческой индивидуальности В. Платонова на фоне общих тенденций развития музыкального искусства второй половины XX – начала XXI века. Предметом исследования Н. Биджаковой становятся камерно-инструментальные жанры в музыке для виолончели и фортепиано первой половины XX века, в частности, «процессы жанрообразования в контексте стилевых направлений позднего романтизма и неоклассицизма» [7 с. 6-7]. Исследовательница приходит к выводу, что виолончельно-фортепианный дуэт в первой половине XX века отмечен необычайно динамичным обогащением репертуара и формированием классического наследия. При этом парадигма жанровых процессов выглядит как движение от сонаты и вариаций к освоению сюиты и цикла миниатюр. Н. Биджакова пишет: «Дифференциация жанров как компонентов синтеза осуществляется под влиянием разных стилей: в русле позднего романтизма [происходит – К.Д.] взаимодействие сонаты с поэмой, балладой, рапсодией; в условиях неоклассицизма – сонаты и вариаций с сюитой. Отдельные жанры виолончельно-фортепианной музыки отмечены несвойственными ей признаками: импровизационный, виртуозный характер тематизма, каденции, благодаря чему камерный жанровый стиль оттеняется концертным» [7 с. 8].

Камерно-инструментальному творчеству А. Дворжака посвящена диссертация М. Сударевой, где анализируются струнные и фортепианные ансамбли композитора, рассматривается типология камерных жанров в его творчестве. Другой исследователь, – Е. Субботина в диссертационном исследовании *Фортепианный дуэт в системе художественной коммуникации* (на примере творчества композиторов Урала) подчеркивает, что фортепианный ансамбль во второй половине XX – нач. XXI вв. отмечен бурным развитием во многих странах и «вышел на одно из ведущих мест в концертной и педагогической деятельности» [8 с. 4]. На материале произведений уральских композиторов для фортепианного дуэта (М. Баска, М. Кесаревой, В. Кобекина и Н. Морозова) автор выявляет специфику «художественной коммуникации, диалогической и игровой природы фортепианного дуэта» [8 с. 7].

Труды украинских ученых

Только за последние пять лет целый ряд украинских ученых направил внимание на изучение камерно-инструментальной сферы. Назовем некоторых из них: Т. Чабан, Б. Кисляк, Д. Яворский, Н. Сикорская, М. Шурдак, Д. Менделенко, О. Кричинська, Я. Снитко, Л. Повзун А. Городецкий, Д. Харитонова и др. Несколько исследователей (Т. Чабан и Б. Кисляк) защитили диссертации в Одесской национальной музыкальной академии имени А.В. Неждановой. Диссертация Т. Чабан *Стильові засади символізму в сонатах західноукраїнських композиторів кінця XIX – першої половини XX століття* (Стилевые основы символизма в

сонатах западноукраинских композиторов конца XIX – первой половины XX столетия) раскрывает целостную картину эволюции украинской фортепианной сонаты. Автор доказывает, что основой развития жанра является глубоко национальное основание, ярко проявившееся в творчестве львовских композиторов, и что «...представители западноукраинской композиторской школы продемонстрировали незаурядность своего таланта, сумев совместить достижения европейских традиций в развитии жанра сонаты с глубоко национальной основой» [9 с. 17].

В работе *Баян в камерно-ансамблевій музиці українських композиторів: історико-стильовий аспект* (Баян в камерно-ансамблевой музыке украинских композиторов: историко-стилевой аспект) Б. Кисляк рассмотрены вопросы функционирования баяна в камерно-ансамблевых жанрах, осуществлена периодизация этапов развития камерно-инструментального ансамбля с участием баяна. Автор приходит к выводу, что в ходе исторического развития баян в ансамблевых сочетаниях характеризуется «разнообразием артикуляционно-динамической гибкости с возможностью воздействия на интонирование стационарной части звука, фактурным многоголосием, тембральным разнообразием, что позволяет ему создавать перспективную ансамблевую подсистему» [10 с. 15-16].

Несколько исследований на соискание ученой степени кандидата искусствоведения, посвященных камерно-инструментальной музыке, были защищены в Национальной музыкальной академии Украины им. П.И. Чайковского (Киев). Наиболее оригинальными, на наш взгляд, представляются работы А. Городецкого и Д. Харитоновой.

В диссертации А. Городецкого (2019) *Європейське альтове мистецтво першої половини ХХ століття: виконавська практика та композиторська творчість* (Европейское альтовое искусство первой половины XX столетия: исполнительская практика и композиторское творчество) рассматривается альт как сольный инструмент во взаимодействии исполнительского и композиторского творчества. Автор определил культурно-исторические факторы, способствующие развитию альтового искусства, так называемой «альтовой революции», которая приходится на первую половину XX в., а также исследовал творчество композиторов, для данного инструмента. А. Городецкий подчеркнул «стремление авторов осмыслить сольный альт как самодостаточное явление, создать высокохудожественный и динамичный образ инструмента, который с течением времени приобретает все более широкие характеристики, раскрывает современные творческие возможности и сохраняет свою актуальность» [11 с. 13].

Д. Харитонova в исследовании *Різновиди символіки в українській інструментальній сонаті ХХ століття* (Разновидности символики в украинской инструментальной сонате XX столетия) исследует проявление музыкальной символики в инструментальных сонатах В. Косенко, И. Карабица, Б. Лятошинского и М. Скорика. Автор считает, что учение о символике в музыкальном искусстве, сложившееся в связи с анализом творчества И.С. Баха, требует дополнения категориального аппарата. Поэтому, отталкиваясь от идеи, что символика – это «динамическое явление, меняющееся в условиях различных исторических, национальных, индивидуальных композиторских стилей», Д. Харитонova предлагает при анализе данного явления учитывать как индивидуальные особенности произведений, так и общие социокультурные процессы, происходившие в искусстве XX в. [12 с. 16].

Помимо названных двух диссертационных трудов, в Национальной музыкальной академии Украины им. П.И. Чайковского в последние десятилетия XXI века были разработаны и другие научные темы. Д. Яворский написал работу об этюде в жанровой системе романтической фортепианной миниатюры, Н. Сикорская – о клавирной музыке Барокко в редакциях второй половины XIX столетия, М. Шурдак – о камерно-инструментальном творчестве Д. Лигети, Д. Менделенко – о камерно-инструментальной музыке Ф. Пуленка,

О. Кричинская – о стилевых аспектах развития европейской фортепианной сюиты первой трети XX столетия, Я. Снитко – о камерно-инструментальном творчестве Б. Бриттена, Л. Повзун – о камерности как жанрово-стилевой парадигме инструментально-ансамблевого творчества, Н. Тимошенко – о фаготе в украинской камерной музыке конца XX – начала XXI столетия.

Работы о камерной музыке в Беларуси

В Республике Беларусь за период с 2013 по 2018 гг. в области исследований о камерно-инструментальной музыке работали Н. Бычкова, Н. Громова, К. Яськов, О. Политанская. В 2013 г. Н. Бычкова защитила диссертацию на тему Поэтика фортепианной музыки Эдисона Денисова, где рассмотрела серийную, новотональную, алеаторическую и сонорную техники композиции в фортепианных сочинениях Э. Денисова. В 2015 году появилось исследование Н. Громовой *Фортепианный дуэт в музыкальном искусстве Беларуси* (композиторское творчество и исполнительская практика), в котором автор раскрыла становление и развитие фортепианного дуэта в Беларуси с XVIII века до 2010 года, а также подняла вопросы исполнительской интерпретации фортепианно-дуэтного творчества, проанализировала произведения, вошедшие в концертную практику, выявила специфику исполнительского сотворчества в фортепианном дуэте.

В работе К. Яськова (2016 г.) *Полистилистика в композиторском творчестве* (на материале камерных инструментальных произведений белорусских композиторов начала XXI века) [13] рассмотрены опусы В. Войтика (соната-фантазия для трубы и фортепиано Так говорил старина Бах), Г. Гореловой (пьеса для скрипки и контрабаса Поклон сеньору Боттезини), В. Кузнецова (музыка для 14-ти исполнителей В ожидании Фридерика), Д. Лыбина (Классик-Авангард симфония для ансамбля солистов), а также представлен результат собственного творческого опыта – пьеса для флейты, кларнета, скрипки, виолончели и фортепиано Раз, два, три...: по мотивам вальсов И. Штрауса in C. Автор дает собственное определение полистилистике как методу «композиторского творчества, в основе которого лежит намеренное, концептуально обоснованное сочетание фрагментов двух и более различных, разнородных стилей» [13 с. 3].

В диссертации О. Политанской на тему Детский программный цикл для фортепиано как отражение индивидуального композиторского стиля (В. Каретников, Г. Сурус, В. Дорохин) обосновывается «место и значение детского программного цикла для фортепиано в процессе становления и развития белорусского фортепианного искусства (композиторского творчества и исполнительства)» [14 с. 27].

Работы китайских музыковедов. Несколько работ, написанных в Беларуси на русском языке, принадлежат китайским ученым. Диссертация Гэ Мэн (2018 г.), использующая методологию сравнительного исследования, раскрывает тему Музыка для саксофона в творчестве китайских и белорусских композиторов второй половины XX – начала XXI века. Ли Юнь в исследовании Фортепианное творчество Ван Цзяньчжона в контексте национальных традиций и современного музыкального мышления (2019 г.) отмечает, что в XX в. «под влиянием западного искусства китайская музыка претерпевает серьезные преобразования. На каждом историческом этапе композиторы страны ищут различные способы интеграции национальных и западных традиций. Это способствует формированию нового языка, с помощью которого создается множество выдающихся произведений, в том числе фортепианных, вобравших в себя китайский национальный стиль и формы западноевропейского искусства» [15 с. 3]. Анализируя фортепианные сочинения китайского композитора Ван Цзянь Чжона, автор исследования указывает именно на «синтез национальной специфики с музыкально-языковыми достижениями западного искусства в XX столетии» [15 с. 5].

Выводы

Рассмотрев диссертационные исследования российских, украинских и белорусских музыковедов, возникшие в последние десятилетия и посвященные проблемам камерно-инструментальной музыки, можно сделать вывод, что они посвящены многим проблемам: выявлению роли камерной инструментальной музыки в художественном пространстве тех или иных исторических периодов, эволюции отдельных жанровых разновидностей и стилевых особенностей композиторских индивидуальностей. Разноплановость этих трудов доказывает идею о том, что современная камерная инструментальная музыка отличается оригинальностью и убедительностью композиторского творчества и свидетельствует о перспективности и богатых художественных возможностях камерного музыкального искусства в будущем.

Библиографические ссылки

1. РААБЕН, Л. Камерная музыка. В: *Музыкальная энциклопедия*. Москва: Советская энциклопедия, 1974, т. 2, с. 671–674.
2. ШЕВЧЕНКО, О. *Камерно-инструментальная музыка в художественном пространстве Серебряного века*: автореф. дис... канд. искусствоведения. Астрахань, 2003.
3. ХАКИМОВА, Е. *Камерно-инструментальная музыка композиторов Удмуртии*: автореф. дис... канд. искусствоведения. Казань, 2004.
4. ЦАРЕГОРОДЦЕВА, Л. *Эволюция жанра большого камерно-инструментального ансамбля с участием фортепиано*: автореф. дис... канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2005.
5. ПЕТРОВ, В. *Фортепианный дуэт XX века: вопросы истории и теории жанра*: автореф. дис... канд. искусствоведения. Саратов, 2006.
6. БОЯРИНЦЕВА, А. *Камерно-инструментальные ансамбли С. Прокофьева: проблема стиля*: автореф. дис... канд. искусствоведения. Нижний Новгород, 2008.
7. БИДЖАКОВА, Н. *Камерно-инструментальные жанры в музыке для виолончели и фортепиано первой половины XX века*: автореф. дис... канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2010.
8. СУББОТИНА, Е. *Фортепианный дуэт в системе художественной коммуникации (на примере творчества композиторов Урала)*: автореф. дис... канд. искусствоведения. Санкт-Петербург, 2013.
9. ЧАБАН, Т. *Стильові засади символізму в сонатах західноукраїнських композиторів кінця XIX – першої половини XX століття*: автореф. дис... канд. мистецтвознавства. Одеса, 2019.
10. КИСЛЯК, Б. *Баян в камерно-ансамблевій музиці українських композиторів: історико-стильовий аспект*: автореф. дис... канд. мистецтвознавства. Одеса, 2019.
11. ГОРОДЕЦЬКИЙ, А. *Європейське альтове мистецтво Першої половини XX століття: виконавська практика та композиторська творчість*: автореф. дис... канд. мистецтвознавства. Київ, 2019.
12. ХАРИТОНОВА, Д. *Різновиди символіки в українській інструментальній сонаті XX століття*: автореф. дис... канд. мистецтвознавства. Київ, 2019.
13. ЯСЬКОВ, К. *Полистилистика в композиторском творчестве (на материале камерных инструментальных произведений белорусских композиторов начала XXI века)*: автореф. дис... канд. искусствоведения. Минск, 2016.
14. ПОЛИТАНСКАЯ, О. *Детский программный цикл для фортепиано как отражение индивидуального композиторского стиля (В. Каретников, Г. Сурус, В. Дорохин)*: автореф. дис... канд. искусствоведения. Минск, 2016.
15. ЛИ, ЮНЬ *Фортепианное творчество Ван Цзяньчжона в контексте национальных традиций и современного музыкального мышления*: автореф. дис... канд. искусствоведения. Новосибирск, 2019.

**БЕЛТИНГ В СОВРЕМЕННОЙ ПОП-МУЗЫКЕ: ПРОИСХОЖДЕНИЕ,
ВОКАЛЬНАЯ ТЕХНИКА, ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ****BELTING ÎN MUZICA POP CONTEMPORANĂ:
ORIGINEA, TEHNICA VOCALĂ, POSIBILITĂȚI EXPRESIVE****BELTING IN CONTEMPORARY POP MUSIC:
ORIGIN, VOCAL TECHNIQUE, EXPRESSIVE POSSIBILITIES****VIOLETA JULEA¹,**

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

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

CZU 784.9

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2022.2.12>

Техника белтинг является одной из основополагающих в современной вокальной поп-музыке. Автор изучает происхождение данной техники, особенности исполнения, связь белтинга с орфоэпией английского языка, а также некоторые примеры применения данной техники в творчестве таких вокалисток, как Кристина Агилера, Лайза Минелли, Лидия Исак.

Ключевые слова: белтинг, вокальная техника, Кристина Агилера, Лайза Минелли, Лидия Исак

Tehnica belting face parte din tehnicile fundamentale ale muzicii pop vocale moderne. Autoarea studiază originea acestei tehnici, caracteristicile ei interpretative, legătura tehnicibelting cu ortoepia limbii engleze. De asemenea, sunt aduse câteva exemple de aplicare a tehnicibelting în creația vocalistelor Cristina Aguilera, Liza Minelli și Lidia Isac.

Cuvinte-cheie: belting, tehnică vocală, Cristina Aguilera, Liza Minelli, Lidia Isac

The belting technique is one of the fundamental ones in modern vocal pop music. The author studies the origin of this technique, its performance features, the connection of belting with the orthoepy of the English language, as well as some examples of the application of this technique in the work of such vocalists as Cristina Aguilera, Liza Minelli, Lidia Isac.

Keywords: belting, vocal technique, Cristina Aguilera, Liza Minelli, Lidia Isac

Введение

Белтинг (*belting*) – название определенной вокальной техники, используемый в современной поп- и рок-музыке, а также в практике современного музыкального театра неакадемической ориентации (мюзикл, рок-опера). Этимология слова не до конца прояснена в среде американских специалистов эстрадного вокала. Название техники производно от английского слова «белтинг» ... (англ. *belting* или *belt*). Само слово *belt* переводится с английского как «пояс», иногда в определенном контексте – как «бандаж» или «корсет» [1 с. 178]. Существует гипотеза, что такое название вокальной техники возникло в связи с тем, что при ее использовании исключительно интенсивно – значительно более интенсивно, чем при использовании других техник – задействуются брюшные мышцы. К сожалению, многие современные педагоги эстрадного и джазового вокала до сих пор используют этот прием, не зная его американского обозначения. Российский исследователь Н. Пономарева в своей статье Техника белтинга в современном мюзикле: содержание и подходы к обучению выделяет два аспекта применения данного приема. Первый связан с его эстетическим эффектом, влиянием на публику, характером слушательского восприятия. В данном контексте «он характеризуется как пение в речевой позиции с ярким, звонким, выведенным вперед звуком» [1 с. 178]. Другое определение автора выглядит следующим

1 E-mail: juleaviola@gmail.com

щим образом: «специфическое звучание целого ряда женских голосов, которое отличает яркая, «фанфарная» подача и интенсивно-грудная окраска звука даже в высокой тесситуре» [1 с. 178]. Второй аспект белтинга связан с техническими особенностями исполнения: используемый регистр, физиологические особенности звукоизвлечения, дыхание, орфоэпия и др.

Исторические происхождение приема белтинг

Исторические происхождение данного приема до сих пор не прояснено в американской, европейской или российской научной литературе. По словам российского автора Н. Пономаревой, «по одной из версий его возникновение связано с особенностями сценических площадок, на которых проходили представления первых мюзиклов в США. Дело в том, что они не обладали необходимыми акустическими характеристиками, такими, какими, например, обладают концертные залы или залы оперных театров, а никаких технических средств усиления звука у актеров в те времена, разумеется, не было. При этом им нужно было организовать звук таким образом, чтобы им была в равной (или в почти равной) степени охвачена вся зрительская аудитория, от первого до последнего ряда. Именно эта необходимость постепенно привела к возникновению белтинга» [1 с. 178]. По другой версии, принадлежащей австралийскому педагогу Энтони Винтеру (Anthony Winter), «белтинг зародился на плантациях американского Юга, в песнях рабов, которые исполнялись в манере переключки через большое расстояние» [1 с. 178]. Действительно, подобный прием мог сформироваться в жанрах афроамериканского фольклора, предшествующего раннему джазу (так называемая *black American folk music*), а также в различных жанрах раннего джаза (*early jazz*): *work songs, blues, spirituals, minstrel show*. Некоторые авторы утверждают, что вокальный крик бэлтинг пришел из стилистики соул (*soul*), хотя чернокожие исполнители этого стиля даже не подозревали, что пользуются специфической «крикливой» техникой. По словам П.С. Филипс (P.S. Phillips), изложенной в пособии *Singing For Dummies*, применение белтинга можно обнаружить в стиле кантри (*country music*), например, в творчестве певицы Реба МакЭнтайер (Reba McEntire) [2 с.188].

Белтинг: особенности вокальной техники

Технологические особенности техники белтинг в немалой степени связаны с этнокультурными предпосылками его формирования. Речь идет о том, что, по мнению цитируемого ранее автора, «анатомическое строение вокального аппарата афроамериканских исполнителей позволяет им вполне естественно использовать грудной регистр в более высокой тесситуре, что менее характерно для белых певцов. Вследствие этого возникла ситуация, когда вполне естественная техника была перенесена на не вполне приспособленную для нее почву» [1 с. 178]. С точки зрения вокальной техники, белтинг не имеет однозначной трактовки. Различные вокальные педагоги и теоретики эстрадного вокала по-разному разъясняют технические особенности белтинга. Приведем несколько высказываний.

1. «Для многих специалистов основным критерием определения белтинга является использование грудного регистра в неестественно высокой для него тесситуре – вплоть до ноты «до» второй октавы, а зачастую и выше» [1 с. 180].

2. Белтинг рассматривается как «пение в форсированной манере, с использованием грудного голоса» [1 с. 180].

3. «Пение в речевой позиции, основанное на технике смешивания регистров» [1 с. 180].

В зарубежных источниках так же можно найти объяснение белтинга как дыхательной техники, с чем невозможно не согласиться. Стараясь использовать белтинг, мы опираемся на дыхательную основу в районе солнечного сплетения, и не выпускаем воздух во время пения напряженных нот. Происходит своего рода компрессия и замирание, которые останавливают поток выходящего воздуха и помогают воспроизводить звуки однородно, достаточно ровно,

легко поднимаясь постепенно вверх. Чаще на этих нотах не используется вибрато, именно по той же причине остановки потока воздуха. В любом случае, при правильном использовании этой техники, громкие и напряженные звуки при подъеме звучат объемно, не имеют режущего эффекта при любом голосовом окрасе и тембре. Технически, для пения белтинговым звуком, рекомендуется приподнять гортань, иначе звук остается глубоким. Сейчас многие вокальные педагоги говорят о том, что белтинг как вокальный прием не используется в одиночестве, смешиваясь с микстом, твангом и сопом [3].

Еще одним важным моментом в анализе данного вокального приема является орфоэпия языка. В процессе исполнения англоязычной поп-музыки и джаза, необходимо учитывать особенности орфоэпии, правильность произношения гласных и, особенно, согласных звуков, не выходя языком за ободок верхнего неба. Этим объясняется легкость понимания физиологической стороны белтинга англоговорящими исполнителями. Говоря об английском языке, стоит уделить большое внимание к наличию буквы *r*, которая произносится достаточно глубоко, слегка приподымая, закидывая язык и надавливая на его основание, а также часто попадающимся словам с окончанием *-ing*. Во время произнесения этих звуков основание языка не утапливается, а, наоборот, слегка приподнимается к твердому небу. То есть, для исполнителей, являющихся носителями английского языка, такой прием, как белтинг, не составляет трудностей в том, что касается осознания его физиологических особенностей. В данном случае, важную роль играют вокальные возможности голоса, обученность его носителя, навыки правильного использования дыхания.

Еще один немаловажный момент, который можно обнаружить в процессе исполнения у англоязычных исполнителей – это всегда открытое, «улыбающееся» лицо, при котором скулы и брови всегда приподняты, а глаза широко открыты. Такой психологически-социальный фактор тоже играет огромную роль в формировании звука, его подачи и естественности использования различных приемов и техник. Что касается применения приема белтинг в композициях, исполняемых российскими исполнителями на русском языке, здесь он имеет свои особенности. Говоря о русской орфоэпии, следует отметить, что такие звуки, как *a*, *e*, *y* и, особенно, *i*, являются очень открытыми и близкими во время произнесения. Ранее отмечалось, что вокальный прием бэлтинг обычно смешивается с другими приемами, также являющимися частью вокального арсенала англоязычных исполнителей. Носителям русского языка и исполнителям российской поп-музыки, которая нередко опирается на народный стиль и использует «горловую» манеру пения, овладение этим приемом представляется недостаточно удобным. В подобных случаях от вокалиста требуется обязательная работа с педагогом, изучение орфоэпии английского языка, систематическая тренировка с помощью различных физических и вокальных упражнений, которые позволят осознать возможности собственного голоса [4].

Техника белтинг в творчестве К. Агилера, Л. Минелли, Л. Исак

Одной из самых ярких представительниц пения с использованием техники белтинг является американская певица Кристина Агилера (Cristina Aguilera). На формирование вокальной манеры певицы повлияло исполнительское искусство Уитни Хьюстон (Whitney Houston) и Ареты Франклин (Aretha Franklin). Кристина Агилера считается одной из самых ярких певиц, свободно и умело пользующихся белтингом. Ее «дерзкое» исполнение высоких нот, звучащих громко, на великолепной дыхательной опоре, с использованием вокального термина – «мясистый звук» – являются ярким тому подтверждением.

Рассмотрим использование техники белтинг на примере пьесы из репертуара певицы *Something gota hold on me*. Исполнительница применяет данный прием, начиная с фразы *I get a feeling that I never* в отличие от своей предшественницы Этты Джеймс (Etta James), которая «прокрикивала» эту же фразу «на горле», с хрипотцой, используя «рыкающий звук» [5]. Этот

рык звучит у обеих исполнительниц именно потому, что они исполняют его по-разному: Этта Джеймс его поет на горле, а Агилера использует вокальные мышцы, грудной звук, как бы «выталкивая» его наверх, при этом звук не звучит в головном резонаторе. Тем самым, к белтингу присоединяются другие приемы. Нередко белтинг – тоже род микста (так как полностью грудного голоса не существует, это был бы голос «утробный»), а белтинг представляет сильный, громкий, темброво плотный, наполненный звук, который звучит как грудной, произведенный более голосовыми связками по сравнению с тонкими связками, используемые в миксте в верхнем регистре. Здесь также необходимо плотное смыкание. Возвращаясь к песне *Some thing got a hold on me*, приемом белтинг певица исполняет все высокие ноты *Oohoh!*, а та же фразы *Let me tell you know... I feel alright... I never thought...*

Если обратиться к другим жанрам американской поп-музыки, нельзя не вспомнить о том, что осознание и окончательное формирование техники белтинг появилось у исполнителей мюзиклов уже ближе к концу 60-х прошлого столетия. Об этом упоминается в статье Анастасии Егоровой об истории «белого бэлтинга» [6]. В этой данной жанровой сфере одной из самых ярких актрис и певиц того времени, в чьем творчестве этот прием стал сильнейшим выразительным приемом, направленным на непосредственную эмоциональную реакцию зрителя, стала Лайза Минелли (*Liza Minnelli*). В песне *New York, New York* из мюзикла *Cabaret* певица умело комбинирует различные техники, свойственные академическому и джазовому вокалу, включая бэлтинг, нагнетая звуковое напряжение в кульминациях фраз или делая определенные смысловые акценты. Так, исполняя фразу *I wanna wake up*, певица задерживает звук э в слове *wake* именно с помощью бэлтинга, в этот момент звук как будто бы останавливается, не вибрирует. В следующей фразе *To find the king of the hill* слово *hill* «выбрасывается» при помощи того же приема, далее слова *New York, any where...* Выполняя модуляцию, Лайза Минелли так же фиксирует звук а в слове *My*, чем придает кульминационное напряжение благодаря удержанию звука бэлтингом. Тот же прием используется и далее на акцентировании слов *take, any where*. Одним из примеров применения техники белтинг в молдавской популярной музыке является композиция *The Falling stars* в исполнении Лидии Исак. Певица победила на национальном отборе конкурса Евровидение и участвовала в полуфинале конкурса в 2016 году [7]. *The Falling stars* – конкурсная пьеса, написанная на английском языке, с соблюдением определенных мелодических и структурных особенностей. В припеве песни используются интонационные скачки, чтобы создать определенное напряжение и показать голосовые возможности исполнителя: диапазон, чистоту пения интонационно сложных фрагментов, использование таких техник пения, как фальцет, переход от грудного звучания в фальцет, белтинг, носовой и гортанный тванг и др. В песне *The falling stars* использование техники белтинг помогло исполнительнице в припеве избежать «режущих ухо» частот во время исполнения начального скачка на дециму и последующего повторения этого интервала. Тема звучит ровно за счет подачи звука на удержанном дыхании от ноты до первой октавы на ре второй. Некоторые педагоги говорят, что звук будто бы «забрасывается» в голову (не стоит путать с головным резонатором). Исполнение этого интервала с использованием белтинга исключает различное звучание двух регистров: грудного и головного. Речь идет о двух видах переходных звуков: из низкого регистра в средний, и из среднего в высокий. Вокалистам требуется время и профессиональный контроль, чтобы регулярно отрабатывать переходные звуки с помощью различных вокальных упражнений и распевов.

Выводы

Суммируем изложенное. Белтинг – один из важнейших приемов вокальной техники в современной поп-музыке, создающий эффект напряженного, экспрессивного пения, одновременно избегая резкого, «крикового» и неприятного звучания. Как видно из анализируемых

нами примеров из репертуара К. Агилера, Л. Минелли и Л. Исак, данный прием применяется, как правило, в кульминационных участках вокальных композиций, либо внутри композиций, в тех моментах, где требуется подчеркивание, выделение смыслово значимых единиц. С технологической точки зрения белтинг требует владения своим вокальным аппаратом, правильного применения дыхания, понимания, как белтинг сочетается с другими вокальными приемами. В зависимости от языка, на котором исполняется вокальный репертуар, нередко требуется знание орфоэпии английского языка, изучение фонетической специфики поэтического текста.

Библиографические ссылки

1. ПОНОМАРЕВА, Н. Техника белтинга в современном мюзикле: содержание и подходы к обучению. В: *Вестник СПбГУКИ*. 2016, № 4 (29), с. 178–181. ISSN 2220-3044.
2. PHILLIPS, P.S. *Singing For Dummies*. John Wiley & Sons [online]. 2010. [accesat 10 mar. 2012]. Disponibil: <https://books.google.md/books?id=yd9sxM6xK1UC&pg=PA188&dq=history+of+belting+technics+in+vocal+music&hl=ro-MD&sa=X&ved=2ahUKEwjhto2ttYrtAhXvz4UKHbjBSkQ6AEwAXoECAMQAg#v=onepage&q=history%20of%20belting%20technics%20in%20vocal%20music&f=false>
3. *Бэлтинг vs полубэлт vs микст: Секреты самых загадочных вокальных техник* [image video]. [accesat 19 febr. 2012]. Disponibil: https://www.youtube.com/watch?v=Wlq_XWi_c0uc
4. *How to find your singing belt – belting techniques for singers* [image video]. [accesat 28 febr. 2012]. Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=XxxncCUBLwY&t=29s>
5. *Etta James – Something's Got A Hold On Me (Live)* [image video]. [accesat 13 mar. 2012]. Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=OueyaMoUU4>
6. ЕГОРОВА, А. *Бэлтинг – вокальный крик* [online]. [accesat 15 mar. 2012]. Disponibil: www.vocalmechanika.ru
7. *Lidia Isac – Falling Stars (Moldova) Live at Semi – Final 1 of the 2016 Eurovision Song Contest* [image video]. [accesat 10 ian. 2012]. Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=LlhV-E6leTI>

PIANO TRIO IN THE COMPOSERS' CREATION OF THE REPUBLIC OF MOLDOVA: HISTORICAL AND THEORETICAL ASPECTS

TRIO-UL CU PIAN ÎN OPERA COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA MOLDOVA: ASPECTE ISTORICE ȘI TEORETICE

IRINA PLEȘCAN¹,

doctoral student,

Academy of Music, Theatre and Fine Arts

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

CZU 785.7.036(478)

785.73:780.616.433.036(478)

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2022.2.13>

The chamber- instrumental ensemble is one of the oldest types of instrumental ensembles in music art, having a rich history. It is vividly represented in the composers' creative work of different epochs, national schools and styles, ranging from European baroque to modern music. Regarding the whole variety of instrumental compositions in chamber music, the piano chamber-instrumental ensemble occupies the first place, thus, one of the most popular genres of chamber-instrumental ensemble can be considered the piano trio genre.

In the present article, the evolution of Moldovan chamber instrumental music in the context of the formation of the Moldovan school of composition is studied. Also is given a brief review of musicological, methodological and reference literature, to some extent affecting the investigating issues of musical art. The methodological basis of the present article was the works writ-

1 E-mail: irinapvmk@mail.ru

ten by the Moldovan musicologists of the Soviet period (A. Abramovici, S. Lobel, L. Axionova, I. Miliutina, E. Cletinici, etc.), works that appeared during the last three decades (E. Mironenco, I. Ciobanu-Suhomlin, S. Țircunova, N. Cozlova, A. Lăpăciș, Iu. Mahovici, N. Chiciuc), as well as the works of young scientists who study the performance aspects of the piano trio written by the Moldovan composers (N. Costicova, N. Djalilova).

Keywords: piano trio, chamber-instrumental ensemble, composers' creation of the Republic of Moldova

Ansamblul instrumental de cameră este unul dintre cele mai vechi tipuri de compoziții din arta muzicală instrumentală, cu o bogată istorie. Este reprezentat în mod viu în lucrările compozitorilor din diferite epoci, școli și stiluri naționale – de la barocul European la muzica modernă. Cu toată varietatea compozițiilor instrumentale camerale, ansamblul cu pian se află pe primul rând. Unul dintre cele mai populare genuri de ansamblu instrumental de cameră este genul trioului de pian.

În acest articol se studiază evoluția muzicii instrumentale de cameră moldovenești privită în contextul formării școlii moldovenești de compoziție. Baza metodologică a lucrării în cauză au constituit lucrările muzicologilor moldoveni din perioada sovietică (A. Abramovici, S. Lobel, L. Axionova, I. Miliutina, E. Cletinici, etc.), lucrările apărute în ultimele trei decenii (E. Mironenco, I. Ciobanu-Suhomlin, S. Țircunova, N. Cozlova, A. Lăpăciș, Iu. Mahovici, N. Chiciuc), precum și lucrările tinerilor cercetători care studiază aspecte interpretative ale trioului cu pian semnate de compozitori din Republica Moldova (N. Costicova, N. Djalilova).

Cuvinte-cheie: pian trio, ansamblu instrumental de cameră, creația componistică a Republicii Moldova

Introduction

Chamber music occupies a significant place in the genre system of music art. As noted by I. Polskaya, "chamber music immanently possesses unique, its own distinctive aesthetic features, determined by the specifics of its historical origin, spatial, social, communicative-psychological, timbre-acoustic functioning" [1p. 47]. The formation of the piano chamber-instrumental ensemble genre can be referred to the middle of the 18th century, when the piano part for the first time became an independent meaningful participant in the trios of J. Haydn and W. Mozart. In the musical opuses of L. Beethoven, F. Schubert, F. Mendelssohn, R. Schumann and F. Chopin, the piano is assigned a role of leading instrument. The monumentality and orchestral power of piano became apparent in the chamber ensembles of I. Brahms, P. Tchaikovsky, S. Taneyev, S. Rachmaninov, S. Prokofiev, D. Shostakovich, A. Schnittke.

Historical and Theoretical Aspects of the Piano Trio Genre as a Field of the Chamber Ensemble and Instrumental Literature of the Republic of Moldova

The evolution of the chamber instrumental ensemble genre as one of the forms of professional creative work in the Republic of Moldova is part and parcel of the development and formation of the Moldovan school of composition.

In the chapter of the collective monograph *Musical art of the Republic of Moldova. History and Contemporaneity*, entitled *Incursions into the History of National Chamber Music*, there is not only valuable factual information concerning the genre which is interesting to us, but there has also been made its scientific analysis. So, the musicologist P. Rotaru offers a periodization of the evolution of Moldovan chamber instrumental music, and contemplates several stages in its development. It is important to emphasize that the first chamber-instrumental compositions in Moldovan music appeared as early as in the 1920-30s: these were the Trio and quartets of G. Yatentkovsky, the *Trio* of K. Romanov, the string quartets of E. Coca and Șt. Neaga and the *Piano Quintet* by Șt. Neaga. These works are a certain historical source of chamber-instrumental music in Moldova.

According to the researcher, the *first stage* of Moldovan chamber-instrumental music evolution covers the 1940-50s and is associated with the creation of works for violin and piano by Șt. Neaga and D. Ghersveld, pieces for piano by S. Lobel, as well as the first attempts to master the *sonata* genre [2 p. 594]. So, S. Lobel wrote two sonatas for piano and the *First Sonata* for clarinet and piano. In the genre sphere, guided by the piano chamber-instrumental ensemble, the first large-scale work appears – N. Ponomarenco's *Piano Trio in G-moll*, its musical language tends to the classical-romantic stylistics, to folklore sources.

During the *second stage* of evolution, covering the 1960s, chamber music is enriched with new genres and musical expressive means. Among the most popular genres of this period are the *suite*

(suites for piano by Gh. Neaga, S. Lobel, Suite for violin by P. Rivilis), *quartets* (works by S. Buzilă, E. Doga, V. Zagorschi, Gh. Neaga, V. Poleakov), *sonatas* for various instruments (S. Lobel's *Sonata for cello and piano* and *Second sonata for clarinet and piano*, A. Luxembourg (piano sonatas), V. Masiukov (*Sonata for viola and piano*), P. Rivilis (*Sonata for viola and piano*)) [2 p. 595].

The *third stage* of evolution, covering the 1970-80s, is characterized by the enrichment of the sound palette, the emergence of new timbre combinations in the chamber-instrumental compositions of Moldovan composers (*Two pieces for pan-pipe, cymbals and chamber orchestra* and *Three dialogues for flute and harpsichord*, *Six duets for cello and percussion* by D. Chițenco, *Capriccio for violin and horn* and *Quintet for cymbals and string quartet* by B. Dubosarschi). During this period, chamber instrumental music was enriched with genres of folklore origin (*Ballad for trombone and piano* and *Legend for horn and piano* by I. Macovei, *Oleander for flute and piano* and *Spinning top for oboe and piano* by V. Slivinskii, *Hora for piano* by S. Lungul) [2 p. 596]. Compared with the previous stages of chamber instrumental music development, this stage is characterized by the replacement of direct musical quotation or adaptations of folk music with the original implementation of folklore genres, intonation and metro-rhythmic features (for example, *Two pieces for clarinet* by Z. Tcaci).

The *fourth stage*, according to P. Rotaru, covers the 1980s-90s and gives rise to a new generation of composers – D. Chițenco, Gh. Ciobanu, A. Bojonca, V. Beleaev, O. Palymsky, Iu. Gogu. These composers are in search of a musical language corresponding to the stylistic innovations of the late 20th century. This source offers a musicological analysis of some compositions.

In the monograph by E. Mironenco *Composers' Creativity in the Republic of Moldova at the turn of the 20th-21st centuries*, the fourth chapter is dedicated to chamber instrumental music. Considering this genre sphere in the context of postmodernism, the researcher notes: "The hypertext of chamber instrumental music in Moldova of the transitional period is so voluminous and multi-component and it is not possible to choose a single analytical criterion, assuming as a basis of the classification, since the number of participants, timbre factor, varieties of genres, and technical and stylistic parameters would also be justified. First of all, attention is attracted with the expansion of timbre sonorities sphere in chamber instrumental music. Timbre enrichment is already noticeable in compositions for solo instruments. Traditionally, the mass emphasis on compositions for piano, violin and cello is adjacent to opuses for all solo wind instruments, for solo organ, for cymbals, pan-pipe, tarogato; the same tendency is observed in duets for piano with solo instruments. As to the composition of instrumental ensembles, it represents even a more mixed image. Composers turn both to traditional standard and non-standard compositions" [3 p. 213]. E. Mironenco notes the compositions for piano trio by such composers as L. Știrbu, M. Stârcea, Z. Tcaci, G. Kuzmina, Gh. Neaga, B. Dubosarschi, V. Rotaru, O. Negruța.

The textbook by N. Cozlova and S. Țircunova *Chamber and Ensemble Music in the Republic of Moldova: Issues of Theory, History and Teaching Methods* [4] is one of a few works dedicated to the problems of chamber ensemble music. A certain value of this work is the list of the main chamber ensemble creative works of domestic composers, written at the beginning of the 20th century covering the 10s of the 21st century. At the same time, only two piano trios of the classical type (taken from the complete list created by Moldovan composers) are analyzed in the work: *Trio A-dur* by K. Romanov and *Oglan* by D. Gagauz.

Unfortunately, in the domestic musicological literature dedicated to the problems of the piano trio genre there is not any monographic research until now. At the same time, the available works contain information, touching upon the questions of musical art applied area. Some researches can be found in works dedicated to the Soviet creative period of Moldovan composers: articles by A. Abramovici, S. Lobel *Instrumental music*, L. Axionova, A. Abramovici *the Moldavian SSR in the History of Music of the peoples of the USSR*, I. Miliutina *Chamber instrumental ensemble in Moldovan Music of the 60-70s*, *From observations of the development of chamber instrumental creativity in the musical art of Moldova*, E. Uzun *Chamber Instrumental Ensemble in the works of M. Stârcea, I. Aldea-Teodorovici and A. Chi-riac*, as well as collected articles *Musical Culture of the Moldavian SSR*.

A list of the main chamber-instrumental compositions of the Soviet period is included in such publications as *Composers of the Moldavian SSR* edited by Z. Stolear, *Young composers of Soviet Moldavia* (author G. Pirogova), *Essays on Soviet Moldavian composers* and *Composers of Soviet Moldavia* by E. Cletinici.

The elucidated issues of genre stylistic aspects of the composers work of the post-Soviet period in Moldova are considered in the articles by E. Mironenco: *New trends in the music of Moldovan composers of the 90s*, *Composers' landscape of the 90s*, *Genre panorama of Moldovan contemporary music in the post-Soviet cultural space*, *Creativity of Moldovan composers in the post-Soviet cultural space (genre panorama)*, *New realities in the development of musical culture of post-Soviet Moldova*, *The Influence of transitional processes on the development of post-Soviet composition creativity in the Republic of Moldova*.

Monograph studies dedicated to some Moldovan composers are presented in the works of G. Cocearova, *Zlata Tcaci: Fortune and creativity*, E. Mironenco *Composer Vladimir Rotaru*, as well as articles by T. Melnik *Max Fishman: teacher and composer*, S. Țircunova *The contribution of the creative activity of Konstantin Romanov to the development of the musical culture of Bassarabia (the 20s of the 20th century)* and others.

The analytical works dedicated apart to works of the studied genre are of great value. In N. Chiciuc's article *Ideable landmarks in the Trio for clarinet, violin and piano by Gheorghe Neaga*, Gh. Neaga's composition is considered within the synthesis of form-building academic traditions with elements of mass and folklore musical culture. The article *Musical composition and dramaturgy in Gheorghe Neaga's Trio* [5] by the above-mentioned author calls the attention in the given analysis of the evolution of the studied genre in Gh. Neaga's work. Two opuses written in different periods (the 1970s and 2001s, respectively) regard the meaning of content, the thematic and compositional-dramatic development, genre-stylistic influences and architectonics.

In the article by S. Țircunova and N. Cozlova *Trio A-dur for piano, violin and cello by Konstantin Romanov: peculiarity of composition, dramatic art and musical language* [6], the authors analyze the first work in domestic music in the piano trio genre. The musical and expressive means of the work, its structure are considered, also a conclusion is made about the influence of Russian music on the style of this work. In the work of the above-named authors *Peculiarities of the composition, Dramatic art and performance interpretation of the play "Oglan" for violin, cello and piano by D. Gagauz*, the stylistic aspects of the composer's language are touched upon: the work is based on the folk Gagauz melody.

The problems of the Moldovan piano trio have been stated lately in the young scientists' works related to the performing comprehension of this genre in Moldovan music. These are the abstract of N. Costicova *Interpretation of the cello part in the piano trios of Moldovan composers at the turn of the 20th-21st centuries* [7], as well as a number of works dedicated to this problem: *Trio "I. N. O. 2" for violin, cello and piano by Vladimir Rotaru: Particularities of composition and musical language*, *Implementation of folklore elements in piano trios of the Republic of Moldova composers at the turn of the 20th-21st centuries*, *Gagauz trio "Oglan" as the brightest example of Gagauzian music culture*, *Compositional features of Trio No. 2 for cello violin and piano by Gh. Neaga*, *Zlata Tcaci's Early Piano Trio (1961): On the problem of interpreting the cello part*. N. Djalilova is another author who dedicates her work to the macrocycle *INO* by V. Rotaru. Thus, the problems of the piano trio have been lately in the focus of musicological and performing research [8, 9].

In addition to musicological works, it is necessary to mention the works dedicated to the issues of teaching methods and performance in the field of chamber ensemble. The main aspects of this problem are reflected in the works of Russian scientists: the monographs *Fundamentals of ensemble technique, texture and timbre in an ensemble*, a work by A. Gotlib, *Soviet chamber instrumental music*, *Masters of the Soviet chamber instrumental ensemble* by L. Raaben, the collection of articles *Chamber ensemble. Pedagogy and performance* edited by K. Adjemov, collected articles *Actual problems of ensemble performance and pedagogy*, articles *Chamber music-making and the formation of a performer* by T. Voronina, *Formation of a musician in the Chamber Ensemble class* by K. Kuchakevich, *Chamber Ensemble and various forms of collective music-making* by D. Blagoy, appliances *Borodin in the Practice*

of chamber classes at the university (on the example of a piano trio, string and piano quintet), *Chamber and instrumental music. History, methodology, Performance* by L. Pogorelova, *Chamber Ensemble* by R. Khurmatullina, *History and methods of teaching Chamber Ensemble* (author N. Matveeva).

Among the works of domestic authors, we can mention the articles by N. Cozlova *History of the development of chamber instrumental music*, *The process of training students in the "Chamber Ensemble" course*; *Methodology of teaching interpretation in the chamber ensemble*, *Methodological guide in matters of interpretation in the chamber ensemble*, team-work of S. Țirkunova *Methodological problems of teaching chamber ensemble (on examples from the music of composers from the Republic of Moldova)*, *Some moments from the history of teaching chamber ensemble at the Academy of Music, Theater and Fine Arts of the Republic of Moldova*.

The issues of performing psychology of the members of the chamber ensemble are touched upon in the article by A. Lopicus *Psychology of chamber interpretation: identifying the problem*, in the team-work of A. Lopicus and Iu. Mahovici *Psychological aspects of chamber ensemble performance: method. dev. for specialty: Piano, Orchestral Instruments*.

Review of articles from musical encyclopedias. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* [10], *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* [11,12] contain reference material expanding our knowledge in the field of research. Among domestic publications, we can mention the encyclopedias *Moldavian SSR*, *Soviet Moldavia*, *Literature and art of Moldova*, bibliographic reference book the *Composers and musicologists of Moldova* by G. Ceaicovschi-Meresanu [13], the guidebook *General repertoire of musical creation in the Republic of Moldova (the last two decades of the 20th century)* by I. Ciobanu-Suhomlin [14], *Calendar National Yearbook*.

Conclusions

On the whole, during the development and formation of the Moldovan school of composition, the following historical and theoretical aspects of research on the piano trio genre as a field of chamber instrumental ensemble were determined: 1) to offer a periodization of the evolution of Moldovan chamber instrumental music 2) to determine a list of the main chamber-ensemble works of domestic composers; 3) to consider questions of the crystallization of the genre and style aspects of the composers' creative work of the Soviet and post-Soviet Moldova; 4) to analyze individual works by Moldovan composers in the piano trio genre: to consider the musical and expressive means of the work, its architectonics, to broach the stylistic aspects of the composition language; 5) to study the problems of the Moldovan piano trio, in relation with issues of teaching methodology and the performance understanding of this genre.

Bibliographical references

1. ПОЛЬСКАЯ, И. *Камерный ансамбль: история, теория, эстетика*. Харьков: ХГАК, 2001. ISBN 966-7352-46-3.
2. *Arta muzicală din Republica Moldova: istorie și modernitate*. Chișinău: Grafema Libris, 2009. ISBN 978-9975-52-046-1.
3. МИРОНЕНКО, Е. *Композиторское творчество в Республике Молдова на рубеже XX-XXI веков (инструментальные жанры, музыкальный театр)*. Кишинев: Примех-Сом, 2014. ISBN 978-9975-110-03-7.
4. КОЗЛОВА, Н., ЦИРКУНОВА, С. *Камерно-ансамблевая музыка в Республике Молдова: вопросы теории, истории и методики преподавания*. Chișinău: Pontos, 2014. ISBN 978-9975-51-529-0.
5. CHICIUC, N. *Compoziție și dramaturgie muzicală în trio-urile lui Gheorghe Neaga* In: *Educație artistică: realizările trecutului și provocările prezentului*: conf. șt. intern. dedicată aniversării a 75 de ani de învățământ artistic din Republica Moldova (25–26 noiem., 2015). Chișinău: Grafema Libris, 2015, pp. 4–42. ISBN 978-9975-52-196-3.
6. ЦИРКУНОВА, С., КОЗЛОВА, Н. «Трио А-dur для фортепиано, скрипки и виолончели» Константина Романова: особенности композиции, драматургии и музыкального языка. In: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*, 2014. Chișinău: Valinex, 2014, nr. 1 (21), pp. 67–73. ISSN 2345–1408.
7. КОСТИКОВА, Н. *Трактовка партии виолончели в фортепианных трио молдавских композиторов на рубеже XX-XXI веков*: автореф. дис... на соиск. ученой степ. д-ра искусств. Chișinău: Xerox service, 2021.
8. ДЖАЛИЛОВА, Н. *Драматургические и исполнительские особенности Трио «ИНО-1» Владимира Ротару*. In: *Patrimoniul cultural de ieri – implicații în dezvoltarea societății durabile de mâine*: conf. șt. intern. Ed. a 4-a. Chișinău, 28–29 sept. 2021. Iași; Chișinău, 2021, pp. 277–290. ISSN 2558-894X.

9. ДЖАЛИЛОВА, Н. Стилевые и исполнительские особенности трио INO-3 для фортепиано, скрипки и виолончели В. Ротару. In: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. Chișinău: Valinex, 2020, nr. 2 (37), pp. 79–84. ISSN 2345-1408. E-ISSN 2345-1831.
10. TILMOUT, M. Piano trio. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* [online]. [accesat 14 noiem. 2022]. Disponibil: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.21647>
11. TCACENCO, V. Tcaci, Zlata. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG)*. Universal Encyclopedia of Music. 2nd completely newly edited edition. Biographical Encyclopedia: in 17 vol. V.16 Strata–Villoteau, 2006, 1610 Sp. ISBN 9783761811108.
12. TCACENCO, V. Rotaru, Vladimir. In: *Musik in Gesellschaft und Gegenwart*. Vol. 14: Riccati – Schönstein, 2005, 1652 Sp. ISBN 9783761811108.
13. *Compozitori și muzicologi din Moldova: lexicon biobibliografic*. Alcăt. G. Ciaicovschi-Mereșanu. Chișinău: Universitas. 1992. – Tit. și texte: lb. rom., rusă.
14. *Arta muzicală din Republica Moldova: istorie și modernitate*. Chișinău: Grafema Libris, 2009. ISBN 978-9975-52-046-1.

ЗНАЧЕНИЕ ФОРТЕПИАННОЙ ПАРТИИ В ЦИКЛЕ ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ ТРИО ИНО В. А РОТАРУ

ROLUL PARTIȚIEI DE PIAN IN CICLUL DE TRIOURI INSTRUMENTALE INO DE V. A. ROTARU

THE MEANING OF THE PIANOPART IN THE CYCLE OF INSTRUMENTAL TRIOS INO BY V. A. ROTARU

NATALIA DJALILOVA¹,

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0003-2930-1803>

CZU [785.73:780.616.433]:781.6

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2022.2.14>

В статье анализируются созданные В. Ротару на рубеже веков камерно-инструментальные фортепианные Трио, составляющие цикл под общим названием INO. Подробно рассматриваются музыкально-теоретический и исполнительский аспекты, история создания, даются некоторые практические рекомендации. Небольшое исследование направлено восполнить имеющиеся пробелы в изучении камерно-инструментальной музыки композитора и обратить внимание на важную роль фортепиано в его творчестве вообще и в представленном цикле в частности.

Ключевые слова: В. А. Ротару, инструментальное трио, камерно-инструментальная музыка, фортепиано, неофольклоризм

Articolul analizează triourile de pian cameral-instrumentale create de V. Rotaru la începutul secolului, care alcătuiesc un ciclu sub denumirea generală INO. Sunt analizate în detaliu aspectele muzical-teoretice și interpretative, istoria creației, sunt date și câteva recomandări practice. De asemenea, studiul își propune să umple golurile din domeniul cercetării muzicii instrumentale de cameră a compozitorului și să atragă atenția asupra rolului important al pianului în opera sa, în general, și în Ciclul prezentat, în special.

Cuvinte-cheie: V. Rotaru, trio instrumental, muzică instrumentală de cameră, pian, neo-folclorism

The article analyzes the chamber instrumental piano trios created by V. Rotaru at the beginning of the century, which make up the cycle under the general name INO. The theoretical and interpretative aspects of the music, the history of the creation are considered in detail, some practical recommendations are given. The study aims to fill in the gaps in the field of research into the composer's chamber instrumental music and draw attention to the important role of the piano in his work in general and in the presented Cycle in particular.

Keywords: V. Rotaru, instrumental trio, chamber instrumental music, piano, neo-folklorism

¹ E-mail: natadja2002@yahoo.com

Введение

Владимир Ротару (1931-2007) – известный молдавский композитор, наш современник, дирижер, исполнитель, педагог, лауреат Государственной премии Молдовы, заслуженный деятель искусств Республики Молдова, профессор Академии музыки, театра и изобразительных искусств. Его творческий путь продлился с середины XX века до начала XXI. Обладая богатым исполнительским, организаторским и педагогическим опытом, В. Ротару более 20 лет руководил кафедрой камерного ансамбля Академии Музыки, Театра и Изобразительных Искусств. Оригинальный талант Владимира Ротару представляет собой яркую и свежую ноту в музыкальной жизни Молдовы. Цель статьи – рассмотреть цикл Трио *INO* в аспекте камерно-инструментального творчества композитора с акцентом на роль и значение фортепианной партии.

Камерно-инструментальная музыка в творческом наследии В. Ротару

С раннего детства будущий композитор окунулся в мир молдавской народной музыки, любовь к которой пронес через всю свою жизнь, находя в ней все новые источники вдохновения, отразившиеся в его сочинениях самых разных жанров инструментальной и вокальной музыки, от миниатюр до крупных циклических произведений. О своей тесной связи с фольклором ясно сказал сам композитор в интервью исследователю Е. Мироненко: «Все, что я написал, пишу и буду писать, связано с фольклорной интонацией, с образами той музыки, которую я слышал с детства» [1 с. 12]. В тоже время творчество композитора органично впитало в себя различные влияния современной музыки, оставаясь при этом глубоко национальным. Сочинения В. Ротару заслуженно пользуются интересом как исполнителей, постоянно включающих его произведения в свой репертуар, так и педагогов; они входят в конкурсные программы многих солистов, звучат на радио, телевидении, в различных концертах, на фестивалях. При жанровом многообразии творчества композитор предпочитает обращаться более всего к сочинениям для фортепиано и духовых инструментов.

Характерная особенность стиля В. А. Ротару – это неофольклорная направленность. Яркий представитель молдавского неофольклоризма, композитор сам признавался в интервью: «Я его (фольклор) не цитирую, а мыслю с его помощью, когда все средства выразительности пронизаны его духом. А если еще конкретнее и короче, то я пишу на своем родном молдавском музыкальном языке» [1 с. 13]. Далее он замечает, что тот же принцип использования фольклорных мелодий лежит в творчестве А. Хачатуряна. Очевидно, что в творческой индивидуальности В. Ротару преобладает национально-почвенное мышление. Этим и обусловлено постоянное стремление к импровизационности, проявляющееся в частом обращении к свободным формам. Также его произведениям присуща подлинная концертная виртуозность материала и яркость мелодических линий.

Одной из отличительных стиливых черт в неофольклоризме является обращение к источнику, исключаящее при этом прямое цитирование. Применяя современный музыкальный язык и нотацию, композиторы воспроизводят наиболее характерные приемы народного исполнительства, среди которых в первую очередь необходимо выделить импровизационность, использование нетемперированного строя, глиссандирование. В. Ротару можно отнести к композиторам так называемого «стравинско-бартоковского» направления, которому свойственны диссонансные созвучия, сцепления секунд, малообъемный звукоряд, расширение диатоники и другие способы творческого претворения фольклора в авторской музыке. В. Ротару – тонкий лирик, не случайно в его творчестве большое место занимают романтические образы. В поисках эстетической опоры, наряду с романтической линией, он обращается иногда к стилизации музыки барокко, классицизма [2].

Как заведующий кафедрой камерного ансамбля, В. Ротару не ограничивался только педагогической и организационной работой, но уделял внимание сочинениям ансамблевой лите-

ратуры. Это различные ансамблевые пьесы для духовых и струнных инструментов в сопровождении фортепиано. Среди сочинений композитора для струнных инструментов есть как сольные, так и ансамблевые произведения. Глубиной содержания выделяется Импровизация для скрипки соло, которая стала истоком сочинения первой части Симфонии. Высоко оценены музыкантами и Три тетради по десять пьес – обработки молдавских народных мелодий для струнного квартета. Значимыми сочинениями в области камерного ансамбля можно считать Сюиту для струнного оркестра и Струнный квартет N 1.

В 90-е годы область камерно-инструментальной музыки приобрела для композитора первостепенное значение. Именно она явилась подлинной творческой лабораторией, открытой для различных экспериментов и свежих композиторских идей. В 1993 году появилась двухчастная Соната для скрипки и фортепиано, посвященная дочери Елизавете. Позже, в 2004 году, на основе музыкального материала Сонаты, композитором было создано фортепианное Трио *INO-2*.

Трио как жанровая разновидность занимает весьма заметное место среди всех ансамблевых сочинений в творчестве композитора. Двухчастное струнное Трио для скрипки, альты и виолончели написано в 1994 году. Год спустя композитором реализован еще один концертный вариант этого Трио, для другого исполнительского состава – скрипки, кларнета и фортепиано. В этом Трио композитор также виртуозно раскрыл специфические исполнительские возможности инструментов и их сочетания. Включение рояля с его широким потенциалом, безусловно, внесло свои коррективы в партитуру, обогатив ее новым тембром.

Цикл фортепианных Трио *INO*

В. А. Ротару заслуженно является мастером камерного ансамбля. Практика, приобретенная за много лет преподавания дисциплины камерный ансамбль, закономерно привела к созданию цикла из трех фортепианных трио под общим названием *INO*, ставших центральным творческим вкладом позднего периода. Аббревиатура *INO* расшифровывается как начальные буквы имён коллег композитора по кафедре Камерного ансамбля: Инны Сауловой, Надежды Козловой и Ольги Юхно.

Фортепиано как инструмент постоянно привлекало внимание В. А. Ротару, на протяжении всего творческого пути. Им написано много разнообразных пьес для фортепиано, широко известны, например, цикл пьес на народные молдавские темы для детей (1991), Альбом для фортепиано (1997), Экспромт. Импровизация и Токкатина (1988), Соната-импровизация для фортепиано (1991). Важную роль он отводит фортепиано и во всех Трио цикла. Композитор полностью использует многофункциональность инструмента и его тембровое разнообразие. Здесь необходимо отметить значительный контраст регистров в первом разделе *INO-1*,

Пример 1. Приемы звукоизображения птиц в *INO-2*.

The image shows a musical score for the first section of *INO-2*. It features two staves: Violin (v-no) and Cello (cello). The tempo is marked as quarter note = 60 (♩ = 60). The dynamic is piano (p). The score includes various rhythmic patterns and articulations, such as slurs and accents, which are used to create bird-like sounds. The cello part has a 3/4 time signature and a 4/4 time signature indicated below the staff.

Пример 2. Функцию рояля как ритмоорганизующего инструмента в *INO-3*.

Подобное глубокое проникновение в природу инструмента сделало возможным широкое раскрытие выразительного, технического и тембрового потенциала рояля. При небольшом объеме данного цикла и минимуме используемых средств, В. А. Ротару добивается большой красочности музыки, ее выразительности.

INO-1 является одночастным и самым небольшим по объему. При своих скромных размерах оно представляет несомненный интерес с точки зрения тембрального единства ансамбля, которое мы понимаем как гармоничное звуковое слияние трех разных тембров, представляющее целостно завершенный звуковой образ. На всем протяжении Трио композитор использует в партии фортепиано очень глубокие басы. Играя их, пианисту необходимо не только придать рельеф фактуре произведения, но и быть аккуратным и не передерживать их. Контрастность многослойной аккордовой фактуре также сообщают яркие верхние ноты, выделяя которые, пианист может придать законченность объемному звучанию ансамбля в этом Трио. Основной задачей исполнителя в этом произведении цикла является именно сосредоточенность на звуковой цельности.

INO-2 не случайно занимает центральное положение в цикле, его необходимо определить как смысловой центр. Являясь самым продолжительным, оно также дает возможность продемонстрировать различные возможности рояля как ансамблевого инструмента, который раскрывается здесь в полной мере. Начинаясь с лирических звукоподражательных переключек со струнными, его тема впоследствии драматически преобразуется и динамически нарастая звучит на фортиссимо в конце первой части. Определяющей задачей пианиста является сохранение единства движения при темповых отклонениях. Также важно постепенно распределять силу звучания от *pp* до *ff*. Во второй части сочинения на пианиста ложится многообразие задач: противопоставление струнной группе в пассажной и аккордовой технике (ц.1), организация движения в быстром темпе (А), певучий аккомпанемент (ц.2), рельефная полифония (ц.3). Именно мелкие длительности у рояля в разработке определяют и поддерживают необходимые колебания темпа. В цифре 6 композитор ритмически противопоставляет фортепиано струнным, здесь острые сбивки рояля придают разделу драматическую наполненность. В целом во второй части *INO-2* В. Ротару трактует фортепиано как ударный инструмент.

INO-3, написанное в трех частях, является завершающим Трио цикла. Его оптимистичная, жизнеутверждающая музыка требует от пианиста особых умений: здесь автор использует рояль как подражание цимбалам в народном тарафе. Основной функцией фортепиано в первой части становится ритмоорганизующая. Во второй части наибольшую сложность представляет исполнение медленных аккордов, в процессе которого очень важно не утратить общего движения на фоне половинных нот струнных. Здесь пианисту важно грамотно распределить силу своего звучания на протяжении всей части, согласно динамическим возможностям струнной группы. В третьей части важен четкий звуковой баланс между звучанием темы и аккомпанементными эпизодами. В контрасте между ними и состоит основная задача пианиста. Также

важным является штриховое соответствие струнной группе в эпизодах переключки (такты 120, 140, 163) и темы (такты 115, 137, 157).

Исполнительский анализ, внимательное изучение партитуры произведений еще раз подтверждают мысль об основательном знании возможностей каждого инструмента композитором, использовании В. А. Ротару специфических особенностей рояля, не только тембровых, динамических, но и таких узко-специфических, как сочетание, например, средней педали с правой, или применение левой педали рояля в сочетании с засурдиненным тембром скрипки, что добавляет красок в образный строй произведения, например в ц. 1 *INO-1* (см. пример 1).

О педали и умелом её использовании сказано и написано достаточно много, однако универсального рецепта применения исполнителю не может дать никто. Пожалуй, как ничто другое, педаль определяется исключительно слухом и эстетическим чутьем пианиста. Широко известно мнение педагогов, что «педаль нельзя научить». «Педаль, – пишет Г. Коган, – неизмеримо обогащает красочную палитру, а тем самым и выразительные возможности пианиста, оказывает значительное, подчас решающее влияние на колорит звучания, на интонацию и оттенки исполнения» [3 с. 67]. Её применение определяется совокупностью разных факторов, и такие из них, как акустика зала, его размеры, наличие в нем публики или ее отсутствие, особенности рояля, немного громче или тише сыгранные мелодия или аккомпанемент и другие, являются решающими для пианиста в каждом конкретном выступлении. Многие нюансы в отношении использования педали учесть не представляется возможным, здесь требуется непосредственная коррекция педализации на репетициях. Поэтому обозначения, оставленные в нотах композиторами или редакторами, дают лишь самое общее представление, более точные указания порой противоречат условиям, в которых звучит произведение. В камерно-инструментальных произведениях педаль вообще зачастую не обозначена, хотя безусловно подразумевается. Это лишь подтверждает вышесказанное о сложности ее применения и тонкости градуирования в совместной игре. Исходя из этого пианист, педализируя, руководствуется принятыми требованиями стилистики сочинения и собственным слухом. Педаль во многом определяет «звук» пианиста, его красоту и индивидуальность, так как именно эта «душа рояля», согласно известному изречению А. Рубинштейна, оживляет его звук, придавая ему певучесть и связность. Она помогает преодолеть присущую инструменту молоточковость и ударность.

Среди других исполнительских сложностей, безусловно, существует проблема звукового соотношения солирующей и аккомпанирующей партий в ансамбле. В процессе репетиций необходимо найти эти грани соотношения звукового баланса, который в каждом конкретном случае в зависимости от художественных задач, поставленных автором, будет меняться.

Также это касается произведений неофольклорной направленности, где крайне важно учесть стилевое единообразие мелизмов, которые должны исполняться всеми участниками ансамбля идентично. Как, например, в начале *INO-2*:

Пример 3.

The image shows a handwritten musical score for three instruments: Violin I (Vno I), Violin II (Vc II), and Piano. The score is written on three staves. The top staff is for Violin I, the middle for Violin II, and the bottom for Piano. The tempo and style markings are 'Lento e molto rubato' and 'Recitativ'. The Violin I part is specifically marked 'V. Rotaru'. The Piano part has dynamic markings 'p' and 'simile'. The notation includes various rhythmic values, slurs, and articulation marks.

Иногда это создает ансамблевые трудности, учитывая существенную разницу в звукоизвлечении струнной группы и рояля. Унификация штрихов скрипки, виолончели и фортепиано составляет одну из важнейших задач при исполнении камерной музыки. Во многом профессиональный уровень пианиста-ансамблиста определяется именно умением музыканта соответствовать звуковым градациям струнных в разных аспектах музыкальных задач и соотносить возможности рояля и динамический потенциал струнных. Достаточно часто, к сожалению, пианисты увлекаются возможностью показать и наиболее полно раскрыть богатство регистровых и других выразительных средств инструмента, например, педали, что иногда приводит к потере штриховой идентичности в ущерб ансамблевому звучанию. А ведь именно оно, даже не ритмическая точность, является определяющим в исполнительской работе камерного ансамбля. Пианисту никогда не следует терять контроль, так как камерный ансамбль – это прежде всего коллектив, где каждый участник выражает себя в совместном исполнении произведения, преследуя одну общую цель.

Анализируя цикл в целом, необходимо акцентировать яркость музыкальных образов, богатство красок, большую амплитуду в трактовке динамических оттенков, и несомненное удобство исполнения произведений в целом. В пианистическом отношении цикл Трио *INO* представляет собой широкий охват технических средств: здесь присутствует и мелкая пальцевая техника, и аккордовая, и скачки в быстром темпе. Подчеркнем основательное отношение композитора к природе инструмента – пианисту не приходится прибегать к изменению авторского изложения – например, перераспределению рук, или более удобной смене позиций, к чему часто прибегают исполнители, чтобы улучшить звучание или облегчить исполнение. История исполнительского искусства знает множество примеров, когда отсутствие у автора чувства природы инструмента становилось серьезным препятствием в жизни произведения. Неудобство исполнения зачастую отталкивает музыкантов, несмотря на возможную привлекательность, либо рождает другие исполнительские транскрипции.

Выводы

Несмотря на небольшой объем цикла, его образное богатство, содержательность музыкального материала, многогранный арсенал музыкально-выразительных средств, в том числе пианистических, привлекают внимание к нему как педагогов, так и исполнителей. Данный цикл отличается особой концентрацией стилистических особенностей камерной музыки композитора. И, учитывая тот факт, что интерес музыкантов и слушателей к камерно-инструментальному жанру постоянно растет, нет сомнения, что цикл Трио *INO* будет долгие годы востребован как в педагогической, так и в исполнительской практике в нашей стране и за рубежом. Эффектные и музыкально-разнообразные Трио цикла никого не оставляют равнодушными, вызывая волнующие эмоции.

Библиографические ссылки

1. МИРОНЕНКО, Е. *Композитор В. Ротару*. Chișinău: [s. n.], 2000. ISBN 9975-78-061-10.
2. АКСЕНОВ, В. *Связь музыкального фольклора и композиторского творчества (теоретический аспект)*. В: Молдавский музыкальный фольклор и его претворение в композиторском творчестве. Кишинев: Штиинца, 1990, с. 136–158.
3. КОГАН, Г. *О фортепианной фактуре: К вопросу о пианистичности изложения*. Москва: Советский композитор, 1961.

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

IMAGINEA CREAȚIEI ARTIȘTILOR PLASTICI ÎN FILMUL MOLDOVENESC DE NONFICȚIUNE

THE IMAGE OF THE CREATION OF PLASTIC ARTISTS IN THE MOLDOVAN NONFICTION FILM

DUMITRU OLĂRESCU¹,

doctor în studiul artelor, conferențiar universitar,

Institutul Patrimoniului Cultural

<https://orcid.org/0000-0001-9651-5364>

CZU 791.229.2:7

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2022.2.15>

Arta, având în centru ființa umană – creatorul și opera sa, a fost mereu în atenția cineaștilor, impunându-se în evoluția cinematografeiei prin subiecte complexe inspirate din toate genurile de artă.

În 1970 la studioul „Moldova-Film” se lansează primul film de nonficțiune consacrat artiștilor plastici – „Alexandru Plămădeală” în regia lui Anatol Codru. Apoi a urmat lansarea mai multor filme din această categorie, semnate de diferiți regizori: „Obsesie” (regizor V. Druc, 1983), „Gleb” (regizor V. Jereghi, 1983), „Confesiune” (1985) și „Mihai Greacu. Dincolo de culoare” – ambele în regia lui M. Chistrugă, „Mihai Bețianu” (regizor Igor Isac, 1992) ș.a.

Vom încerca să elucidăm cum servește arta cinematografică în prezent artele, care au generat-o, susținându-le și valorificându-le prin limbajul său cinematografic.

Cuvinte-cheie: film de nonficțiune, artă plastică, limbaj cinematografic, subiect cinematografic, revistă cinematografică

Art, having in its center the human being – the creator and his work, has always been in the attention of filmmakers, imposing itself in the evolution of cinema through complex subjects inspired by all the genres of art.

In 1970, at the studio „Moldova-Film” was launched the first nonfiction film dedicated to the plastic artists – „Alexandru Plămădeală” directed by Anatol Codru. Then, followed the release of several films in this category, signed by different directors: „Obsession” (director V. Druc, 1983), „Gleb” (director V. Jereghi, 1983), „Confession” (1985), „Mihai Greacu. Beyond Color” – both directed by M. Chistrugă, „Mihai Bețianu” (director Igor Isac, 1992) and others.

We will try to elucidate how cinematic art currently serves the arts, which generated it, supporting them and capitalizing on them through its cinematic language.

Keywords: nonfiction film, fine art, cinematic language, cinematic subject, cinematographic magazine

*Cinematograful nu vine să
slujească sau să trădeze pictura,
ci să-i adauge un fel de a fi.
André Bazin*

Introducere

Arta cinematografică, după cum s-a demonstrat, a generat în baza procesului de asimilare a celor mai importante genuri de artă (artele plastice, arta teatrală, arta muzicală) și literatură, creându-și un vast potențial de expresie artistică.

¹ E-mail: dumitru.olarescu@yahoo.com

Sintetizarea lor a condiționat genetic formarea tuturor componentelor artei cinematografice, impunând-o, totuși, să-și găsească limbajul său, modalitățile proprii de expresie.

Chiar de la începuturile cinematografului s-a conștientizat că procesul de sinteză în cadrul filmului este unul de confluență, deoarece filmul, la rândul său, exercită influențe considerabile asupra constituției artelor ce l-au generat.

Serghei Eisenstein este unul dintre primii exegeți care a elucidat influența filmului asupra artelor mai importante: „Filmul pentru sculptură e un lanț ce alternează formele plastice, ieșind, în fine, din imobilitatea seculară. Pentru pictură filmul nu-i numai o soluționare a problemei mișcării imaginii, dar și o realizare a unui gen nou de artă plastică, artă ce evoluează într-un spirit liber, alternând, transformând și trecând una în alta forme, tablouri și compoziții – fapt posibil înainte numai muzicii” [1 p. 97].

Valorificarea artelor prin film

Cineastul și criticul de film Sorin Ilieșiu afirmă inspirat: „Filmul – copilul teribil al artelor, este „a șaptea artă”, fiindcă s-a născut din celelalte și fiindcă în el regăsim câte ceva din fiecare. A șaptea artă s-a născut prin filiație directă față de artele materne și, totodată, moșitoare ale filmului. Apoi, prin renașterea în film a celorlalte arte și filmul a renăscut a doua oară. Artele materne au fost recreare chiar de propria lor creație, devenind fiice adoptive ale artei filmului. Dacă nașterea fotografiei a determinat, începând din secolul al XIX-lea, rescrierea esențială a istoriei artelor plastice, nașterea filmului a impus de un secol încoace regândirea și redefinirea tuturor celorlalte arte” [2 p. 32].

Astfel, la afirmarea cinematografului ca artă și-au dat concursul toate genurile de artă, pentru ca, ulterior, cinematografia, prin filmul despre artă, să contribuie pregnant la evoluția și, în mod special, la procesul de valorificare a tuturor artelor. Acest „bumerang estetic”, prea puțin cercetat, se conține în filmul despre artă – o categorie deosebită în evoluția filmului de nonficțiune, fiind condiționată de utilizarea diverselor tehnici și modalități de expresie filmică, adaptate sau împrumutate din arsenalul limbajului cinematic, dar și de noi viziuni. În cazul filmului despre artă cineastul operează deja cu repercusiunile unei interpretări sau viziuni ale autorului operei ce s-a aflat la baza filmului. Astfel, se produce un proces complex de interpretare a interpretărilor prin intermediul unui nou limbaj – cel cinematic (reanimarea imaginii, iluminarea, cadrajul, unghiulația ș.a.).

Această concepție hermeneutică referitoare la virtuțile de cercetare ale filmului îl face pe teoreticianul italian Carlo L. Ragghianti să propună o specie nouă a filmului de nonficțiune dedicat artelor – „critofilmul”. Adică, investigarea operelor de artă se efectuează prin intermediul limbajului cinematic, care favorizează (prin mișcarea camerei de filmat, prin viteza de filmare ralenti, stop-cadru, unghiulație, iluminare ș.a.) o nouă modalitate de cercetare, o contribuție comprehensivă la hermeneutica artelor plastice.

Vladimir Nilsen, teoretician de film, dar și operator, care a colaborat cu Serghei Eisenstein, depistează și descrie același efect cu acțiune inversă, când cinematografia a influențat benefic arta plastică. El afirmă: „Cinematograful a îmbogățit pictura cu o mare diversitate de puncte de vedere, cu o privire nouă asupra obiectelor. Racursiul cinematic, relevat în dinamica filmării, intră în patrimoniul picturii contemporane. Cadrul cinematic formează frecvent obiectul unei imitări directe de către pictori. Imaginile cinematografice sunt copiate adesea de pictură și particularitățile stilistice ale cinematografului își găsesc adesea reflectarea în pictură” [3 p. 72].

Rezultatele evoluției filmului despre artă în plan european îl face pe teoreticianul de film Julien Neri să afirme: „În domeniul artelor, cinematograful și televiziunea participă la fenomenele artistice majore ale timpului nostru care sunt, printre altele, renașterea valorilor și operelor capitale din trecut”. Și îl citează pe Andre Malraux: „Asistăm la cea mai largă renaștere pe care omenirea a cunoscut-o. O găsim în cinematograf, în televiziune, în toate formele de difuzare a imaginarului” [4 p. 40].

După afirmarea filmului despre artă, mulți critici și teoreticieni de film și-au dat seama de enormele posibilități ale cinematografului în procesul de percepere și studiere a artelor. Iar criticul de artă francez Élie Faure era convins că „...aportul imens al cinematografului constă în a ne fi demonstrat prin mijloace exclusiv tehnice caracterul „științific” sau, dacă vrei, riguros obiectiv, corespondențe de culori și analogii de forme prinse de rari artiști – mă gândesc mai ales la Vélazquez de Delft, la Dumesnil, la Goya, chiar la Manet” [5 p. 87]. Iar una din funcțiile principale ale filmului, în concepția lui Élie Faure, ține de „...educarea facultăților vizuale pe care marii pictori sau sculptori le-au dăruit unora și pe care numai cinematograful este capabil, prin funcțiunea sa spectaculară universală și puterea lui nelimitată de insinuare, să le dăruiască tuturor” [5 p. 91].

Imediat după aceste constatări, criticul francez aruncă și, nu accidental, o privire retrospectivă asupra originilor artei cinematografice, amintindu-ne de legăturile ei genetice cu artele plastice: „Sculpturile hinduse sau khmere, picturile lui Tintoretto, Rubens, Delacroix, spre exemplu, oare nu păreau să prezinte, prin spațiile noi pe care ni le dezvăluie, unghiurile de vedere îndrăznețe pe care le-au deschis asupra lumii, dramatica lor manipulare a proeminențelor și a adânciturilor, a luminilor și umbrelor, a suprafețelor care se rotesc, apar, dispar, arta de a înregistra pe peliculă niște volume în mișcare?” [5 p. 88].

Pictura a influențat considerabil imaginea filmului, impunându-și mai cu seamă principiile ei estetice și artistice. De aceea, filmul și artele plastice, având la bază exprimarea prin imagini, utilizează o serie de elemente comune: punerea în ramă/cadru a unui fragment de realitate, compunerea elementelor formale pentru exprimarea spațiului și a timpului, dirijarea luminii, a culorilor etc. Iar ideea pictorului Paul Cezanne despre aceea că pictura este, înainte de toate, o optică apropiată și mai mult arta plastică de cea cinematografică, conferind opticii picturale un sens psihologic, deoarece prin ordonarea plastică viziunea picturală se transformă într-o optică și devine o gândire senzorială. Caracterul pictural al imaginii filmice a fost unul dintre subiectele de discuții de-a lungul întregii evoluții a artei cinematografice. Polemicile mai continuă și astăzi și vor continua, credem noi, până când în structura genetică a filmului se vor mai zbate „neuronii” picturii.

Astfel, și în filmul de ficțiune, și în cel documentar caracterul pictural este dictat, în primul rând, de însăși natura artei cinematografice și apoi de subiectul lucrării. Vestitul regizor olandez Joris Ivens, spre exemplu, vedea o legătură directă între pictură și arta filmului de nonficțiune, menționând că, dacă pictorul Pieter Brueghel ar fi trăit în epoca cinematografului, ar fi devenit un foarte bun regizor de film documentar.

Investigând „cinematografic” vastul diapazon tematic al operelor originale, filmul despre artă poate aborda cele mai diverse domenii, dar urmându-și scopul final: de a interpreta opera de artă, completând-o cu noi dimensiuni. Or, în expresia distinsului teoretician francez André Bazin: „Cinematograful nu vine să slujească sau să trădeze pictura, ci să-i adauge un fel de a fi” [6 p. 136]. Anume acest „fel de a fi”, conceput de cineast în plan artistico-estetic, îi interesează astăzi atât pe cinefili cât și pe toți consumatorii de frumos.

Într-un veritabil film de artă are loc o fuziune organică între conținutul ideatic și compozițional al operei originale cu cele două componente principale (imaginea, coloana sonoră) ale demersului cinematografic, sporind astfel forța de expresie a produsului finit – filmul.

Prin montaj – acest miraculos mecanism al gândirii cinematografice – regizorul interpretează toate aceste viziuni, supunându-le concepției sale. Prin ritmul audiovizual creat de regizor din alternanțe, asocieri și contopiri de imagini vizuale și sonore, prin găsirea compoziției plastice-dinamice, transformări de forme (desecări de imagine, accente pe unele detalii, care, fiind izolate de contextul lor, uneori, păstrându-se în subconștientul spectatorului, devin un element simbolic sau metaforic, purtător de noi mesaje ideatice și artistice), prin abateri lirice sau filosofice, prin suspansuri și contrapunctări sugestive dintre componentele filmului regizorul reușește să creeze deja prin propria interpretare a operelor plastice, ce s-au aflat la baza filmului, o compoziție dinamică audiovizuală – filmul de artă cu

potențialul și capacitățile sale de a impresiona, de a invoca în lumea frumosului, de a provoca spiritul axiologic și, principalul, de a emoționa... Așa cum s-a întâmplat, de altfel, cu filmele antologice dedicate artelor plastice: *Leonardo da Vinci*, *Pablo Picasso* și *Paradisul terestru* create de cineștii italieni Luciano Emmer și Enrico Gras, *Van Gogh* (Premiul pentru cel mai reușit film de artă la Festivalul Internațional de la Veneția, Premiul Oscar) și filmul *Guernica* semnat de regizorul francez Alain Resnais sau filmul *Misterul Picasso* al colegului său Henri Clouzot (menționat cu Premiul juriului la Festivalul Internațional de la Cannes), precum și cu alte filme de rezonanță create pe baza interpretării unor opere de artă plastică.

Artiști plastici în cinematografia națională

În cinematografia moldovenească primele subiecte cinematografice dedicate creației unor artiști plastici, precum sculptorii Lazăr Dubinovschi, Claudia Cobizeva, pictorul Ilie Bogdesco, apar pe ecrane la începutul anilor '50, integrate în revista de actualități *Moldova Sovietică*. Iar, după fondarea studioului *Moldova-Film* (1957), această revistă și almanahul cinematografic *Viața în imagini* conțineau deja mai multe subiecte dedicate oamenilor de artă, inclusiv artiștilor plastici: Mihai Grecu, Igor Vieru, Eleonora Romanescu, Gleb Sainciuc, Valentina Rusu-Ciobanu, Aurel David ș.a.

În 1970 la studioul *Moldova-Film* se lansează primul film de nonficțiune consacrat artiștilor plastici – *Alexandru Plămădeală* în regia lui Anatol Codru. Apoi a urmat lansarea mai multor filme din această categorie, semnate de diferiți regizori: *Gleb* (regizor V. Jereghi, 1983), *Confesiune* (dedicat Valentinei Rusu-Ciobanu, 1985), *Mihai Grecu. Dincolo de culoare* – ambele în regia lui M. Chistruga, *Obsesie* (despre creația lui Lică Sainciuc, regizor V. Druc, 1983), *Pulsul pietrei reînviată* (despre sculptorii A. Plămădeală și L. Dubinovschi, regizor Oleg Tulaev, 1982), *Mihai Bețianu* (regizor Igor Isac, 1992) ș.a.

Condițiile feroce ale regimului totalitar, invidia și fariseismul colegilor de breaslă au măcinat și destinul marelui nostru pictor, mereu incomodul Mihai Grecu – eroul filmului *Mihail Grecu. Dincolo de culoare*, intitulat foarte exact de regizorul Mircea Chistruga, fiindcă filmul, așa cum presupune numirea sa, reflectă opera pictorului și destinul neîmplinit al acestui artist. Drept argument al atitudinii despotice a regimului față de oamenii de artă, a climatului psihologic, dar și a dramei vieții acestui artist, regizorul introduce o singură frântură de frază a eroului său, dar, care, ca un fulger în noapte, a străbătut toată ființa artistului: „Grecu, încă nu te-ai spânzurat? – îl întreabă cineva prin telefon pe maestrul Grecu în noaptea zilei, când la o adunare creația sa a fost supusă unei critici dure din partea organelor de partid, dar, lucru știut, cu ajutorul ipocrit al „marilor” săi prieteni...

Regizorul M. Chistruga, după o anumită experiență în corelațiile limbajului cinematografic cu cel al artelor plastice, obținută de la filmul-portret *Confesiune*, dedicat Valentinei Rusu-Ciobanu, unde pe alocuri se făcea abuz de substanța verbală, decide ca în acest film verbul să fie redus la maxim, lăsând aproape tot mesajul filmului pe seama celorlalte componente filmice: imaginea și muzica.

El structurează imaginea filmului acordând fondului ideatic un caracter filosofic: lucrările cu motive cosmice conțin ideea originii universului sau nașterea lumii, fiind precedate de imaginea vestitei lucrări *Băiatul cu boii* – copilăria, afirmarea lumii și a „eului” personal, ciclul pământului și al muncii, regenerarea naturii, ca apoi să urmeze ieșirea în lume și întoarcerea la origini – idei tănuite în ciclul de tablouri *Porțile*, la ale cărui imagini și semnificații regizorul se oprește în mod special: *Porțile celor două inimi*, *Poarta străbunilor*, *Porțile nopții*, *Porțile tristeții*, *Porțile ce plâng* ș.a. După cum a observat, pe bună dreptate, criticul de artă Constantin Ciobanu, pe care l-au preocupat semnificațiile acestui motiv, *Porțile* sunt „...orientate spre sine înseși și, deci, nu pot fi interpretate în afara conținutului lor alegoric și simbolic” [7 p. 50]. Anume această idee l-a condus și pe regizorul Chistruga la transpunerea cinematografică a ciclului de lucrări picturale *Porțile*, exploatarea mai mult imaginea lucrării *Porțile Orheiului Vechi*. Fiind mai „cinematografică”, bogată în semnificații și posedând o alură istorică plină de mister, aceasta permite regizorului să efectueze o punte de legătură cu lumea de astăzi a artistului

Greco. Imaginile ciclului de tablouri *Porțile* sunt montate în mod crescendo și legate între ele printr-o melodie plină de nostalgie și durere, interpretată la vioară de maestrul Greco, ca în acordul final al filmului, prin suprapunerea imaginilor mai multor Porți, să se creeze un micropoem cinematografic, ce sfârșește cu meditațiile artistului Greco: „Viața pe lângă mine n-a trecut ca o fantomă, și, totuși, a trecut...” (aluzie tot la o trecere, la motivul Porții).

Caracterul metaforic, lumea plină de mister, motivele mitologice și ancestrale, esențializările expresive din creația pictorului trec și în structurile filmului. Regizorul a reușit să exprime prin limbaj cinematografic esențele operei și drama creatorului lor – artistul Mihai Greco.

Un film de artă, în sensul noțional al cuvântului, apare în 1993. Este vorba de filmul *Obsesia* a regizorului V. Druc, creat pe baza lucrărilor plasticianului Lică Sainciuc, cunoscut prin opera sa cu frecvente evadări de la realitatea concretă sau de la viața terestră în niște universuri imaginare sau virtuale, formând unele asocieri cu lumea de pe pânzele lui Bosch sau Chagall.

Prin procedee și mijloace audiovizuale specifice filmului de nonficțiune cineastul Vlad Druc reușește ca acele universuri propuse de plastician să le transforme în niște stări grave cu rezonanțe apocaliptice. Realitatea de pe pânze recreată în parametrii audiovizuali obține volum, ritm, sonoritate, devine alta, mai impresionantă. Se evidențiază și un factor, deloc de neglijat, cum ar fi, sporirea gradului de comprehensiune ale lucrărilor implicate în acest proces de sintetizare a mai multor genuri de artă.

Astfel, pe baza unor lucrări plastice ia naștere o nouă operă de artă cinematografică – *Obsesia*, care rămâne a fi un film cu adevărat de artă în filmografia autohtonă.

Concluzii

Autorii filmelor de artă sunt conștienți de faptul că acest gen atinge nivelul artei veritabile atunci când sinteza valorilor diverselor genuri de artă armonizează într-un produs finit, depășind sintetismul obișnuit printr-o nouă interpretare în numele unor noi valori, noi dimensiuni.

Astfel, filmul despre artă, inclusiv cel dedicat artelor plastice prin toate componentele sale, își manifestă marile posibilități de concentrare a realității interpretate deja, ceea ce reprezintă o forță sugestivă și taina fascinației sale, participând la fenomenele artistice majore ale timpurilor noastre, opunându-le procesului de globalizare, prin renașterea și valorificarea operelor de artă.

Referințe bibliografice

1. ЭЙЗЕНШТЕЙН, С. *Избранные произведения*: в 6 т. Москва: Искусство, 1968, т. 5, с. 97.
2. ILIEȘIU, S. *Narativitatea imaginii de film*. București: UNATC PRESS, 2007. ISBN 978-973-37.
3. NILSEN, VI. Cinematograful și pictura. In: *Caiet de documentare cinematografică*. Trad. din lb. fr. Ervin Voiculescu. București: Arhiva Națională de Filme, 1965, nr. 8. Cda 9597-966.
4. BEHAR, N. *Filmul despre artă, artă despre artă*. Trad. din lb.fr. Aneli ANASTASIU. București: UNATC PRESS, 2009. ISBN 978-973-1790-2.
5. FAURE, É. *Funcția cinematografului*. Trad. din lb. fr. Ion CARAION. București: Meridiane, 1971.
6. BAZIN, A. *Ce este cinematograful?* Trad. din lb. fr. Ervin VOICULESCU. București: Meridiane, 1968.
7. CIOBANU, C. Mihai Greco: Porțile.... In: *Probleme actuale ale artei naționale*. Chișinău: Știința, 1993. ISSN 978-9975-60

REORIENTAREA ACTIVITĂȚII TEATRALE ȘI FESTIVALIERE ÎN CONTEXTUL CRIZEI PANDEMICE

THE REORGANIZATION OF THEATERS AND FESTIVALS DURING THE PANDEMIC CRISIS

LIUBA ROZDOVAN¹,

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0001-6175-332X>

SVETLANA TÂRȚĂU²,

doctor în studiul artelor, profesor universitar,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0001-9619-5137>

CZU 792:616-036.21

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2022.2.16>

Anularea și suspendarea evenimentelor culturale, limitarea accesului în spațiul public, izolarea pentru o perioadă îndelungată în condițiile actualei crize sanitare au impus industria culturală, inclusiv teatrele, să dezvolte noi concepte și forme pentru activitatea sa. Aceste schimbări au fost necesare pentru susținerea consumului cultural. Continuarea actului de creație, menținerea contactului cu publicul, distribuția produsului cultural fără prezența fizică a artistului și a spectatorului au fost printre provocările majore pentru teatre, festivalurile de teatru și organizatorii acestora.

Cuvinte-cheie: criză sanitară, festival de teatru, eveniment teatral, activitate teatrală, relația actor-spectator, mediu online, digitalizare spectacole

The current pandemic and its restrictions, such as the delaying or canceling of cultural events, self-quarantining and limited access to public spaces, have determined the cultural industry, including theaters, to develop new ways and formats in order to function. These changes have been necessary to maintain a specific level of culture consumption. People active in the artistic field, festival organizers and theaters have faced many challenges, the greatest of them being the perpetuation of the creative act, maintaining contact with the public, as well as distributing the artistic products in absence of an audience and its appreciation.

Keywords: health crisis, theater festival, event, theater, actor-audience relationship, online, digitalization of plays

Introducere

Criza pandemică din ultimii doi ani a schimbat radical lumea. Toate domeniile culturale, inclusiv sectorul teatral, au fost sever afectate de colapsul sanitar. Cel mai mult a avut de suferit *arta vie*. S-a ajuns la practicarea unui „teatru *contactless*” [1], astfel, într-un proces sincron, teatrele din întreaga lume și-au sistat activitatea, artiștii fiind privați de accesul pe scenă și de contactul cu publicul.

De-a lungul istoriei, instituțiile teatrale, deopotrivă cu publicul spectator, au cunoscut provocări, înfruntând diverse crize istorice, sociale, politice. Războaiele, epidemiile de ciumă, holeră au luat milioane de vieți omenești și de fiecare dată, după astfel de catastrofe, arta teatrală se reinventa, adopta formule noi și se dezvolta cu noi forțe, contribuind la promovarea valorilor culturale și spirituale ale societății. Astfel, în 1947, după al Doilea Război Mondial, se înființează festivalurile de teatru de la Avignon și Edinburgh, care și până astăzi dețin întâietatea în viața culturală teatrală universală.

Actualmente, în condițiile pandemice, sectorul cultural trece printr-o perioadă dificilă, activând în circumstanțe provocatoare și incerte, artiștii și instituțiile teatrale sunt impuși să se adapteze, să

1 E-mail: liuba.rozdovan@amtap.md

2 E-mail: tartausvetlana@yahoo.it

găsească soluții alternative în scopul creării și păstrării contactului cu publicul, rămânând deschiși la necesitățile spirituale și culturale ale societății. Este dificil să determinăm care va fi impactul acestei pandemii asupra vieții teatrale, dar schimbările nu întârzie să apară. Pandemia și carantina au forțat teatrul să se modernizeze, să adopte noi formule de comunicare și relaționare cu publicul. Astfel, chiar dacă virusul este un pericol, observăm că acesta are și rolul de catalizator, iar pandemia poate fi examinată ca o premisă care condiționează experimentarea și inovarea în artele spectacolului. Condițiile actuale generează soluții creative pentru desfășurarea procesului teatral, inclusiv a evenimentelor, festivalurilor, întrunirilor cu caracter teatral, motivând creatorii și intrigând spectatorul.

Mediul online, alternativă pentru sectorul teatral la început de pandemie

Odată cu declanșarea crizei pandemice oamenii de teatru își continuă activitatea, trecând în mediul online, or, mediul digital nu are limite fizice și oferă numeroase instrumente și platforme, care pot fi cu succes aplicate în procesul de comunicare, prezentare, studiere, experimentare, doar că aceste activități se produc la distanță. „Teatrul *contactless* a dominat perioada, reliefând preocupări de retorică performantă anterioare, oferind noi eșantioane imaginate de cei deschiși și pregătiți să le dezvolte. Transformarea paradigmei a cuprins toate palierele care structurează arta teatrală” [1]. Totodată, în condițiile actuale, practica mondială a demonstrat că sfera teatrală s-a dovedit a fi slab pregătită pentru o tranziție completă la spațiul digital din cauza unui anumit grad de conservatorism, legat de specificul procesului de creație și prestare a serviciilor teatrale.

Din momentul instituirii stării de urgență, instituțiile teatrale au închis ușile, anulând reprezentațiile pe scenă, astfel, în întreaga lume evenimentele teatrale au fost amânate, anulate sau trecute în format online. La începutul lunii aprilie 2020 organizatorii anunță anularea *Festivalului Internațional de la Edinburgh*, pentru prima dată în cele șapte decenii de la fondare, *Fringe Festival Edinburgh* fiind cel mai reprezentativ festival al artelor spectacolului din lume. *Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu*, unul dintre cele mai remarcabile evenimente în peisajul cultural internațional, a anunțat organizarea *FITS 2020* în mediul online. În perioada 12-21 iunie această ediție specială a adus pe ecranele spectatorilor 138 de evenimente din 30 de țări, de pe cinci continente. Pe *scena online* a festivalului au fost prezentate înregistrările celor mai mari spectacole ale lumii, premiate la nivel internațional.

Ajuns la ediție aniversară (ediția a X-a), a fost anulat *Festivalul Internațional al Școlilor de Teatru și Film ClassFest*, care urma să se desfășoare la începutul lunii aprilie 2020. Atât activitățile organizatorice cât și cele conceptuale, artistice (program, evenimentul de inaugurare) erau la etapa definitivării și finalizării în momentul când organizatorii au fost impuși să anuleze evenimentul. Menționăm că *Festivalul ClassFest* are o importanță majoră pentru comunitatea academică artistică și pentru viața culturală a orașului Chișinău. Situația creată, criza de timp nu au permis găsirea unor alternative sau noi soluții, modificarea conceptului tradițional al *ClassFest*-ului părea o idee de nerealizat, dat fiind faptul că evenimentul presupune, în primul rând, prezența fizică și comunicarea directă dintre participanți. Nu s-a desfășurat la Chișinău nici *Festivalul-laborator Internațional al teatrelor de studio și spectacole de forme mici MOLDFEST*, un eveniment teatral important, cu o tradiție bogată, organizat de Teatrul Dramatic de Stat pentru Tineret *S Ulițî Roz I. Harmelin*, începând cu anul 2009.

În pofida restricțiilor impuse de pandemie, în perioada 10-20 septembrie a avut loc unul dintre cele mai importante reuniuni de talente și evenimente culturale din țară, cea de a XXVIII-a ediție a *Festivalului Internațional de Operă și Balet Maria Bieșu*. Artiști de talie mondială au oferit spectacole de excepție. Cu un număr limitat de spectatori prezenți la evenimente, concertul de deschidere și gala de închidere a festivalului au avut loc în aer liber, alte două spectacole au fost prezentate pe scena Teatrului Național de Operă și Balet *Maria Bieșu*, toate fiind difuzate live de televiziunea publică.

Neobosit în căutările sale, Teatrul Național *Satiricus I.L. Caragiale* a găsit o soluție creativă pentru promovarea dramaturgiei contemporane și a organizat *Festivalul Internațional de Teatru FESTIS*, ediția a IV-a, cu genericul *Teatrul ca formă de rezistență*. În perioada 16-25 noiembrie, actorii de la

Satiricus au prezentat zece spectacole, majoritatea în premieră, după textele a nouă dramaturgi contemporani din șase țări (România, Franța, Estonia, Belarus, Rusia, Moldova).

Urmare a încetării neașteptate a activităților în modul obișnuit, trupele și instituțiile teatrale din Republica Moldova s-au confruntat cu varii probleme de ordin economic și artistic. Acest lucru se explică prin faptul că teatrul este o artă colectivă. Actorii interacționează fie între ei, fie cu publicul, în timpul repetițiilor și în cel al reprezentării spectacolului, astfel, contactul direct nu poate fi evitat. Mai mult de atât, teatrul este o artă de masă, iar respectarea distanței sociale este imposibilă în spațiile restrânse. Această conexiune dintre actor și spectator este argumentată de profesorul universitar și criticul teatral Hans-Thies Lehmann: „Teatrul înseamnă: *un timp de viață comun*, petrecut și *consumat* împreună de către actori și spectatori în aerul respirat împreună în acel spațiu în care au loc jocul teatral și urmărirea lui” [2 p. 6]. Anularea reprezentațiilor teatrale, a turneelor au provocat pierderi financiare. Criza financiară a fost resimțită, în special, de sectorul teatral independent din țară, care nu este subvenționat de stat, spre deosebire de teatrele instituționalizate, deși finanțarea nu acoperă integral cheltuielile administrative și cele de producție.

În Republica Moldova activitatea instituțiilor culturale a fost sistată în perioada martie – august 2020. Teatrul autohton, precum majoritatea instituțiilor din alte domenii, a fost nevoit să facă eforturi considerabile pentru valorificarea noilor tehnologii; aplicațiile mobile și platformele pentru conferințe și transmisiuni online au fost indispensabile în situația creată. În această perioadă tot mai multe instituții au optat pentru difuzarea online a diferitor evenimente teatrale, astfel, spectatorul a avut posibilitatea să urmărească activitatea artistică fără a ieși din casă.

La sfârșitul lunii martie Teatrul Național *Eugene Ionesco* a lansat un maraton online, consacrat celei de-a 30-a aniversări a instituției, publicul spectator a urmărit cele mai cunoscute spectacole jucate pe scena TNEI în stagiunile anterioare, au fost postate informații utile, fotografii, articole despre participări la festivaluri, date informative despre spectacolele prezentate; nu au lipsit interviurile cu actorii reprezentativi ai teatrului, astfel, spectatorul a avut posibilitatea să cunoască actorii înafara rolurilor jucate pe scenă. În scopul promovării artei teatrale în condiții de criză, Teatrul Național *Satiricus I.L. Caragiale* inițial a propus spectatorilor vizionarea gratuită a spectacolelor din repertoriu pe pagina sa oficială, ulterior a inițiat o colaborare cu diferiți parteneri media, prezentând mai multe spectacole atât în mediul online cât și la TV.

Datorită obligativității de izolare socială din cauza COVID-19, natura relației dintre teatru și public a fost transformată, atât din punct de vedere emoțional cât și cognitiv. În perioada de izolare, spațiul teatral tradițional în care actorul interacționa cu publicul a dispărut și, odată cu acesta, a dispărut contactul direct și comunicarea interactivă. În timpul izolării, actorul și spectatorul se află în spații diferite, iar între ei există întotdeauna un ecran de monitor, de tabletă sau de telefon.

Aceste circumstanțe ne orientează către viziunea despre arta teatrală a celebrului actor și regizor polonez Jerzy Grotowski, care, prin cercetările sale, a reușit să inoveze arta teatrală într-un context în care televiziunea și filmul începuseră să prindă amploare. Prin activitatea practică și căutările artistice, Grotowski a răspuns la propriile întrebări despre ce este teatrul, prin ce este unic, ce poate face teatrul diferit de film și televiziune: „...am descoperit că teatrul putea să existe fără machiaj, fără costume autonome și scenografie, fără un loc special de spectacol (scena), fără efecte de lumină sau de sunet etc. El nu poate exista fără relația actor/spectator, fără comuniunea percepției directe, „vii” [3 p. 11]. Astfel, relația actor-spectator rămâne să fie indispensabilă în arta teatrală, nu există teatru adevărat fără spectator.

Reluarea parțială a activității teatrale și festivaliere

După aproape jumătate de an pandemic teatrele și-au obținut revendicările de a-și prezenta spectacolele cel puțin în aer liber. Cu resurse minime, dar cu multă creativitate și entuziasm, artiștii au reușit să amenajeze spații alternative pentru reprezentații teatrale, selectând din repertoriu acele spectacole care au putut fi adaptate mai ușor spațiilor neconvenționale. Printre primii care au revenit în

scenă, începând cu luna august, au fost actorii Teatrului *Geneza Art*, care și-au prezentat producțiile pe terasa teatrului, un depozit teatral parțial demontat. Această practică a fost urmată și de artiști de la alte teatre, precum Teatrul Municipal de Păpuși *Guguță*, Teatrul Național *Satiricus I.L. Caragiale*, pentru care curtea instituției a devenit sală de teatru, iar zgomotul orașului s-a integrat armonios în atmosfera de sărbătoare atât pentru actori cât și pentru spectatori.

În condiții dificile pentru activitate, după o lungă perioadă de absență a artiștilor pe scenă, stagiunea de toamnă 2020 a început cu noi premiere. Cei mai mici spectatori s-au bucurat de premiera spectacolului *Partea Dreaptă* de Nicolae Rusu, în regia Gabrielei Lungu, jucat cu măiestrie de actorii Teatrului Municipal de Păpuși *Guguță*. Trupa Teatrului *Alexei Mateevici* a adus în scenă o premieră inedită, spectacolul *Martiri* de Marius von Mayenburg, în regia Luminiței Țicu. Teatrul Republican *Luceafărul* a bucurat publicul cu premiera spectacolului *Tata* de Dumitru Matcovschi, în regia lui Veaceslav Sambriș.

După o nouă perioadă de suspendare a activității teatrale, la începutul anului 2021 a fost permisă deschiderea teatrelor și desfășurarea evenimentelor teatrale cu respectarea strictă a condițiilor sanitare. Limitele și interdicțiile au avut un efect stimulator pentru noi proiecte, colaborări. Pe scenele teatrelor au urmat premiere, au avut loc mai multe evenimente teatrale importante pentru viața culturală națională, au fost reluate turneele în străinătate și participările la festivalurile internaționale de teatru. Căutarea unor noi forme de existență a teatrelor în condiții de pandemie și experimentarea mijloacelor inovative prin utilizarea tehnologiilor digitale a adus pe scena Sălii Studio *Valeriu Cupcea* a Teatrului Național *Mihai Eminescu* spectacolul-experiment *Stricere* în regia lui Mihai Fusu. Spectacolul este o combinație dintre film, sunet, videoart, instalație, iar cele 10 cupluri de spectatori-actanți sunt parte a spectacolului. Fiecare cuplu de spectatori-actori primește căști și urmează un traseu prestabilit prin zece locații: sufragerie, dormitor, baie, antreu, terasă, hambar etc. Secvențele selectate redau diferite etape sau drame din relațiile de cuplu. „Pentru fiecare scenă s-a construit o instalație din viața cotidiană, spectatorii-actori sunt așezați pe locurile stabilite în mizanscenele gândite pentru ei, câte un cuplu în fiecare locație. Ei ascultă în căști textul în interpretarea actorilor, sunt martorii și, totodată, participanții unei scene de cuplu” [4].

Revin în peisajul cultural evenimentele teatrale care se desfășoară tradițional, an de an, în Republica Moldova, multe dintre acestea fiind internaționale. Incertitudinea privind evoluția situației sanitare și imposibilitatea de a planifica călătorii pentru participanți și invitați speciali din străinătate cu mult timp înainte de desfășurarea unui eveniment au impus organizatorii mai multor evenimente să găsească forme hibride (mixte) de organizare a festivalurilor, proiectelor culturale, cea mai practică formulă fiind prezența fizică a unui număr limitat de spectatori și transmisiunea live online și/sau TV.

Teatrul Național *Mihai Eminescu* a participat la Programul mondial de lecturi *Belarus (sua) Worldwide Reading Project*, ce presupune producerea sub formă de spectacol-lectură a textului *Insultați*. Piesa *Belarus(ia)* de Andrei Kurecic a fost tradusă în timp record în 21 de limbi și promovată în peste 80 de teatre. În primele zile de februarie trupa de teatru TNME s-a alăturat acțiunii de solidaritate față de artiștii belaruși, împreună cu alte 15 teatre din România, spectacolul-lectură al piesei fiind transmis și online.

În luna martie, cea de a 55-a ediție a Festivalului Internațional de Muzică *Mărțișor* s-a desfășurat fără public în sală, evenimentele din programul festivalului fiind difuzate live de către posturi TV și transmise online pe paginile web ale instituțiilor culturale-gazde ale evenimentului.

A urmat o toamnă plină de evenimente importante pentru peisajul cultural românesc și mișcarea teatrală națională. Teatrul Național *Mihai Eminescu*, prima instituție teatrală de expresie română din Basarabia, a sărbătorit un centenar de la înființare. Cu prilejul aniversării au fost organizate multiple evenimente culturale, întruniri și conferințe științifice internaționale.

În perioada 15-26 septembrie 2021, a avut loc *Reuniunea Teatrelor Naționale*, ediția a VI-a, un eveniment teatral de excepție, devenit deja o tradiție în spațiul cultural românesc. Evenimentul a fost organizat de Teatrul Național *Mihai Eminescu*. La Chișinău și-au dat întâlnire importante instituții tea-

trale din România și Republica Moldova, care au prezentat producții teatrale recente pe scena TNME. Programul Reuniunii a fost completat cu activități, precum conferințe, lansări de carte, expoziții, întâlniri cu actorii. Acest proiect de amploare a umplut sălile de teatru la fiecare spectacol, publicul fiind nerăbdător de a se reîntâlni cu actorii, de a-și satisface nevoia de artă și frumos. „După o pauză de un an, reluarea *Reuniunii Teatrelor Naționale Românești* subliniază vitalitatea culturii, capacitatea ei de a renaște și de a recupera normalitatea după care tânjim, chiar dacă nimic nu va mai fi ca înainte, nu ne vor fi alături artiștii, scriitorii, personalitățile vieții publice, răpuse de pandemie, oameni pe care altfel i-am fi văzut azi printre spectatori sau pe scenă” [5]. Reuniunea a fost un omagiu regretatului actor și regizor român Ion Caramitru.

Exprimarea libertății prin artă a fost scopul Festivalului artelor contemporane *BE FREE FEST*, ce a avut loc în perioada 29 octombrie – 4 noiembrie 2021. Evenimentul a fost organizat de Fundația Friedrich Naumann pentru Libertate și a adus în fața publicului, pe scena Teatrului Național *Satiricus I.L. Caragiale*, producții culturale de teatru, dans, film, muzică. Programul a cuprins cinci spectacolele, o seară de filme scurtmetraj, un recital muzical. Masca a fost accesoriul obligatoriu pentru cei prezenți în sală.

„Rezistăm prin teatru” a fost genericul unei noi ediții a Festivalului Internațional de Teatru *FESTIS*, care a avut loc în perioada 11-21 octombrie 2021, la Teatrul Național *Satiricus I.L. Caragiale*. Organizatorii au oferit participanților la festival un program complex de evenimente care a inclus peste 20 de spectacole prezentate de trupe de teatru din Republica Moldova, România, Franța, Bulgaria, lansări de carte, conferințe, discuții pe teme actuale privind tendințele teatrului contemporan, mișcarea teatrală națională în contextul celei universale, promovarea dramaturgiei contemporane și naționale.

Din cauza restricțiilor, Festivalul Internațional al Școlilor de Teatru și Film *ClassFest* a revenit cu o nouă ediție dedicată filmului studentesc. Activitățile din programul festivalului – proiecțiile de film, workshop-urile, discuțiile – s-au desfășurat în format mixt, cu prezența fizică a studenților cinești de la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice și difuzate online pentru studenții și participanții din cele 11 instituții din Europa de Est și Vest. Astfel, datorită tehnologiilor noi și internetului, s-a produs schimbul de experiență și dialogul intercultural dintre școli din diferite zone geografice.

Fiind printre cele mai afectate domenii, cu activitate desfășurată în condiții de presiune și incertitudine, cu resurse limitate, industriile creative au acceptat provocarea și au continuat să aducă publicului bucuria de a trăi prin artă. Termeni noi, precum *multimedia*, *live streaming*, *VR Technologies*, *3D effects* devin noțiuni tot mai frecvent utilizate în mediul teatral. Totuși, câte posibilități nu ar oferi noile tehnologii, actorul și scena nu pot fi înlocuiți. „Opera teatrală nu are caracterul unei inscripții fixe, ci a unui eveniment, ea este o artă a prezentului, o artă efemeră și deschisă” [6 p. 54]. Actul artistic oferă emoție, stare, trăire prin contactul dintre actor și spectator, prin prezența acestora într-un spațiu comun. Acest dialog definește un *produs artistic viu, irepetabil*, fiecare reprezentație teatrală este unică prin energia transmisă, ceea ce lipsește mediului online.

Concluzii

Renunțarea forțată la desfășurarea activității în regim obișnuit a deschis noi orizonturi pentru redefinirea artei spectacolului, punând în valoare multifuncționalitatea și diversitatea acestui domeniu al artei, capacitatea de a asimila inovații tehnice și tehnologii noi. Astfel, resursele tradiționale au fost revalorificate, oferind publicului spectator produse culturale, care corespund cerințelor actuale. În aceste condiții tot mai multe instituții culturale au optat pentru implementarea și utilizarea tehnologiilor conexe, digitalizarea produselor culturale, trecerea temporară în mediul online. Chiar din primele săptămâni ale pandemiei, teatre din întreaga lume au propus spectatorilor producții, evenimente teatrale în mediul online, oferind publicului acces la cele mai renumite spectacole, la doar un click distanță.

În noile condiții de activitate, urmare a măsurilor impuse de pandemie, teatrul autohton a reușit să-și consolideze poziția în mediul online nu doar prin prezentarea conținutului artistic digitalizat. Trecerea treptată a teatrului offline în mediul digital s-a transformat într-o strategie artistică de promova-

re activă datorită activității pe rețelele sociale, serviciilor de găzduire video și streaming. Actualizarea informației despre activitatea instituțională, plasată pe pagina oficială, a devenit o prioritate pentru fiecare companie de teatru.

Mediul online a permis comunicarea activă și diversă cu publicul, dezvoltarea unor noi concepte și proiecte artistice, studierea experienței altor țări, păstrarea dialogului cultural cu profesioniști din universul teatral dincolo de distanțele fizice și contactul pe viu.

Referințe bibliografice

1. CÎNTEC, O. Teatrul contactless. In: *Suplimentul de cultură* [online]. 2021, 25 oct. [accesat 28 noiem. 2021]. Disponibil: <https://suplimentuldecultura.ro/36268/datul-in-spectacol-165/>
2. LEHMANN, H.T. *Teatrul postdramatic*. București: Unitext/Uniter, 2009. ISBN 978-973-8129-44-3.
3. GROTOWSKI, J. *Spre un teatru sărac*. București: Unitext, 1998. ISBN 973-98348-9-2.
4. FUSU, M. Stricere. In: *TNME*: [site]. [accesat 10 ian. 2022]. Disponibil: <https://tnme.md/spectacole/stricere/>
5. CIOBANU, V. Regal teatral la Chișinău. In: *Contrafort* [online]. 2021, nr. 3 (301) [accesat 10 ian. 2022]. Disponibil: <http://contrafort.md/numere/regal-teatral-la-chi-u>
6. BÉRES, A. *Text și spectacol: Contribuții la estetica teatrului*. Târgu-Mureș: Academos, 2000. ISBN 973-99706-0 -5.

MONOLOGUL INTERIOR ÎN ARTA CINEMATOGRAFICĂ CA MODALITATE DE A REDA GÂNDIREA ȘI SIMȚIREA EROULUI

INTERIOR MONOLOGUE IN CINEMATOGRAPHIC ART AS A WAY TO CONVEY THE CHARACTER'S THOUGHTS AND FEELINGS

VERA MEREUȚĂ¹,

profesor universitar,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0009-0009-4238-8406>

CZU 791:82-27

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2022.2.17>

Arta cinematografică utilizează diverse și multiple procedee expresive, inclusiv cele preluate de la literatură și teatru, unul dintre acestea fiind monologul interior. În film, de regulă, monologul interior este scurt, concis, ca o străfulgerare a minții ce redă reflecția asupra celor ce se întâmplă, poate reda un gând privind anumite consecințe posibile sau niște evocări... Căci scopul unui film nu este de a prezenta doar lumea acțiunilor și pasiunilor personajelor, ci și viața lor spirituală.

Cuvinte-cheie: cinematografie, film de ficțiune, regizor, personaj, monolog, viața interioară

Cinematographic art uses various and multiple expressive methods, including those borrowed from literature and theater, one of which is the inner monologue. In a film, the inner monologue is usually short, succinct, like a flash of the mind reflecting on what is happening, or a thought about certain possible consequences, or some evocations... Since, the purpose of a film is not just to present the characters' world of actions and passions, but also their spiritual life.

Keywords: cinematography, fiction film, director, character, monologue, inner life.

Introducere

Mijloacele de exprimare, de influență asupra publicului de care uzitează arta cinematografică sunt, în primul rând, imaginea și acțiunea. Cuvântul se integrează mai târziu, odată cu apariția mijloacelor tehnice de imprimare și reproducere a sunetului. Astfel, acum publicul are posibilitatea să urmărească nu doar ce fac personajele, ci și ce spun. Și nu numai atât, ci și ce gândește eroul în diferite situații, ce îl frământă, ce intenții îi ghidează faptele, acțiunea. Gândirea, adică cugetarea, se produce în interiorul

¹ E-mail: vera.mereuta@amtap.md

omului, în creierul său, în minte, fiind dictată de starea provocată de diverse evenimente, întâmplări, de variate situații în care se pomenește. Și toate aceste reflecții, cugetări sunt formulate în minte prin cuvinte nerostite. Publicul își poate da seama de frământările interioare ale personajului urmărind acțiunea ce se desfășoară și expresia feței, privirea, gesturile sale ca reacție de răspuns, de atitudine, de apreciere a evenimentului.

În literatură, pentru a reda frământările interioare din viața eroilor, autorul folosește cuvântul scris. În arta dramatică, în special, în dramaturgia clasică, se apelează la monolog, în același scop. Monologurile sunt folosite de dramaturgi pentru a-l introduce pe spectator în sufletul și în cugetul personajelor, arătându-i ce gândesc și ce simt acestea în anumite momente critice privind unele probleme importante. Personajele sunt puse în mișcare de pasiunile, de năzuințele, de visele și sentimentele lor.

Tipuri de monolog în arta dramatică

În arta dramatică există trei tipuri de monolog: monologul *adresat*, monologul *interior* și monologul *la rampă*.

Monologul *adresat* are loc atunci când un personaj se adresează altuia sau mai multor personaje. De exemplu: monologul *Katharinei* din piesa *Îmblânzirea scorpiei* de Shakespeare, actul V, scena 2 – *Hai, descrețește-ți fruntea încrunțată*; monologul lui *Arnolf* din *Școala nevestelor* de Molière, actul III, scena 2 – *Agnes, mai lasă lucrul și ia aminte bine!* ș.a.

Monologul *interior* sau monologul *cu sine însuși* se desfășoară atunci când eroul își concentrează gândirea asupra unor probleme existențiale, de importanță majoră pentru el, supunând introspecției propriile sentimente. De exemplu: monologul lui *Hamlet* din piesa omonimă de Shakespeare, actul III, scena 1 – *A fi sau a nu fi*; monologul *regelui Claudius* din aceeași piesă, act. III, scena 3 – *Păcatu-mi putred pân-la cer duhnește*; monologul lui *Cid (Sid)* din piesa *Cidul* de Pierre Corneille, actul I, scena 9 – *Cu inima străpunsă adânc...*

Monologul *la rampă* decurge atunci când personajul se adresează direct publicului spectator, împărtășindu-și păsurile, fiind practicat, îndeosebi, în vodeviluri și comedii. În acest sens, sunt elocvente *Cânticele comice* de Vasile Alecsandri, interpretate de Matei Millo la Teatrul din Iași. Acestea sunt lucrări dramatice de proporții reduse, fiind interpretate de un singur actor, prin care autorul demască vicilele social-politice ale timpului, dezvăluie aspectele grotești ale înjosirii, înșelării, supraaprecierii etc.; *Paraponisitul*, *Kera Nastasia sau mania pensiilor*, *Clevetici*, *ultrademagogul*, *Gură-cască*, *om politic* etc.

Monolog interior în film

Arta cinematografică se folosește de diverse și multiple procedee expresive, inclusiv cele preluate din literatură și teatru, unul dintre acestea fiind *monologul interior*.

Dacă în filmul mut, la începuturile artei cinematografice, reflecția, gândirea personajelor erau redată prin subtitrare pentru a înlesni înțelegerea subiectului și motivarea acțiunilor acestora, astăzi răsună după cadru vocea actorului, care prin inflexiuni vocale exprimă gândirea și trăirea personajului interpretat. În film, monologul, în special, *monologul interior*, nu poate fi de lungă durată ca într-un spectacol, de exemplu, când publicul urmărește, captivat și plin de emoții, jocul inspirat al actorilor.

Monologul interior în film este, de regulă, scurt, concis, ca o străfulgerare a minții ce redă reflecția asupra celor ce se întâmplă, poate fi un gând privind anumite consecințe posibile sau unele evocări... Acest tip de monolog poate fi exprimat printr-o singură replică sau, cu anumite pauze, printr-un șir de cuvinte, de idei sonorizate, în funcție de problemele de care este frământat personajul în acel moment.

În general, mersul gândirii, cugetările eroului, atitudinea lui față de evenimente sunt redată în film atât prin acțiunile cât și prin replicile sale. Precum se întâmplă și în viața reală, uneori omul e pus în situația să facă ceea ce nu ar dori să facă, să spună altceva decât ceea ce gândește. În viața reală acțiunile și vorbirea oamenilor sunt întotdeauna însoțite de un continuu proces de cugetare. *Monologul interior* constă anume în revelarea acestui proces.

„Rolul monologului interior în reflectarea universului spiritual al eroilor poate fi comparat cu prim-planul încadrat în succesiunea imaginilor din film. Monologul interior este ca un prim-plan al sufletului... El este oportun și necesar în acele episoade care redau momente relevante din viața spirituală a eroilor. Ori conținutul monologului interior trebuie să fie semnificativ și plin de dramatism, ori nu are rost să apelezi la el” [1 p. 25].

După cum s-a spus mai sus, în literatura artistică sentimentele și raționamentele personajelor sunt redade prin cuvântul scris; pe scena teatrală, însă, unde vedem oameni vii (actori-personaje) care acționează și comunică verbal, procesul interior al simțirii și gândirii este exprimat fie printr-un monolog, fie printr-un *apartéu*, adresate spectatorilor sau unui alt personaj. Însă, dramaturgia contemporană recurge tot mai rar la monolog și la *apartéu*, astfel văduvind actorii dramatice de posibilitatea de a prezenta un joc viu, captivant, emoționant.

Cinematografia, ca artă ce reflectă realitatea, a trebuit să caute, să descopere procedee specifice, mai firești și mai veridice de redare pe ecran a autenticității vieții reale, a trăirii și cugetării eroilor. Precum am mai menționat, la începuturile sale filmul a fost mut, nu fusese încă descoperită tehnica de înregistrare a sunetului, a vocii umane. Ideea și conținutul filmului mut erau percepute doar vizual. Totul decurgea din acțiunile fizice ale personajelor, din mimica și gesturile lor. „Felul în care figurile noastre exprimă emoțiile este același în toată lumea – un zâmbet înseamnă același lucru și în deșertul Sahara, și în jungla Amazonului. Psihologii consideră că există șase emoții fundamentale, fiecare cu o expresie facială caracteristică. Aceste expresii faciale sunt programate în creierul nostru prin gene. Aidoma culorilor primare și emoțiile se amestecă între ele” [2 p.79]. Cele șase emoții fundamentale sunt: frica, supărarea, bucuria, surpriza, tristețea, dezgustul. Prin mimică și gesturi erau exprimate, totodată, și relațiile dintre personaje, și modul de apreciere a conflictelor, și atitudinea lor față de aceste conflicte. Mersul gândirii personajelor era exprimat prin scurte propoziții înscrise sub imagine, precum sunt astăzi subtitrate filmele străine, de altă limbă.

Treptat, însă, se renunță la această metodă, căci textul înscris sub imagine nu transmitea întocmai replicile din film, ci doar reflecțiile personajelor, iar privitorii, străduindu-se să citească textul scris, pierdeau din succesiunea imaginilor și dinamica acțiunii.

Firește că pentru creatorii de filme artistice era foarte dificil să transmită de pe ecran viața interioară a personajelor, relația dintre ele, să redea caracterele umane în toată diversitatea și deplinătatea lor așa precum se poate realiza în teatru – prin comunicare directă, prin acțiune verbală, prin vorbire definitorie. Odată cu implementarea în arta cinematografică a sunetului, s-a ivit posibilitatea de a reda de pe ecran multitudinea de caractere umane, diversificându-le sau tipizându-le și prin caracterizare verbală. Prin modulațiile vocii putea fi redată plasticitatea gândirii. Creatorii filmelor de ficțiune au constatat că *monologul interior* poate dezvălui plener viața interioară a personajului, acuitatea gândirii, profunzimea simțirii – starea sufletească și ideea dominantă ce-l frământă și care se transmite către spectator, impresionându-l. Toate trăirile sufletești, cele mai profunde, toate ideile, gândurile ascunse ale personajului pot fi exprimate prin vibrațiile vocii umane ale actorului-interpret.

Forme de monolog interior în film

Și în filme *monologul interior* poate avea variate forme. Tendința regizorilor de film de a dezvălui cât mai plener viața interioară a eroilor, reflecțiile și frământările lor sufletești își află expresia în cele mai diverse forme de utilizare a vocii de după cadru. Uneori *monologul interior* poate să coincidă cu vocea crainicului (a naratorului). Căci vocea de după cadru a crainicului-narator conține adesea elemente de *monolog interior*, luând forma de narațiune a eroului adresată partenerilor sau publicului spectator, ori conține niște amintiri – reflecții ale personajelor, ori sună ca un comentariu al autorului asupra acțiunii. Ba, uneori, capătă forma de cugetare – o cugetare adâncă despre viață și moarte, despre bine și rău, despre om și omenie, despre bucurie și tristețe, despre fericire și drama vieții etc. Căci

scopul unui film este de a prezenta nu doar lumea acțiunilor și pasiunilor personajelor, ci și mersul cugetării, meditării umane. Cu părere de rău, actualmente, nu se prea practică *monologul interior*, ci se mizează mai mult pe acțiune, în special, pe acțiunea fizică.

Mi s-a întâmplat pe parcursul vieții, în calitatea mea de actriță, să dublez diverse roluri la Studiourile *Moldova-Film* și *Telefilm-Chișinău*. În asemenea cazuri, actorul-dublor trebuie să retrăiască afectiv și vocal viața personajului din film, concomitent cu actorul-interpret, pentru ca toate replicile sale prin inflexiunile vocii să sune firesc și veridic în limba română.

În calitate de crainic, am sonorizat mai multe *Jurnale de cinema*, care, pe vremuri, rula, de obicei, înainte de începutul filmelor artistice și reflectau momente documentare din viața societății. În *Jurnale* textul avea, mai curând, un caracter de relatare a faptelor reale, de constatare a lucrurilor. Uneori, și într-un caz, și-n altul se utilizau ca mijloace plastice și unele replici *apartéu*, și scurte monologuri interioare, ceea ce imprima mai multă veridicitate imaginilor, un conținut mai bogat, sporind expresivitatea și înlesnind recepția prin impresia produsă atât vizual cât și auditiv.

Recomandări practice

În intenția de a familiariza studenții de la specialitatea *Regie film și TV* cu tema respectivă – *Monologul interior* în cadrul disciplinei *Arta vorbirii*, am apelat la romanul lui Aureliu Busuioc, *Singur în fața dragostei* (Ediția a VII-a, Editura Cartier, Chișinău, 2012). Romanul este conceput ca o confesiune a personajului principal Radu Negrescu privind propria-i viață, atât social-profesională cât și intimă, personală. Paralel, sunt integrate și pagini din jurnalul intim al eroinei Viorica Vrabie, care conțin, de asemenea, reflecții de ordin social-profesional și sentimental, liric. Multe momente din roman pot fi abordate ca monologuri interioare, gânduri, reflecții, adresate sieși, propriului eu.

Studentul, aflându-se în deplină solitudine, efectuând anumite acțiuni fizice simple, cu un scop concret, bine motivat (îmi pregătesc dejunul, îmi aleg cravata, îmi calc/spăl hainele, deretic prin cameră, mă pregătesc să merg la ore etc., cu alte cuvinte – Eu în situația dată – temă ce se studiază la disciplina Măiestria actorului), asimilând în mod creativ textul, în timpul acțiunilor fizice, se simte copleșit de gânduri, redade prin propria-i voce imprimată din timp, care acum răsună după cadru. Toate acțiunile și comportamentul lui sunt controlate de gândire.

Recomand câteva idei din romanul menționat care pot fi tratate ca *monolog cu sine însuși*.

Radu Negrescu:

1. Cap. IV, p. 51: *Nu știu cum se scoală restul lumii.....și asta e principalul!*
2. Cap. XII, p. 118: *Când stau câteodată și mă gândesca scopului pe care ți l-ai pus.*
3. Cap. XII, p. 122: *Dacă n-ar fi viața doar un lanț vreau să-l am mereu alături.*

Viorica Vrabie:

1. Cap. XI, p. 117: *Odată, acolo (în Siberia) aveam vreo cinci ani Oamenii care nu iubesc nu sunt ca el!*

2. Cap. XII, p. 124: *Mă simt undeva între vis și viață..... să-i contrazic teoria!*

3. Cap. XIV, p. 139: *Singură cu mine însă-mi..... Sunt tare! Nu mă las!*

Manifestând interes și curiozitate profesională, studenții pot face o alegere independentă. Apelând la intuiție și inteligență, punându-și în mișcare imaginația artistică, viitorii regizori de film și TV, prin asimilarea creativă a textului, pot înțelege și însuși mai lesne temele de studiu: *Eu în situația propusă* (măiestria actorului) și *Monologul interior* (arta vorbirii), dând textului interpretare artistică și sens propriu unor reflecții și sentimente ale personajelor.

Concluzii

Așadar, de ce este salutat și apreciat *monologul interior* în film? Fiindcă o creație cinematografică veritabilă, fie ecranizarea unei opere literare, fie un scenariu independent, nu este o simplă narațiune despre anumite fapte și acțiuni, ci faptele și acțiunile înseși, și contează nu atât relatarea raționamente-

lor, reflecțiilor personajului, cât propriile lui raționamente și sentimente – viața sa interioară ca parte constitutivă a acțiunii.

Prin *monologul interior* pot fi exprimate atât probleme de ordin personal cât și cele de ordin ne-personal, general uman, reflectând asupra cerințelor spirituale ale omului în tendința lui de autocunoaștere. În viața reală acțiunile și vorbirea oamenilor sunt întotdeauna însoțite de un continuu proces de cugetare. *Monologul interior* constă anume în relevarea acestui proces și este necesar și oportun în episoadele ce redau momente relevante din viața spirituală a eroului. Ca și prim-planul, *monologul cu sine însuși* trebuie folosit adecvat pentru a imprima filmului de ficțiune cât mai multă veridicitate.

Referințe bibliografice

1. ЗОТОВ, Н.Н. *Внутренний монолог в художественном фильме*. Москва, ВГИК, 1963, c. 25.
2. WINSTON, R. *Misterele corpului uman*. București: Litera, 2016, p. 79. ISBN 978-606-33-2309-6.

PROFESORUL – SCULPTOR DE TALENT

THE PROFESSOR – TALENTS SCULPTOR

VICTOR GIURESCU¹,

doctorand,

Universitatea Națională de Arte George Enescu, Iași, România

<https://orcid.org/200000-0003-4448-8477>

CZU 792.071.4

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2022.2.18>

Această lucrare s-a născut din nevoia de a readuce în prim-plan necesitatea imperioasă de a avea la catedră, pentru această artă pur vocațională, profesori integri, talentați, maturi, creativi, cu umor și care să aibă în spate un minim de 5-10 ani de carieră, din care să poată împărtăși studenților experiențele trăite. Obligatoritatea de a avea astfel de profesori vine pe fondul unei superficialități care s-a insinuat în mai toate domeniile artistice, neomoderniștii (forma eufemistică a neomarxiștilor) de azi fiind în stare să șteargă cu totul istoricul unei arte pentru a susține că ei sunt noii ontomezatori și de a ne arăta versatilitatea și incoerența de până atunci. Să ștergi teatrul grec, să uiți de commedia dell'arte, să-l omiți pe Shakespeare, să-i eludezi pe uimitorii ruși, să-i uiți pe controversații creatori ai absurdului, a-l revoca pe Caragiale sau a anula comicul și a afirma că o adunătură de definiții și informații, care țin strict de statistici, într-un text nu se poate numi piesă de teatru, aceasta e teatrid.

Cuvinte-cheie: profesor, modelator, talent, comuniune, verosimil, demitizare

This work was born from the need to bring to the fore the urgent need to have at the department, for this purely vocational art, honest, talented, mature, creative, humorous teachers with a minimum of 5-10 years of career behind them, from which to share their experiences with the students. The obligation to have such teachers comes against the background of a superficiality that has been insinuated in almost all artistic fields. Today's neo-modernists (the euphemistic form of neo-Marxists) are able to completely erase the history of an art in order to claim that they are the new founders and to show us the versatility and incoherence of the past. To erase the Greek theater, to forget the commedia dell'arte, to omit Shakespeare, to elude the amazing Russians, to forget the controversial creators of the absurd, to revoke Caragiale or to cancel the comic, and to say that a collection of definitions and information, strictly related to statistics, in a text cannot be called a play, that's it the atricide.

Keywords: teacher, modeller, talent, communion, credible, demythisation

Introducere

Mai are învățământul de azi dimensiune artistică? Sau este doar o teoretizare a unor cunoștințe teoretice exhibate de profesori prolifici care nu au urcat niciodată pe o scenă de teatru? Obligatoritatea

¹ E-mail: victor_tori@yahoo.com

unui doctorat, în vederea alegerii și a unei cariere pedagogice, a făcut ca în fața studenților să vină persoane fără trecut în teatru. Dacă cei în cauză, profesorii, predau materii teoretice, nu putem decât să-i felicităm. Dar ce ne facem dacă ei predau actorie, improvizație, vorbire sau mișcare scenică? E o mare diferență între un profesor care predă o materie de clasele 1-12 și profesorul care trebuie să te inițieze într-o meserie mai apropiată de ezoteric, de metafizic decât de concret, real.

Profesorul între mit și demitizare

„Miza actului pedagogic nu este aceea de a distribui informații *ex cathedra* către student, ci de a dialoga, de a putea trăi întâlnirea care are ca temei experiența culturală, intelectuală. Într-un curs universitar se poate întâmpla ceea ce în procesul descoperirii informației pe internet sau prin lectură particulară nu se poate obține niciodată: revelația unei anume situații față de subiect, a unei anumite înțelegeri umane și intelectuale, totodată. Este extrem de important să recunoaștem învățământului umanist acest rost profund, de a oferi un *schimb de idei în și prin dialog*. Astăzi, studenții pot descoperi în regim individual, prin studiul propriu, mult mai mult decât orice profesor le poate oferi în sensul informațiilor cuantificabile. Însă, ceea ce un student nu poate descoperi în fața unui ecran de calculator, nici chiar prin lectura individuală, este acel tip de perspectivă asupra ideilor însușite prin natura directă, imediată a dialogului și a prezenței”, spunea Octavian Saiu într-un interviu [1].

Cu tot respectul pentru George Banu, pentru toată cariera dumnealui, magnifică de altfel, pentru tot ce a împărtășit lumii din cercetările și „achizițiile” dumnealui, dar ar putea, domnia sa, să scoată din școală generații de actori talentați (nu toți, ce-i drept), așa cum făceau Dem Rădulescu, Sanda Manu, Ion Cojar, Mircea Albulescu, Florin Zamfirescu etc.? Și să nu-i uităm nici pe regizorii Radu Penciulescu, Cătălina Buzoianu, Andrei Șerban, Victor Ioan Frunză... Evident, nu trebuie și nici nu avem voie să știrbim din aportul pe care îl are un doctorat în cizelarea unui viitor profesor. Acroamatica, dacă nu este susținută, practic, nu este decât o scurtă informare cu privire la un domeniu atât de vast. Naturalețea, adevărul și înlăturarea manierelor de joc, așa cum a propus Școala din Meiningen, nu pot fi doar verbalizate studenților. De aceea, comuniunea dintre profesor și student trebuie să fie mai mult decât una academică. Ea trebuie să aibă valențe familiale. Dezvoltarea artistică a unui student ține foarte mult de felul de relaționare impus de modelatorul lui. Revelările celui „de modelat” pot avea un impact marcant pentru viitoarea lui carieră. Se știe că actorii și, cu atât mai mult studenții, sunt foarte sensibili la critici. Așadar, profesorul trebuie să fie în aceeași măsură și profesor, și părinte, și psiholog. Nu e ușor, nu e nici greu. Trebuie să fii TALENTAT. Talentul este condiția sine-qua-non care face diferența între actori, între regizori, între scenografi, între dramaturgi (scenariști). Este condiția care face diferența între tiranie și culață. Astăzi demitizarea, în toate formele ei, pare să fie o condiție necesară și suficientă pentru a acumula popularitate și, de ce nu, pentru a putea fi profesorul superficial care este promovat în zilele acestea de penurie artistică.

A greși e (doar) omenește

Andre Antoine implementează ideea că actorul trebuie să fie verosimil. Adevărul sau similitudinea cu adevărul trebuie să fie în tot ce înseamnă artă. Chiar și în abstract, și în absurd. Ar fi absurd să facem abstracție de adevăr, tot așa cum adevărul abstract ar putea fi considerat absurd. Tot Andre Antoine ne spune că actorul trebuie să fie un instrument perfect acordat, care să întrunească cerințele regizorului și, am adăuga noi, exigențele rolului. Or, actorul cum poate fi acordat? Cine îl poate acorda? Răspunsul trebuie căutat în anii de facultate. Se spune despre un copil obedient, maleabil, bine crescut, în general, că are „cei șapte ani de-acasă”. Extrapolând, putem spune despre un actor talentat că are „cei patru ani de facultate”.

Dar, când analfabetismul funcțional depășește 50% în rândurile adolescenților, când rata abandonului școlar este de aproximativ 15%, cine este de vină? Profesorul sau societatea? Când nu mai vin talente din urmă, cine este de vină? Cred că răspunsul cel mai concludent este: societatea. O societate

din ce în ce mai materială și mai superficială, bazată doar pe aspectul fizic, vestimentar, pecuniar, aspecte care le induc tinerilor că acestea constituie idealul și punctul cel mai de sus al scării valorilor. Când orele de sport sunt scoase din programa școlară, cum să avem performanțe sportive și cum să nu avem obezitate morbidă în rândul tinerilor? Când părinții își obligă copiii la cel puțin 3-4 activități artistice extrașcolare, cum să știe copilul pe care să o aleagă și să o dezvolte? Când învățământul de stat se schimbă din doi în doi ani, cum să nu fie bulversați elevii? Tributul plătit de acești copii se va răsfrânge mai târziu și se va vedea în alegerile pe care le vor face.

O altă mare greșală a societății a fost facilitarea apariției facultăților particulare. În toate domeniile. Prea multe și toate având la bază mercantilismul și venalitatea. Cineva spunea că facultățile private au dat ocazia proștilor să creadă că și ei sunt inteligenți. Și înclin să-i confer titlul de aserțiune acestui mod de gândire.

Opera unui creator îi mărește considerabil valoarea creatorului ei

Dar să *revenons à nos moutons*. „Toți demiurgii, indiferent de culoare, rit și anotimp arheologic, și-au exercitat puterea creatoare asupra naturii. Ultimul făuritor de oameni, demiurgul modern, actorul, nu se situează în afara acestei îndelungate tradiții și, deși, într-un fel, își are și el mitologia sa, care-i conferă însușirea misterioasă a „harului”, i se admite unanim că prelucrează fapte fictive după modele reale” [2 p. 7-8]. Dacă înlocuim „actorul” cu „profesorul”, nu schimbăm deloc principiul lui Valentin Silvestru. Din contra, îl actualizăm și îl readucem în atenția celor care cred că talentul nu trebuie modelat. Oricât ar fi de talentat, studentul nu-și va putea disimula limitele unor încercări amatoricești, pentru că de joc actoricesc nici nu poate fi vorba fără ochiul format al unui dascăl, fără atenta supraveghere, fără subtila îndrumare și fără corecturile aferente. Înlocuirea supramarionetei lui Craig din amatorul care aspiră la o carieră artistică o poate face doar un om care știe ce înseamnă generozitatea pe scenă, inteligența scenică, coroborate cu o inteligență proprie.

„Să înveți cum să faci teatru nu înseamnă să „înțelegi sfaturile”, ci înseamnă o călătorie printre eșecuri, așa cum la fel de bine poate fi și o călătorie printre reușite. Să te ridici imediat după ce ai căzut” [3 p. 18]. Ludicul și improvizația stau la baza artei actorului. Dacă nu le posezi, poți să faci o reverență și să te retragi. Niciun profesor nu poate sădi și, prin urmare, nu poate culege roade de pe un pământ nefertil. Această artă nu se dobândește. Te naști cu ea. În actorie munca nu există decât în plan fizic. Munca se substituie seriozității, meticulozității, maleabilității, frumuseții interioare și abnegației. Parafrazând un aforism, voi spune că, dacă îți vei alege meseria care îți place cel mai mult, nu vei mai fi nevoit să muncești niciodată.

Concluzii

Erudiția poate fi un factor bun conducător către toate acestea la un loc. Erudiția fără talent rămâne doar erudiție. Nu ți-o poate lua nimeni. Poți doar să înțelegi mecanismele actoriei, însă nu le poți converti și exhiba. Talentul fără erudiție este minunat până te întreabă cineva: de ce ai ales să faci rolul așa? Simțirea, intuiția sau harul de la Dumnezeu sunt un dat fără de care nu se poate face această artă. Arta, în general.

„E atât de trebuincioasă pe lume Arta reprezentației că, pentru a fi un om desăvârșit învățat, o socotesc una dintre lucrările cele mai însemnate. N-o spun doar pentru plăcerea de a juca pe scenă, ci pentru a ști prin rostire, gest și acțiuni să exprimăm simțămintele sufletului pentru cine le dă ascultare, prin farmec și pricepere, căci exprimarea prin viu grai are mare putere de convingere” [4 p. 30].

La așa ceva trebuie să ajungă relația dintre un învățător și discipolul său. Arta poate convinge, poate schimba opinii, poate modela, poate forma caractere și îți poate schimba starea de spirit. Iar toate acestea trebuie ascunse cu dibăcie în text. Spectatorul trebuie să descopere singur cimiturile unei piese de teatru. Aici intervine măiestria autorului care poate modifica nivelul de inteligență al spectatorului. Informațiile statistice pe care se bazează astăzi autorii de texte (pentru că în niciun caz

nu-i putem numi dramaturgi) nu eliberează sentimentele spectatorului, nu îl dezbracă de toate refuzările vieții cotidiene, ci îl împovărează cu niște cifre care, în cel mai bun caz, îl pot face să pară doar informat. Dar dacă profesorul este doar un statistician, atunci totul e pierdut. Iar pseudo-actorii sunt deja printre noi.

„Toată istoria teatrului este o dovadă că moștenirea lui Vahtangov e vie, că ea trăiește deja de 35 de ani. Această moștenire este clar exprimată în îndrăzneala și curajul cu care discipolii lui își apără drumul în artă, în adevărul sentimentelor și în profunzimea gândirii, în claritatea și eleganța formei, în acea imaginație creatoare care scoate în evidență cele mai bune spectacole ale discipolilor lui Vahtangov. Profesorul trăiește prin elevii lui” [5 p. 324-325].

Referințe bibliografice

1. SAIU, O. Mă fascinează și nebunia teatrului, și nebunia lumii. In: *Cotidianul* [online]. 2016, 7 mar. [accesat 21 iun. 2022]. Disponibil: <https://www.cotidianul.ro/octavian-saiu-ma-fascineaza-si-nebunia-teatrului-si-nebunia-lumii/>
2. SILVESTRU, V. *Personajul în teatru*. București: Meridiane, 1966.
3. WRIGHT, J. *De ce râdem la teatru?: O explorare practică a comediei fizice*. București: Nemira, 2016. ISBN 978-606-758-536-0.
4. PERRUCCI, A. *Despre arta reprezentăției dinainte gândite și despre improvizație*. București: Meridiane, 1982.
5. GORCEAKOV, N.M. *Lețiile de regie ale lui Vahtangov*. București: Nemira, 2017. ISBN 978-606-758-976-4.

FILMUL DOCUMENTAR – MIJLOC DE EDUCARE A GENERAȚIEI TINERE

THE DOCUMENTARY FILM – MEANS OF EDUCATION OF THE YOUNG GENERATION

VIRGILIU MĂRGINEANU¹,

doctorand, lector universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice
<https://orcid.org/0000-0001-8671-1919>

CZU 791.229.2

791.51:373

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2022.2.19>

„De fiecare dată când vizionezi o telenovelă, moare un documentar”, spune un personaj din comedia italiană „Tutte lo vogliono” (2015). Contextul în care face afirmația acest personaj scoate în evidență rolul educativ al documentarelor, în comparație cu primul gen de producție cinematografică. Dar, mai întâi de toate, ce este un documentar? Natura specială a acestui gen de film, în general, precum și utilizarea imaginilor fotografice și a înregistrărilor de sunet, în particular, s-au dovedit a fi dificile de conceptualizat prin raportare la distincția film de ficțiune/film de nonficțiune. Există și o confuzie terminologică provocată de diferitele utilizări ale termenului „documentar” și ale sintagmei „film de nonficțiune”. „Lato sensu”, putem atesta filme de non-ficțiune instructionale, filme de promovare a unui produs, documentare istorice sau filme biografice.

Cuvinte-cheie: film, documentar, educație, program școlar, acțiune, societate, impact, imagine

Every time you watch a soap opera, a documentary dies,” says a character in the Italian comedy “Tuttelovogliono” (2015). The context in which this character makes the statement highlights the educational role of documentaries, compared to the first genre of film production. But first of all, what is a documentary? The special nature of this kind of film in general, as well as the use of photographic images and sound recordings in particular, have proven difficult to conceptualize by reference to the distinction fiction film/non-fiction film. There is also terminological confusion caused by different uses of the term “documentary” and the phrase “non-fiction film”. “Latosensu”, we can attest to instructional non-fiction films, product promotion films, historical documentaries or biographical films.

Keywords: film, documentary, education, school curriculum, action, society, impact, image

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

Introducere

Definirea filmelor documentare și diferențierea lor de filmele de ficțiune continuă să-i preocupe pe filosofi și pe teoreticienii filmului [1 p. 105]. John Grierson, părintele filmului documentar britanic și canadian, care a utilizat pentru prima dată termenul „documentar” [2 p. 461], consideră că filmul documentar reprezintă o abordare creativă a actualității [3 p. 13]. Este o caracterizare care distinge documentarul de filmul de ficțiune, filmul de ficțiune nefiind o abordare a realității. Documentarul poate fi considerat o subdiviziune a filmelor de nonficțiune, fiind caracterizat printr-o mai mare ambiție de ordin estetic, social, retoric și/sau politic, în comparație cu un instrucțional sau cu un spot publicitar. La rândul său, documentarul poate fi divizat, potrivit lui Bill Nichols, cercetător din domeniul cinematografului, în șase tipuri: expozitiv, observațional, poetic, participativ, reflexiv și dramatic [4 p. 99]. Dar toate aceste tipuri se pot suprapune uneori. Carl Plantinga, profesor de film și media la Calvin University din Statele Unite ale Americii, susține că orice încercare de a caracteriza filmul documentar ca gen trebuie să aibă în vedere aceste tipuri [1 p. 105].

Documentarul reprezintă un discurs susținut de tip narativ, categoric, retoric sau de o altă formă, care utilizează, în mod predominant, imagini în mișcare, ca traiectorii care îi dezvăluie semnificația.

Filmul documentar apare în ultimii ani ai secolului XIX [5 p. 1]. El poate lua forma unei călătorii pe tărâmurile exotice, cum a fost *Nanook of the North* (1922)¹; poate fi un poem vizual, cum este filmul *Rain* al lui Joris Ivens (1929); poate fi o piesă de propagandă, ca filmul lui Dziga Vertov, *Человек с киноаппаратом* (1929). De altfel, Mișcarea lui Vertov, „kino-pravda” a fost inspirată de ziaristica sovietică. El a transformat jurnalul de știri într-o nouă formă a filmului documentar, cu intenția vădită de a convinge prin intermediul imaginilor, intervenind minim posibil în ceea ce filma și încercând să asigure un echilibru între ceea ce înregistrează și ceea ce prelucra [2 p. 461].

Filmul documentar – discurs al sobrietății

Și, totuși, ce reprezintă filmul documentar pentru o persoană neinițiată în acest domeniu? Răspunsul cel mai corect ar fi, probabil, că filmul documentar nu este un film sau, cel puțin, nu este un film în sensul în care *Star Wars* este un film. De altfel, majoritatea producătorilor de documentare se consideră povestitori, nu jurnaliști. Filmul documentar este un film despre viața reală. Aici, însă, ar fi nevoie de o specificare: documentarele relatează despre viața reală, dar ele nu sunt viața reală. Nici măcar nu sunt ferestre spre viața reală. Sunt portrete ale vieții reale; utilizează viața reală ca material brut, aranjat de artiști și de tehnicieni, care iau o multitudine de decizii despre ce poveste trebuie să spună, cui și cu ce scop. Filmele documentare spun o poveste despre viața reală, o poveste care pretinde că este adevărată. Cum să se transpună această poveste în mod onest și cu bună-credință în imagini reprezintă o dezbatere fără sfârșit. Odată cu trecerea timpului, documentarul este definit și redefinit atât de producători cât și de spectatori. Spectatorii dau contur semnificației documentarelor, combinând propria cunoaștere și interesul despre lume cu modul în care producătorul ni-l prezintă.

Termenul „documentar” a apărut atunci când pasionații de film documentar de la sfârșitul secolului XIX au început să înregistreze imagini în mișcare ale evenimentelor din viața reală, unii afirmând că ceea ce fac ei se cheamă „documentări”. Termenul nu s-a înrădăcinat, ca atare, imediat. Unii numeau acest gen de film în dependență de subiectul tratat: „film educațional”, „film de actualitate”, „film de un anumit interes” sau „film de călătorie”, de exemplu. Același John Grierson a aplicat termenul de „documentar” în cazul operei producătorului de film Robert Flaherty, *Moana* (1926), care descria viața de zi cu zi de pe insula South Seas. Acesta a definit documentarul drept

1 Un film mut documentar, regizat de Robert J. Flaherty, care prezintă povestea unui eschimos și a familiei sale în zona canadiană a Oceanului Arctic. A fost primul documentar de lungă durată care s-a bucurat de succes comercial și care a servit ca sursă de inspirație pentru alți regizori de film documentar. Vezi și Dirk Eitzen, *The Duties of Documentary in a Post-Truth Society*, în *Cognitive Theory and Documentary Film* (volum editat de Catalin Brylla și Mette Kramer), Palgrave Macmillan, 2018, p. 93.

„reprezentarea artistică a actualității”, o definiție care s-a dovedit a fi durabilă, pentru că este foarte flexibilă [5 p. 2].

Filmele documentare sunt parte a media care ne ajută nu doar să înțelegem lumea noastră, ci și rolul pe care îl avem în aceasta, conturându-ne ca actori publici. Perceperea pe care o împărtășim în privința semnificației filmului documentar, formată din propria noastră experiență de spectatori, se modifică pe parcursul timpului în dependență de cerințele pieței, de inovațiile de ordin tehnic, de dezbaterile viguroase care apar pe marginea acestui subiect.

Genul documentar are două elemente aflate într-un raport reciproc de intensitate: reprezentarea și realitatea. Producătorii documentarelor manipulează și distorsionează realitatea asemenea tuturor producătorilor de film, dar, cu toate acestea, susțin că oferă o reprezentare veritabilă a realității. Din acest motiv, de-a lungul istoriei filmului documentar producătorii, criticii și spectatorii au dezbătut semnificația redării fidele a realității. Pretenția redării fidele a realității l-a făcut pe Bill Nichols, critic american de film, să afirme că filmul documentar reprezintă un „discurs al sobrietății” [6 p. 80].

Relația dintre etică și estetică în contextul filmului documentar

Atunci când Platon i-a exclus, în *Republica*, pe scriitorii din tipul său de societate ideală, pentru că operele lor „ne fac indiferenți față de dreptate și de virtute”, el i-a provocat pe cei care iubesc literatura să dovedească faptul că literatura nu era imorală. De atunci, criticii au încercat să facă față acestei provocări, nu doar prin celebrele apărări teoretice și apologii ale poeziei, ci, probabil, cu mai mult succes, pe calea interpretării textelor și a criticii literare. Criticii au putut identifica, în aproape fiecare lucrare literară, adevăruri morale pe care societatea le aprobă sau pe care ar trebui să le aprobe. Deși unii critici erau preocupați de identificarea unor asemenea adevăruri, alții au pus la îndoială premisa de bază a lui Platon, susținând că literatura își are propria funcție, propriul scop și, în consecință, că literatura are doar o legătură periferică cu etica. Această plăcere sau calitate a fost denumită „estetică”.

O problemă care merită atenție este cea a separației eticii de calitatea artistică. La un capăt al spectrului stă autonomia, care consideră că arta are o existență autonomă și o valoare intrinsecă. În forma sa pură, autonomia apare în preocuparea mișcării estetice pentru *frumusețe dincolo de toate*. La cealaltă extremă stă etica, care are ca premisă faptul că arta poate fi evaluată din punct de vedere etic. Aceasta era poziția pre-rafaeliților, al căror crez revenea la epoca picturii religioase, în care mesajul moral era de o importanță primordială [7 p. 13]. Majoritatea filosofilor împărtășesc poziția de mijloc, deși accentele lor diferă. Colin McGinn trece dincolo de simpla dihotomie a moralei și a autonomiei, pentru a dezvolta o teorie morală a frumuseții. Un obiect este frumos dacă provoacă un fior estetic, iar această stare mintală este asociată cu alte calități identificate în artă, cum ar fi sensibilitatea și curiozitatea. McGinn face distincție între frumusețea interioară și cea exterioară. Acest fapt îl determină să pledeze pentru superioritatea estetismului moral față de cel imoral: „Adevăratul estete trebuie să fie un moralist, pentru că îi pasă de frumusețea sufletului său” [8 p. 139]. O asemenea poziție reclamă extinderea definiției esteticii până la punctul în care își pierde semnificația. Ea mai pretinde să se accepte că fiorul estetic este asociat cu frumusețea și că acesta deschide o poartă spre calitățile morale. Picasso, Edgard Varèse și Tennessee Williams oferă exemple de artă care nu este în mod necesar frumoasă, dar care poate fi catalogată ca fiind morală. Fiorul estetic poate constitui o calitate suficientă, însă nenesară pentru a declanșa calitățile morale. Din punctul de vedere al lui Berys Gaut, „analiza etică a atitudinilor manifestate prin operele de artă reprezintă un aspect legitim al evaluării estetice a acestor opere, astfel încât dacă o operă manifestă atitudini etice blamabile, ea este deficitară, sub acest aspect, din punct de vedere estetic, iar dacă o operă manifestă atitudini etice vrednice de laudă, este merituosă, sub acest aspect”. În termenii lui Gaut, atitudinile laudabile, din punct de vedere moral, nu prezintă nici o condiție suficientă, nici una necesară pentru a fi calitative, din punct de vedere estetic, în timp ce o serie de calități estetice prezente reclamă o judecată în întreg contextul [9 p. 182].

Noël Carroll, de exemplu, respinge ca fiind sentimentală ideea utopică că arta trebuie să conțină

o caracteristică salvatoare care poate fi catalogată drept morală, în timp ce consideră că poziția autonomă a artei, ca având o valoare intrinsecă, este prea cuprinzătoare, un exemplu fiind eșecul ei de a avea în vedere condițiile particulare aplicabile artei religioase. Carroll se pronunță în favoarea unei moralități moderate: „Susțin că operele de artă, care sunt discursuri despre treburile lumesti, sunt, în general, tipul de chestiuni despre care se poate discuta în termeni etici și care pot fi analizate din punct de vedere moral” [10 p. 295]. Arta poate exista fără o dimensiune morală, acest fapt presupunând că trebuie evaluată doar din punct de vedere estetic. Cu o poziție mai relaxată decât a lui Gaut, Carroll consideră că defectele de ordin moral nu constituie erori estetice, fapt care permite ca cele două sfere să coexiste mai mult sau mai puțin independent.

Filmele sunt, de fapt, texte bogate, apte să suporte o varietate de lecturi. Filmele înseamnă mai mult decât ilustrări ale temelor filosofice. Gândirea filosofică și filmele nu sunt diametral opuse. Chiar dacă filmele își prezintă ideile în câmpul acțiunii și al apariției, nu ar trebui să fim induși în eroare. Filmele nu cuprind doar o multitudine de idei, de concepții de viață și de acțiune, de viziuni asupra lumii ș.a.m.d. În reflectarea ideilor și filosofia ne poate spune ceva despre conținutul intelectual pe care filmele îl au și îl explorează. Mai mult, filmele își au punctele lor de vedere filosofice, adevărul lor, viziunea lor despre starea umană. Ele pot aborda chestiunile filosofice de o manieră concretă. Ca atare, ele pot corecta chiar filosofia, în special, o filosofie care s-a pierdut în abstracțiune și în universalizare și care și-a uitat legătura cu existența concretă [11 p. 6]. Acesta este un alt motiv pentru care imaginile cinematografice nu sunt simple ilustrații pentru filosofie. Și încă un motiv important pentru ca filosofia să aibă o atitudine respectuoasă față de ceea ce spune un film: dacă o face, există șansa ca filosofia să învețe ceva nou.

În cinematografie avem o galaxie enormă de reprezentări și caractere, de evenimente și situații, în care ideile, temele și preocupările filosofice își găsesc o întruchipare concretă și pe care le putem viziona pentru a ne ilumina și a declanșa gândirea filosofică. Cinematograful este, în primul rând, un mediu vizual, care mai curând arată decât povestește istorii, dar acest fapt nu presupune că prezintă, pur și simplu, o istorie în imagini. Felul în care vedem ceea ce ne este prezentat este influențat în mod profund de regizor. Filmul nu înregistrează doar evenimente, ci ne ghidează cum să le vedem. Așa cum afirmă George Wilson, regizorii de film urmăresc să facă vizibilă o anumită semnificație a lucrurilor, ei vor ca publicul privitor să vadă lucrurile într-un anumit mod [12 p. 7]. De exemplu, regizorul poate urmări ca spectatorul să vadă o serie de evenimente înșiruite, legate între ele în mod causal: comportamentul unui personaj – manifestând anumite stări ale minții, viețile personajelor – fiind ordonate de împrejurări sau de forțele sociale.

Alegerile regizorilor de film provoacă impresiile spectatorului despre corectitudinea, buna-credință și caracterul rezonabil ale regizorului. Faptul că regizorii de film dispun de o varietate largă de opțiuni pentru reprezentarea realității ne aduce aminte că nu există o reprezentare transparentă a realității. Nimeni nu poate rezolva aceste dileme etice evitând alegerea unei expresii și nicio opțiune nu este eronată în sine. Stabilirea unei relații de bună credință între producător și spectator este strict necesară. Regizorii de film pot facilita calea de implementare a acestei relații prin clarificarea motivului personal de folosire a tehnicilor pe care le utilizează, tinzând să aleagă formele care reflectă realitatea pe care vor s-o prezinte. Așadar, nu contează ceea ce se oferă pentru a percepe, ci ceea ce citim noi în ceea ce vizionăm.

Filmul documentar și mintea umană

În ultimele trei decenii, mai multe ramuri ale științei cognitive – lingvistica, psihologia, filosofia, neurologia, antropologia – au adoptat teza „întruchipării”. Pentru această teză este caracteristică ideea că cunoașterea nu reprezintă, pur și simplu, un proces numeric, ci un fenomen biologic cu un fundament ferm în experiența fizică, socială și culturală [13 p. 2].

În legătură cu această schimbare teoretică, universitarii preocupați de studierea filmelor au adoptat tot mai mult unele concepte din cele nou introduse ale acestui cadru științific, pentru a da o altă lumină aspectelor creative și receptive ale cinematografului.

Există două idei importante referitor la acest subiect. Prima idee susține că modurile de exprimare, ca limbajul sau filmul, nu sunt concepute ca sisteme codificate, ci, mai curând, ca furnizori de dovezi, adică de manifestări ale unui gând de la baza lor. A doua idee vizează procesul de citire a minții. Înțelegerea bazată pe deducție consideră că atât comunicatorul cât și audiența sunt implicați profund într-un proces de citire a minții, în care receptorul deduce gândul de bază din dovezile oferite în mod direct pe calea expresiei formale. Ambele puncte de vedere alcătuiesc un model de comunicare, care poate fi rezumat după cum urmează:

1. Oamenii au intenția de a transmite gândurile lor altora. Gândurile sunt întruchipate.
2. Semnificația constituie o formă a gândului întruchipat derivat. Modurile de exprimare, ca limbajul sau filmul, sunt semnificative în măsura în care oferă dovezi ale gândului de bază întruchipat.
3. Înțelegerea are loc atunci când un receptor, de exemplu, spectatorul de film, deduce acest gând de bază întruchipat așa cum este întruchipat în modul de exprimare.

Universul mental nu poate fi comparat cu lucrările unui program de calculator, indiferent de cât de complex sau sofisticat este acesta. John Searle, cel mai avizat, probabil, cercetător contemporan al filosofiei minții [14 p. 123], ne invită să ne imaginăm o cameră, denumită „camera chinezească”, în care se află un vorbitor de limbă engleză, care nu cunoaște limba chineză. În interiorul camerei persoana dispune de un manual de instrucțiuni în engleză, care îi sugerează în mod sistematic ce simboluri trebuie să scrie ca răspuns la caracterele chinezești pe care le primește prin deschizătura camerei. Din punctul de vedere al persoanei din afara camerei, care cunoaște limba chineză, simbolurile pe care cel din interiorul camerei le primește sunt întrebări în chineză, iar simbolurile pe care le trimite înapoi sunt răspunsuri la aceste întrebări. Pentru vorbitorul de limbă chineză persoana din interiorul camerei pare să înțeleagă chineza. Totuși, pentru noi, cititorii conștienți de acest experiment, persoana din interiorul camerei nu înțelege chineza. Ceea ce are loc în interiorul camerei reprezintă, pur și simplu, o manipulare a simbolurilor, potrivit sintaxei lor. Totuși, înțelegerea implică semantica, adică cunoașterea a ceea ce reprezintă simbolurile. Concluzia experimentului este că simbolurile nu dobândesc o semnificație pur și simplu în virtutea existenței unor relații cu alte simboluri.

Activitatea mentală este înțeleasă mai bine din perspectiva relațională: mintea este alcătuită din interacțiuni în curs între organism și mediul său, iar înțelegerea naturii acestor relații constituie sarcina principală a cunoașterii minții umane. Mintea este integrativă în sensul în care instrumentele pe care le folosim și eșafodajele mediului de care dispunem alcătuiesc acele relații. Stările mentale care survin în aceste relații depind de context și sunt maleabile într-o anumită măsură [15 p. 353]. Teoriile care se axează pe influențele culturale ale minții au scos în evidență variațiile culturale ale stărilor noastre mentale datorită influenței societății și a grupurilor sociale [16 p. 46], subliniind că aculturarea și calificările demonstrate pe calea „tiparelor practice” ale unei societăți sau ale unui grup social se pot corela cu anumite abilități de diferențiere perceptuală și abilități de răspuns neuronal [17 p. 1051]. Impactul cultural asupra proceselor de decizie, asupra stărilor mentale și organizării creierului nostru, precum și asupra aptitudinilor activității neuronale mai cuprinde și influența artefactelor materiale (spre deosebire de artefactele sociale) ale unei societăți, inclusiv a produselor culturii populare și a operelor artistice cu care viața noastră este familiarizată.

Filmul documentar și programele educative

O mare parte a teoriei sociale contemporane a scos în evidență rolul-cheie pe care îl joacă relațiile culturale în înțelegerea umană a sinelui și a reprezentării morale. Totuși, în contextele sociale moderne în care educația reprezintă un fenomen accentuat, accesul la asemenea relatări are loc, în general, prin intermediul cuvântului scris: persoanele educate sunt, în primul rând, persoane bine citite [18 p. 319]. Totuși, într-o eră în care comunicarea are loc, de obicei, prin intermediul media electronice, ne putem întreba dacă și în ce măsură accesul tradițional la discursul cultural a fost depășit de evenimentele tehnologice moderne.

În lumina evoluțiilor tehnologice moderne și a schimbării modurilor în care generația tânără a ajuns să-și programeze timpul liber și/sau accesul la informații, poate exista un motiv să se pună la îndoială dacă lucrurile mai stau așa: nu mai este clar dacă tinerii de astăzi se bazează atât de mult pe cărți sau pe alte surse literare ca predecesorii lor, pentru care nu existau atât de multe moduri tehnologice alternative de accesare a cunoașterii. În această ordine de idei, ne putem întreba dacă sau în ce măsură asemenea alternative tehnologice continuă să acorde un acces la fel de liber la temele și viziunile morale și spirituale care au făcut obiectul discursului literar tradițional. Tot așa cum literatura a înlocuit mijloacele orale pre-literare de transmitere și de comunicare a înțelepciunii, s-ar putea întâmpla ca modurile post-literare de comunicare să constituie calea oamenilor către evoluțiile tehnologice ce vor urma. În măsura în care secolul XX a fost deja martorul evoluției unei noi și mult aclamată artă tehnologică a cinematografului, ne putem întreba dacă filmul modern poate oferi cel mai eficient mod post-literar de accesare a discursului înțelepciunii umane.

Cinematograful poate să nu fie apt pentru ceva care transcende într-un mod distinctiv puterea expresivă a altor arte: ca pictura și fotografia, el poate oferi efecte vizuale deosebite; ca muzica, poate crea o stare sau poate naște o emoție; ca teatrul și dansul, poate înfățișa mișcarea și acțiunea [18 p. 326].

În această privință, puterea artistică și expresivă a cinematografului ar putea consta în:

1. Caracterul său media (ca în cazul operei) – cinematograful își asigură impactul, în principal, printr-o combinație de alte forme ale artei, ca teatrul și muzica.
2. Capacitatea sa consolidată, din punct de vedere tehnologic, de a transcende formele tradiționale ale artei – pictura, fotografia și muzica, pentru producerea unor efecte vizuale sau speciale.

Se mai poate susține că există lucruri la care cinematografia nu a ajuns și la care nu ar putea ajunge prin însăși natura sa. În primul rând, spre deosebire de cazurile picturii și sculpturii, uneori nu pot exista echivalente cinematografice ale picturii abstracte. În al doilea rând, poate părea dificil să se identifice vreun analog cinematografic al muzicii însăși: adică muzica care nu este utilizată în calitate de acompaniament al unei povești sau descrieri (ideea de cinema în sine nu ar avea un sens).

Trecând la speciile filmului documentar, am văzut că acestea s-au făcut remarcate și în contextul programelor educaționale. Spre exemplu, Lordul Reith, primul director al BBC, afirma că misiunea BBC constă în „informarea, educarea și distrarea oamenilor” [19 p. 147]. El făcea această observație în anii 1920, atunci când societatea britanică era profund ierarhizată și diferențiată, în care fiecare își știa locul și accepta voința majorității. Lordul Reith a surprins prin această afirmație, venind chiar în conflict cu guvernul conservator de atunci în timpul Grevei Generale din 1926, când a insistat să redea toate punctele de vedere ale celor implicați. Winston Churchill, *Chancellor of the Exchequer* la acea vreme, a vrut să preia cu forța BBC, iar această amenințare a fost suficientă ca Reith să elimine din programele de știri pe reprezentanții sindicatelor, pe politicienii laburiști sau chiar pe Episcopul de Canterbury.

Educația reprezintă un drum cu două sensuri și se poate manifesta doar dacă există voință din partea eventualilor beneficiari. În Marea Britanie televiziunea a apărut după adoptarea Legii educației din 1944, care institua caracterul universal al învățământului secundar și gratuitatea acestuia. Funcționarii și femeile care participaseră la cel de-al Doilea Război Mondial doreau o distribuție echitabilă a finanțelor țării și au ales, în acest sens, un guvern laburist. Educația a fost considerată o parte importantă a pachetului de reforme. Era o modalitate prin care membrii clasei muncitoare puteau avea parte de noi oportunități. În contextul instituțiilor de învățământ, televiziunea a presupus o alternativă la tablele scrise cu cretă. Atât BBC cât și Televiziunea Independentă pentru Școli și Colegii au implementat programe școlare din 1957 [19 p. 148].

Dacă ne apropiem mai mult de timpul în care trăim, trebuie să menționăm că un raport din 2002 al Institutului de pregătire a cadrelor didactice din Statele Unite ale Americii constata că studenții sunt mai interesați de temele predate atunci când în sala de curs este utilizată media electronică. 81% din profesori au raportat că studenții lor învață mai mult, iar 75% au raportat că studenții rețin mai

multe informații. Un raport al Centrului american pentru Radiodifuziune Publică din 2004, intitulat *Television Goes to School: The Impact of Video on Student Learning in Formal Education*, relatează despre câștigurile enorme legate de procesul de învățare prin utilizarea videoclipurilor educaționale. Raportul a avut în vedere un eșantion de 1400 de studenți din cadrul a trei districte școlare din statul Virginia. Elevii de clasele a treia și a opta, care utilizau filmele video, au demonstrat evoluții cu 12,6% mai mari decât ceilalți, care nu utilizau asemenea metode de învățare [19 p. 156].

În 2005, de exemplu, guvernul Regatului Unit a lansat un serviciu educațional de televiziune digitală și online, numit Teachers' TV, pentru care Departamentul pentru Educație și Aptitudini alocă anual 20 de milioane de lire sterline. Având o independență editorială deplină, acest canal elaborează nu doar programe pentru profesori și directori de școală și materiale de sprijin pentru nevoile legate de programa școlară, ci dezbate și produce filme documentare despre chestiunile importante ale zilei. Dintre filmele documentare produse putem menționa: *What's Going On?* – privește lumea și problemele ei prin ochii copiilor; *Indigenous Children in Australia*, *Child Refugees in Tanzania*, *Street Children in Mongolia* și *Child Soldiers in Sierra Leone*. *What in the World?* reprezintă un alt serial de filme documentare care tratează istorii umane din Malawi, Ecuador, Guatemala și India. *Ingenious Africa* reprezintă un serial care scoate în evidență puterea de inovare a africanilor, încercând să anihileze imaginea proastă a continentului african. Cu 2500 de programe disponibile pentru a fi descărcate de pe internet, Teachers' TV constituie o resursă valoroasă care menține vie conștiința liberală în educație.

Aceste detalii nu reflectă doar posibilitățile tehnologiei în evoluție, ci și schimbarea fundamentală de paradigmă în educație și în perceperea învățării [19 p. 157].

Faptul că în afară de utilizarea filmului în scopuri de divertisment s-a remarcat și rolul său educațional a fost subliniat și de alți cercetători [20 p. 316]. Utilizarea expresiei vizuale în educație a crescut. Metodele de educație non-convențională se dezvoltă rapid în prezent prin folosirea filmelor de scurt metraj. Filmele de scurt metraj oferă, prin chiar structura lor, un câmp de studiu. Tipurile filmelor de scurt metraj sunt ficțiunea, filmul documentar, filmul experimental, filmul de animație și video-arta. Deoarece procedeele de filmare au devenit mai ieftine, iar camerele telefoanelor mobile nu mai prezintă un lux, a apărut posibilitatea de a produce filme de scurt metraj disponibile pentru masele largi ale populației. Studiile arată că studenții învață mai bine cu ajutorul prezentărilor multimedia decât cu ajutorul prelegerilor verbale. Studenții pot fi atenți la prelegerile verbale 16-20 de minute pentru ora de clasă, iar utilizarea filmelor le atrage atenția pentru o durată mai mare de timp. În timpul procesului educațional bazat pe prelegerea verbală, studenții își pot aduce aminte materia în proporție de 70% din ceea ce au fost învățați în primele 10 minute ale cursului, și numai 20% din ceea ce au fost învățați în ultimele 10 minute ale cursului. Oamenii își pot aduce aminte 50% din ceea ce văd și aud și 80% din ceea ce văd, aud și spun [20 p. 316]. Educația multimedia este utilă pentru studenți pentru ca aceștia să-și reamintească mai multe din cele învățate.

Filmele de scurt metraj pot fi examinate din mai multe perspective în privința liceenilor și a studenților de la facultate. Acestea îi determină pe studenții să aibă aptitudini de povestitori, fapt care le oferă competența de a înțelege mediul înconjurător și evenimentele. Scurt metrajele îmbunătățesc memoria și înțelegerea. Filmele de scurt metraj sprijină gândirea creativă și permit studenților să-și aducă aminte subiectele cu ușurință. Studenții se obișnuiesc să gândească despre tema lor cu ajutorul imaginilor în mișcare, ceea ce contribuie la consolidarea cunoștințelor acestora. Nevoia de repetare în timpul orelor scade și apare memoria de lungă durată. Datorită participării active, puterea de observație a studenților se îmbunătățește, crește aptitudinea studenților de a evalua relațiile umane, de a interpreta interacțiunea reciprocă a indivizilor și relațiile lor cu societatea, de a stabili o relație cauză-efect.

Alte cercetări menționează că explicarea materialului de studiu de către profesori prin utilizarea obișnuită a modelului de învățare directă, fără facilitățile media, poate duce la plictiseală, la neînțelegerea temelor predate și la lipsa de atenție din partea studenților [21 p. 1], ceea ce poate contribui la apariția rezultatelor nesatisfăcătoare în procesul de examinare. Metodele de învățare care nu atrag

atenția studenților constituie o experiență firească pentru profesorii care nu înțeleg nevoile studenților. Beneficiile învățării prin intermediul metodelor media vor atrage atenția studenților mai mult, motivându-i pe aceștia să învețe.

Filmul poate spori interesul studenților, întărind încrederea în abilitățile lor cognitive. Indubitabil, dezvoltarea tehnologiei este perfectă pentru îmbunătățirea calității învățării în sala de clasă. Acum studenții pot învăța nu doar în sala de clasă, ci oriunde. Ei nu se limitează doar la învățarea din manuale sau la materialul predat de profesor. Procesul sau subiectul documentat într-un film poate fi utilizat ca metodă de învățare care sporește atractivitatea și entuziasmul studenților.

Interesul de a învăța este aplicat, de asemenea, ca un indicator al efectivității învățării cu ajutorul filmelor documentare. Rezultatele răspunsurilor studenților au demonstrat că 86,1% din studenți au răspuns pozitiv la media de învățare și doar 13,9% din studenți au prezentat răspunsuri dubioase. Acest fapt demonstrează că filmele documentare sunt utilizate în mod efectiv în activitățile de predare și învățare [21 p. 3].

Concluzii

Filmele documentare oferă materie pentru reflecție, modificându-ne opiniile anterioare și oferindu-ne posibilitatea de a anticipa viitorul. Festivalurile de film documentar îi acomodează pe oameni cu agende precise.

Conținând o sferă largă de teme care să atragă o diversitate de spectatori, ele răspund la ceea ce caută oamenii: noutate, provocare sau afirmare. Învățarea în afara școlii poate fi încadrată în învățarea pentru supraviețuire atunci când oamenii dezvoltă strategii de cooperare într-o lume construită ca să-i excludă; învățarea pentru luptă are loc atunci când un grup dezvoltă semnificația instaurării și a reinstaurării opresiunii lor, a modului în care acest grup dezvoltă contraargumente și strategii pentru combaterea opresiunii.

Așa cum aceste festivaluri oferă informații și perspective alternative, încurajând gândirea critică, ele promovează și învățarea pentru supraviețuire [22 p. 49].

Referințe bibliografice

1. PLANTINGA, C. What a Documentary Is, After All. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 2005, vol. 63, nr. 2, pp. 105–117. ISSN 0021-8529.
2. WARMINGTON, P., VAN GORP, A., GROSVENOR, I. Education in motion: uses of documentary film in educational research. In: *Paedagogica Historica: International Journal of the History of Education*. 2011, vol. 47, nr. 4, p. 461. ISSN 0030-90230.
3. FORSYTH, H. Introduction. In: *Grierson on Documentary*. Berkeley: University of California Press, 1966, p. 13.
4. NICHOLS, B. *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 2001. ISBN 0-253-33954-5.
5. AUFDERHEIDE, P. *Documentary Film. A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press, 2007, p. 1.
6. GODMILOW, J., SHAPIRO, A-L. How Real is the Reality in Documentary Film? In: *History and Theory*. 1997, vol. 36, nr. 4, p. 80. ISSN 0018-2656.
7. GILLET, Ph. Film and Morality. In: *Cambridge Scholars Publishing*, 2012, p. 13.
8. MCGINN, C. *Ethics, Evil, and Fiction*. Oxford: Clarendon Press, Oxford University Press, 1997, p. 139. ISBN 978-0-198-23716-7.
9. GAUT, B. The Ethical Criticism of Art. In: *Aesthetics and Ethics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
10. CARROLL, N. *Beyond Aesthetics: Philosophical Essays*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001, pp. 273–295. ISBN 978-0-21-78656-0.
11. FALZON, Cr. *Philosophy Goes to the Movies: An Introduction to Philosophy*. London; New York: Routledge, 2002, p. 6. ISBN 978-0-415-53816-9.
12. WILSON, G. *Narration in Light: Studies in Cinematic Point of View*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1986, p. 7.
13. COËGNARTS, M. Cinema and the embodied mind: metaphor and simulation in understanding meaning in films. In: *Palgrave Communications*. 2017, vol. 3, p. 2. ISSN 2055-1045.
14. SEARLE, J. *Mintea. Scurtă introducere în filosofia minții*. București: Herald, 2013, p. 123. ISBN 978-973-111-383-8.
15. FINGERHUT, J., HEIMANN, K. Movies and the Mind: On Our Filmic Body. In: *Embodiment, Enaction, and Culture Investigating the Constitution of the Shared World*. Cambridge, Massachusetts; London: The MIT Press, 2017, p. 353. ISBN 978-0-262-03555-2.

16. PRINZ, J.J. *Beyond Human Nature: How Culture and Experience Shape the Human Mind*. W.W. Norton, 2012, p. 46. ISBN 978-0-393-347890.
17. ROEPSTORFF, A., NIEWÖHNER, J., BECK, S. Enculturing brains through patterned practices. In: *Neural Networks*. 2010, vol. 23, nr. 8, pp. 1051-1059. ISSN 0893-6080.
18. CARR, D. Moral education at the movies: on the cinematic treatment of morally significant story and narrative. In: *Journal of Moral Education*. 2006, vol. 35, nr. 3, p. 319. ISSN 0305-7240.
19. LEE-WRIGHT, P. *The Documentary Handbook*. London; New York: Routledge, 2010, p. 147. ISBN 978-0-415-43401-0.
20. KABADAYI, L. The role of short film in education. In: *Procedia – Social and Behavioral Sciences*. 2012, vol. 47, p. 316. ISSN 1877-0428.
21. SAPAR, A., ISRIAMI, M., JUSNI, H. The application of documentary film in improving student interest: An alternative for environmental education. In: *IOP Conf. Series: Earth and Environmental Science*. 2019, vol. 343, p. 1. ISSN 1755-1307.
22. ROY, C. *Documentary Film Festivals: Transformative Learning. Community Building & Solidarity*. Rotterdam: Sense Publishers, 2016, p. 49.

GENERICUL FILMULUI, O PIATRĂ ROSETTA A NARAȚIUNII CINEMATOGRAFICE

THE CREDIT TITLES, A ROSETTA STONE OF THE CINEMATOGRAPHIC NARRATIVE

CATINCA NICOARĂ¹,
doctorandă,

Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică Ion Luca Caragiale, București
<https://orcid.org/200000-0002-0574-8099>

CZU 791:82-98

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2022.2.20>

Primele momente ale oricărui spectacol cinematografic se produc mai întâi în plan sonor, apoi în plan vizual și fixează orizontul de așteptare al viitorului spectator², oferindu-i printr-o metaforă specifică limbajului acestei arte sensul profund al filmului. De asemenea, putem afirma că acest discurs vizual, codat grafic sub forma genericului filmului, comunică subconștientului audienței toate elementele necesare pentru ca narațiunea cinematografică să capete forța adevărului, să fie veridică. Astfel se constituie un „model” sau o „cheie” la care audiența va recurge inconștient ca să înțeleagă semnificațiile discursului cinematografic atunci când momentele dramatice ale filmului definesc destinul universului narat. Am putea spune că aceste momente constituie fundația pe care se edifică narațiunea cinematografică, universul în care vor evolua personajele, dar și semnul destinului acestora.

Cuvinte-cheie: generic, limbaj grafic, univers narat, discurs codat grafic, subconștient

The opening scenes of any film are produced first in the sound plane, then in the visual one and set the horizon of expectation to the future audience³, offering it through a metaphor specific to the language of this art, the deep meaning of the film. We can also say that this visual discourse graphically coded in the form of credit titles, communicates to the audience's subconscious all the necessary elements for the cinematic narrative to acquire the force of truth, to be truthful. Thus, „a pattern” or „a key” is established that the audience will unconsciously resort to in order to understand the meanings of the cinematic discourse when the dramatic moments of the film define the destiny of the narrated universe. We could say that these moments constitute the foundation on which the film narrative is built, the universe in which the characters will evolve, but also the sign of their destiny.

Keywords: opening scenes, graphic language, narrated universe, graphically coded discourse, subconscious

1 E-mail: catinca.nicoara@gmail.com

2 „Viitorul spectator”, deoarece narațiunea cinematografică în sine nu a început încă cu toate că filmul ca discurs complex a început deja.

3 Future audience as the film as a narrative structure is not yet unfolded.

Introducere

Apropiindu-ne empiric de segmentul de timp destinat primelor sunete și imagini ale spectacolului cinematografic, putem lesne observa că genericul filmului este, de fapt, un simbol al întregului film, o prevestire a ursitoarelor cu privire la destinul celor care vor popula universul propus de discursul cinematografic. Autorul genericului este mai întotdeauna designerul producției „Opening credits were almost always the task of graphic designers, irregardless of what their job was called” [1 p. 9] și, astfel, putem spune cu certitudine că genericul comunică cu audiența folosind preponderent limbajul grafic, cea mai veche formă de comunicare interumană după limbajul corporal, o cale de comunicare capabilă să transmită audienței seturi de informații pe care aceasta le asimilează subconștient. Aflat în posesia acestui simbol, dar și al setului de informații care sugerează realitatea lumii filmului, subconștientul spectatorului îl va folosi ca model „(...) themes are laid out symbolically, through the accepted shorthand of plot convention and visual iconography. When audiences can no longer read that shorthand, when they can't recognize the convention, it may be too late to revive the genre” [2 p. 13] pentru a trăi empatic destinele personajelor scenariului cinematografic, dar nu numai.

Așa cum afirmam în ipoteza de lucru, am putea spune fără echivoc că aceste prime momente transmit spectatorului stimuli care devin informații fundamentale pe care se edifică universul narat, informații care nu pot fi comunicate altfel decât prin limbajul filmic. De asemenea, putem ușor observa, privind în ansamblu concertul întregului film, că discursul cinematografic constituit de genericul filmului, cu toate că folosește, desigur, elementele limbajului specific, este unul special a cărui sintaxă o vom schița deslușind-o în contextul semiotic și morfologic al mesajului cinematografic.

Astfel, dacă elementele comunicate în aceste momente de început ale filmului vor fi urmate consecvent, audiența va adera la universul care se constituie acum, chiar dacă filmul propune o lume virtuală care nu are echivalent în lumea cunoscută spectatorului. Exemplele sunt la îndemână, dar am să citez doar câteva, nu neapărat în ordine cronologică. Desigur, primul este *Le Voyage dans la Lune* (1902), apoi, odată deschis drumul, fiecare deceniu din scurta istorie a filmului cuprinde asemenea producții: *20,000 Leagues Under the Sea* (1916), *The Lost World* (1925), *The Phantom Empire* (1935), *Frankenstein* (1931), *Dr. Cyclops* (1940), *Destination Moon* (1950), *2001: A Space Odyssey* (1960), *Solaris* (1972), *Close Encounters of the Third Kind* (1977), *Alien* (1979), *Blade Runner* (1982), *Johnny Mnemonic* (1995), *Minority Report* (2002), *Inception* (2010), *Star Wars: The Rise of Skywalker* (2019). De fiecare dată genericul filmelor respective oferă audienței elementele distinctive care personalizează lumea imaginară a filmelor respective. Remarcabil este faptul că pe parcursul istoriei decelăm și alte filme care propun un univers despre care spectatorul știe fără dubiu că nu este real, cu toate că nu aparțin genului sci-fi neapărat. Spun acest lucru pentru că sunt filme care propun istorii alternative, cel mai recent dintre acestea fiind *Once Upon a Time in Hollywood*. Și de această dată genericul filmului transmite spectatorului elementele esențiale pe care se constituie veridicitatea universului ce va fi populat de personajele care își vor asuma destinul scris în scenariu. Cu toate acestea, alterarea universului cunoscut și reconstituirea acestuia în unul specific operei respective nu este, de fapt, proprie numai acestor filme, ci oricărui discurs artistic, constituind esența limbajului artistic care recompune realitatea, restituind-o altfel decât ar realiza-o discursul științific. Dacă discursul științific se adresează conștientului, raționalului, atunci discursul artistic se adresează subconștientului, senzațiilor și, mai puțin, simțurilor.

Revenind la obiectivul acestui demers, trebuie să spunem că informațiile cuprinse în aceste momente sunt transmise folosind, în principal, limbajul compus din semn grafic, cea mai veche formă de comunicare interumană. Prin cercetarea întreprinsă dovedim că acest limbaj este unul care se adresează stărilor emotive, deci, subconștientului și, într-un alt strat al mesajului comunicat, conștientului și, la fel ca în cazul descifrării hieroglifelor, pornind de la inscripțiile de pe piatra denumită Rosetta, genericul filmului constituie alfabetul fundamental pe baza căruia se va edifica narațiunea complexă cinematografică. Pentru argumentarea ipotezei de lucru vom folosi un set de filme din genuri diferite și din perioade diferite pe care le vom analiza din această perspectivă. Dar mai înainte de a trece la

studiul de caz propriu-zis vom aduce argumentele necesare ipotezei de lucru, cea prin care afirmăm că primele momente ale spectacolului cinematografic se adresează subconștientului audienței, folosind cel mai vechi limbaj al umanității, cel al semnului grafic.

Analizând cele mai vechi opere grafice din istoria omenirii, putem lesne să descoperim că acestea nu fac altceva decât să fixeze grafic prima cale de comunicare interumană: limbajul corpului. Lumea pre-linguală era una simplă, fără nuanțe unde supraviețuirea depindea de rapiditatea cu care era identificat pericolul. Din acest motiv o serie întregă de posturi și atitudini au devenit caracteristice pentru pericol, la fel ca și pentru lipsa acestuia. Elementele sunt, desigur, vizuale, în primul rând, și apoi auditive. Silueta pusă în evidență de cerul înasfințit sau devreme dimineața definește atitudinea celui din depărtare. De asemenea, tot în această perioadă preistorică se fixează rolul iluminării chipului uman. Lumina care vine de jos în sus este caracteristică focului, la fel și culoarea roșiea acestuia, care caracterizează pericolul. Aceste semnale atavice fac parte din bagajul genetic cu care ne naștem și nimeni nu-și pune întrebări cu privire la aceste reflexe atavice cu care judecăm o situație anume.

Revenind la semnul grafic, putem spune că acesta este doar o esențializare a limbajului corporal. La un moment dat acesta evoluează, devenind semnul purtător de înțeles al ideogramelor, al cuneiformelor și hieroglifelor, apoi al alfabetelor și, în final, al alfabetului latin. Din acest moment, limbajul semnului grafic se desprinde de alfabet și devine elementul fundamental al limbajului artistic. Este, în esență, ceea ce astăzi numim „cod” sau „limbaj cod”. Indiferent de procedeele de codare, această procedură este aceeași, fie că vorbim de cele mai noi limbaje ale programelor grafice ale celor mai performante stații grafice, fie că discutăm despre designul realizat în preistorie pe pereții peșterilor: „Computing and programming with visual and verbal cues support studying many fields of knowledge. Skills in programming with the use of computer languages is valuable in creating graphic sand art, producing output for web. Networking, software, virtual reality and many other interactive technologies. Communication seen in a historical perspective comprises visual writings in many modes and styles, visual storytelling, and visual rhetoric” [3, cap. 1.3, p. 5]. Nu vom insista asupra acestei evoluții, deoarece credem că argumentele prezentate sunt suficiente pentru a susține ipoteza de lucru, conform căreia limbajul care comunică folosind semnul grafic este un dat permanent în istoria civilizației. Din acest motiv sinapsele reflexelor atavice fixate acum mai bine de 73 de mii de ani¹ sunt cele care primesc aceste prime informații transmise prin complexul audiovizual al spectacolului cinematografic și, astfel, fixează la nivelul subconștientului primele elemente care ulterior vor fi folosite pentru decodarea discursului cinematografic. Când afirmăm acest lucru, aducem ca argument universalitatea comunicării prin limbaj grafic și, mai ales, apartenența acestuia la cel artistic.

Odată stabilite aceste rudimente, următoarele momente, cu toate că pot fi analizate obiectiv, fiind vorba despre imagini concrete, se adresează emotivității audienței, folosind, de obicei, o metaforă vizuală al cărei înțeles profund audiența îl va înțelege atât emoțional, prin empatia cu eroul în sensul narativ/cinematografic, cât și prin asumarea destinului acestuia.

Iată câteva exemple care susțin această afirmație. *Thelma and Louise* începe cu sunetele unei chitare specifică sudului american și, după ce apar numele principalilor realizatori, ecranul se luminează treptat și vedem o prerie ce se întinde până la orizont. Undeva, în partea dreaptă a cadrului vedem și o colină care urcă spre un munte aflat în afara cadrului. Imaginea este alb/negru. Aparatul de filmat panoramează spre dreapta fără nici un motiv anume (aparent) și „descoperă” un drum sinuos care pare că se termină într-un munte ce blochează orizontul.

Aproape imediat imaginea devine color și aparatul urcă deasupra drumului, confirmându-ne faptul că drumul este blocat de masivul muntos.

1 Nature Journal Publication de arheologul Christopher Henshilwood. 12 septembrie 2018 publică descoperirea unor picturi rupestre în complexul de peșteri Blombos din Africa de Sud. Este doar cea mai veche manifestare grafică descoperită până acum, dar limbajul corporal, cel care este, de fapt, fundamentul pe care se edifică comunicarea prin limbaj grafic, este cu mare probabilitate la fel de vechi ca omenirea însăși.

Este evident că nimeni din audiență nu analizează conștient aceste prime cadre ale filmului, ci le asimilează fără a se gândi la ceea ce vede pe ecran. Cu toate acestea, metafora vizuală care ne sugerează două alternative – preria de nestrăbătut și drumul care se sfârșește în munte – este percepută, ca atare, în subconștient și va întregi finalul filmului atunci când *Thelma și Louise* se vor arunca cu mașina în prăpastie.

Punând în discuție începutul filmului lui Ridley Scott, putem afirma că această secvență se adresează audienței, folosind mai multe canale de comunicare, două dintre acestea fiind de maximă importanță – cel audiovizual și cel grafic. Fiecare dintre aceste canale comunică audienței informații specifice, ceea ce vom argumenta prezentând studiile de caz efectuate. De altfel, limbajul cinematografic este, evident, unul care folosește comunicarea prin semn grafic, de fapt, o convenție săpată adânc în subconștientul colectiv, un atavism al comunicării primitive: „All languages are types of accepted convention. A society agrees or is taught to interpret some symbols with uniform meanings for everyone belonging to that group. Storytellers, men of ideas, have first to learn the symbols and the rules of combination” [4 p. 17].

Studii de caz

CITY LIGHTS 1931, Charles Chaplin [5]

În 1931 apare *City Lights*, unul dintre cele mai bune filme scrise, produse și regizate de Charles Chaplin. La fel ca în toate filmele sale, fiecare detaliu care compune simfonia filmică este realizat cu cea mai mare atenție. Să nu uităm că audiența americană era una eclectică, compusă din spectatori cu etnii și orizonturi culturale diverse și, din acest motiv, producătorii insistau ca informațiile fundamentale cu privire la „lumea” narată să fie transmise în așa fel încât audiența să le înțeleagă indiferent de deosebiri dintre componentii acesteia.

Astfel, prima fotografie a filmului care apare după ce auzim coloana sonoră (melodia de generic) este o referire clară la conceptul de „city” și localizează acțiunea. Cu toate că ar putea să pară lipsit de importanță, demersul de a scrie titlul filmului cu un font cu care se inscripționau adresele pe clădiri, la fel și placa așezată pe peretele care constituie fundalul, transmit spectatorului clar acest mesaj. Să nu uităm că filmul a fost realizat pentru publicul american, iar în cultura acestei audiențe diferența dintre „city” și „town” este dată tocmai de materialul din care sunt realizate clădirile, în primul caz – beton sau cărămidă tencuită, iar în cel de al doilea – lemn stratificat vopsit.

Revenind la primele imagini ale filmului, trebuie să remarcăm noutatea pe care o constituie imaginea în mișcare peste care este suprainpresionat titlul. Este o secvență inedită care contrastează cu cadrele fixe anterioare. Titlul în sine este compus din litere formate din becuri aprinse care sugerează audienței farmecul orașului, efervescența distracțiilor, deoarece în perioada respectivă numele restaurantelor, dar mai ales al cafenelelor și teatrelor care prezentau vodeviluri, erau scrise cu litere formate din becuri.

Această secvență constituie cel de al doilea canal de comunicare cu audiența, iar mesajul este cel care poartă semnificația întregului film – o lume a distracției reprezentată de reclamele strălucitoare și o lume a întinericului. Această înfruntare reprezintă, evident, fundamentul conflictual al filmului.

BLADE RUNNER 1982, Ridley Scott [6]

Realizat de Ridley Scott în anul 1982, filmul este, fără îndoială, unul dintre cele mai importante, revoluționând, alături de *Alien* (1979), genul sci-fi. Primul cadru este o localizare seacă a locului unde se va petrece acțiunea, numele orașului și timpul fiind inscripționate cu litere albe pe un fond negru. Imediat vedem luminile unui oraș îndepărtat, pe care exploziile îl luminează orbitor, iar acestea se văd reflectate într-un ochi cu irisul albastru care nu clipește și a cărui pupilă nu reacționează la lumina violentă a exploziilor. Totul este văzut de sus, ca și când ne-am afla într-un aparat de zbor, deasupra orașului.

Și în acest caz cele două tipuri de mesaje sunt prezente. Primul, cel grafic, prin austeritatea cu care este realizat – literele albe pe fond negru, care ne sugerează senzația de document, de raportare

obiectivă a unei situații, iar cel de al doilea ne fundamentează ceea ce se va petrece în film – ochiul, al cărui pupilă nu se dilată și nici nu se contractă, fiind singurul semn prin care este posibilă identificarea roboților Nexus. Desigur, audiența nu este conștientă de semnificația secvenței, dar atunci când va afla că astfel poate fi identificat robotul, va considera informația ca fiind firească și nu va avea nevoie de argumentarea acesteia. Rolul de cheie în dezlegarea dramaturgică a filmului este, fără îndoială, bine îndeplinit.

SHUTTER ISLAND 2010, Martin Scorsese [7]

Filmul lui Martin Scorsese începe abrupt: ecranul este negru și pe acest fond apare scris cu litere albe titlul filmului. Și în acest caz senzația este de relatare obiectivă de reportaj de știri, mai ales că tot pe fond negru apar detaliile care localizează în timp și spațiu acțiunea. În contrast cu acest mesaj, aparent obiectiv, următorul cadru este alb, iar după câteva secunde audiența înțelege că ceea ce vede pe ecran este o ceață densă care nu ne permite să vedem încă nava a cărei sirenă o auzim. Ceața fizică de pe ecran este un indiciu clar asupra imposibilității personajului Teddy Daniels de a se autoidentifica sau de a identifica lumea în care trăiește.

BELFAST 2021, Kenneth Branagh [8]

Așa cum afirmam la începutul acestui text, filmele încep prin a fixa orizontul de așteptare al audienței și locul acțiunii în timp și spațiu. Totodată, aceste prime cadre sau prime secvențe constituie fundamentul pe care se construiește universul filmic în care evoluează personajele. În filmul lui Kenneth Branagh avem de a face cu același tip de mesaje, dar de această dată privesc în oglindă. Primele imagini ne arată un oraș modern, Belfast, din contemporaneitate și ne sugerează că inima acestui oraș este portul. Ultimul dintre cadrele acestei introduceri este o pictură urbană, un graffiti. Camera se ridică și, deodată, vedem în spatele zidului cu pictura celor trei docheri imaginea unei alte lumi, filmată alb/negru. Pe această imagine a unui cartier muncitoresc este suprainpresionată data de 15 August 1969. Cele două tipuri de mesaje sunt transmise clar audienței: aici am ajuns (imaginea orașului din actualitate) și de aici am plecat. Astfel, se edifică fundamentul universului filmic și se transmite esența destinului eroilor.

DUNE 2021, Denis Villeneuve [9]

Chiar înainte de a proiecta identitatea companiei producătoare, ecranul este negru și, în timp ce auzim un soi de limbaj neinteligibil, pe ecran apare traducerea propoziției respective: „Dreams are messages from the deep”. Simplu, clar, fără echivoc audiența capătă o informație fundamentală pentru înțelegerea filmului. Iată că în acest caz nu mai avem de a face cu localizarea geografică și temporală a universului filmic, ci cu prezentarea grafică (de această dată) a metaforei întregului film. După prezentarea companiilor care au produs filmul, se aude o voce feminină, în timp ce ecranul este negru, care ne spune cât de frumoasă este planeta Arakis în zori de zi. Imaginea se luminează treptat și vedem plutind în aer bogăția planetei – lucru dorit de toate celelalte civilizații, mirodeniile. Cele două mesaje sunt prezente, dar rolul graficii este atribuit metaforei, iar imaginea este cea care localizează universul narat de film.

Concluzii

Aceste prezentări succinte ale studiilor de caz argumentează importanța primelor cadre și secvențe ale operei cinematografice în înțelegerea narațiunii filmice. Astfel, comparația cu piatra Rosetta, un fragment de stelă inscripționată în anul 196 î.Hr., nu este deloc întâmplătoare, deoarece fragmentul respectiv a permis înțelegerea alfabetului hieroglific și citirea textelor din Egiptul Antic. Acest lucru a fost posibil deoarece piatra avea inscripționată în partea de sus un text cu litere hieroglifice, iar în partea de jos – traducerea în greaca veche. Cum alfabetul grec era cunoscut, înțelegerea textelor hieroglifice a fost făcută cu ușurință. În cazul genericelor filmelor avem de a face cu atavismele evoluției umane în ceea ce privește percepția grafică și, astfel, prin aceste reflexe audiența înțelege esența operei cinematografice înainte ca acțiunea propriu-zisă să înceapă. Desigur, aici discutăm despre o înțelegere la nivelul subconștientului, despre o stare emoțională anume, fără de care edificarea universului filmului nu ar fi posibilă.

Referințe bibliografice

1. SOLANA, G., BONEU, A. *Uncredited: Graphic Design & Opening Titles in Movies*. [S.l.]: Gingko Press, 2007, p. 9. ISBN 978-1-58423-537-8.
2. KEHR, D. *Movies That Mattered: More Reviews from a Transformative Decade*. Chicago: Chicago University of Chicago Press, 2017, p. 13. ISBN 978-0-22649-568-2.
3. MAJID AL-RIFAIE, M., URSYN, A., WYELD, T. *The Art Of Coding. The Language of Drawing, Graphics, and Animation*. New York: Chapman and Hall/CRC, 2020, p. 5. ISBN 978-1-31521-033-9.
4. ARIJON, DANIEL. *Grammar of the Film Language*. [S.l.]: Silman-James Press, 1991, p. 17.
5. *City Lights* [film]. Reg. Charles Chaplin. 1931 [accesat 11 apr. 2022]. Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=ZJK-fmsuvGHg6>
6. *Blade Runner* [film]. Reg. Ridley Scott. 1982 [accesat 11 apr. 2022]. Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=eogpIG53Cis>
7. *Shutter Island* [film]. Reg. Martin Scorsese. 2010 [accesat 11 apr. 2022]. Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=MYCU18HCIOk>
8. *Belfast* [film]. Reg. Kenneth Branagh. 2021 [accesat 11 apr. 2022]. Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=C658p987SQI>
9. *Dune* [film]. Reg. Denis Villeneuve. 2021 [accesat 11 apr. 2022]. Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=n9xhJrPXop4>

EVOLUȚIA STILISTICII ȘI TEHNICII ARTEI DANSULUI: PRINCIPII ȘI PARTICULARITĂȚI

THE EVOLUTION OF THE STAGE DANCE STYLE AND TECHNIQUE: PRINCIPLES AND PECULIARITIES

SNEJANA APOSTOL¹,

doctorandă, lector universitar,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0002-4451-4527>

CZU 793.3

792.8

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2022.2.21>

În articol este reflectată problema evoluției stilisticii și tehnicii dansului, având la bază diferite concepte și abordări. În acest sens, se analizează teoriile biologică, psihologică, socială și comunicatională, precum și factorii culturologici, filosofici și artistici.

Trebuie să menționăm faptul că toate tipurile de artă coregrafică – prin diferite curente de artă coregrafică, prin interconexiunea sa, prin arta interpretativă a marilor dansatori – au contribuit la constituirea și dezvoltarea stilisticii și tehnicii dansului, care evoluează și la etapa actuală, în primul rând, sub influența postmodernismului.

Cuvinte-cheie: dans, stilistica dansului, tehnica dansului, coregrafie, dans popular, dans jonglator, dans clasic, balet, dans modern, dans postmodern

The article addresses the issue of the evolution of the dance style and technique, based on different concepts and approaches. In this sense, the following theories are analyzed: the biological, psychological, social and communicational, as well as the cultural, philosophical and artistic factors.

It should be mentioned that all the types of choreographic art through its interconnection, the interpretative art of great performers, different currents of choreographic art have contributed to the formation and development of the stylistics and technique of the dance, which, even at the current stage, evolves under the influence, first of all, of postmodernism.

Keywords: dance, dance stylistics, dance technique, choreography, folk dance, jugglery dance, classical dance, ballet, modern dance, postmodern dance

1 E-mail: snejana.apostol@gmail.com

Introducere

Societatea umană a creat numeroase structuri și sisteme care îi asigură stabilitatea, evoluția și dezvoltarea. Printre acestea se înscrie cultura și specificul ei – concentrarea informației, realizarea forței creatoare a societății și a indivizilor în parte, totalitatea valorilor materiale și spirituale – care sunt de o importanță majoră pentru societate. Complexitatea fiecărui om și a societății în ansamblu, caracterul multidimensional al activității omului și interacțiunea diversă a oamenilor fac imposibilă construirea unui model general și unic al culturii, în particular, al unuia dintre subsistemele ei – arta coregrafică.

În acest sens, coregrafia este un gen original de creație subordonat legităților de dezvoltare a culturii societății.

În urma dezvoltării și diferențierii coregrafiei s-a evidențiat o diversitate de forme, stiluri și tehnici ale artei dansului.

Tendințe privind originea artei dansului

Principiul fundamental al stilisticii și tehnicii dansului trebuie căutat în formele timpurii ale dansului. În legătură cu aceasta menționăm că există un șir de teorii despre originea dansului și a constituentelor lui: formă, mișcare, ritm etc.

Astfel, conform teoriei biologice privind originea artei dansului elaborată de H. Ellis, dansurile au fost inspirate din viața animalelor. „În esență, dansul constă din mișcări ritmice” [1 p. 9]. În opinia lui, oamenii primitivi imitau diferite animale și reproduceau în amănunt mișcărilor lor. Ca urmare, în procesul imitării au apărut primele elemente ale tehnicii dansului.

Un alt reprezentant al originii biologice a dansului, A. Moore, considera că primele elemente ale tehnicii dansului erau mimate din dorința omului de a-și exprima emoțiile. După cum afirmă cercetătorul, nevoia de a-și exprima emoțiile a apărut cu mult înaintea vorbirii. Pe măsură ce s-a dezvoltat vorbirea, nevoia în mișcări mimate a dispărut. Salturile și săriturile sunt cele mai vechi tehnici de dans. Ele s-au dezvoltat conform anumitor reguli și tradiții ale mișcărilor, care au și servit ca forme de debut ale dansurilor folclorice [2 p.13]. A. Haskell la fel considera dansul „un mijloc de exprimare a emoțiilor prin intermediul schimbului de mișcări subordonate unui anumit ritm” [3 p.8].

Potrivit altei teorii – celei psihologice, reprezentant al căreia este C. Sachs, dansul nu este constituit din mișcări aparte, ci din mișcări care exprimă întreaga esență a individului și care reflectă, în fiecare moment, caracterul impulsurilor sistemului nervos central [4 p.12].

Argumentarea esenței dansului prin particularitățile psihologice ale individului are la bază o anumită legitate. Unul și același dans în interpretarea diferitor dansatori poate căpăta conținut emoțional diferit, uneori chiar contrar. C. Sachs reprezintă și teoria socială privind originea dansului, considerându-l un fenomen social.

Pentru stabilirea dinamicii în dezvoltarea tehnicii mișcării în dans este necesar de menționat interesul deosebit față de teoria corelării comunicative elaborată de A. Lomax. El consideră că „dansul prezintă crochiul său, modelul corelării comunicative necesare vital, concentrând în sine cele mai răspândite exemple de mișcare motorie, utilizate mai frecvent și cu mai mult succes în viață de majoritatea indivizilor dintr-o comunitate culturală” [5 p. 223].

Determinând dansul ca model al corelării comunicative, A. Lomax l-a atribuit categoriei de sisteme codificate care includ diferite procedee de semnalizare, limbaje naturale și artificiale. Astfel, el considera dansul doar un sistem de comunicare între oameni. Totuși, acesta întotdeauna a fost și un instrument de educație socială, și nu doar fizică, dar și spirituală, de asemenea, și o modalitate aparte de cunoaștere a realității înconjurătoare [6 p.16]. A. Lomax printre primii a propus să fie studiate elementele mișcărilor (tehnica dansului) care exprimă emoții opulente și amintesc de primele forme dansante stilizate.

În contextul teoriilor prezentate, „dansul, conform originii, este o specie a artei, în care imaginea artistică se creează din schimbarea poziției corpului omenesc” [7 p. 446].

Aceste definiții exprimă esența fenomenului și particularitățile lui ca specie. Este de observat, în primul rând, că, după forma reprezentării imaginii artistice, deci, conform statutului său ontologic, dansul este o specie spațial-temporală a artei. În al doilea rând, mulți cercetători ai dansului au remarcat o expresivitate deosebită a mișcărilor și o intensitate enormă a ritmului.

De aceea, considerăm important a preciza că *dansul este o specie spațial-temporală a artei, ale cărei imagini artistice se creează prin mijloace ce comportă semnificații estetice, cu mișcări și poze sistematizate ritmic.*

Deci, dansul, ca oricare altă artă, este o formă specifică a conștiinței sociale și a activității umane, un tip de explorare estetică și spirituală a realității [8 p. 78]. Reacțiile senzitiv-emoționale proprii omului, cum ar fi cele locomotorii, erotice, gastronomice, olfactive, în pofda modificării lor semnificative, „păstrează, totuși, la bază o natură biofiziolgică și, genetic, provin din reacțiile lumii animale achiziționate pe parcursul adaptării organismelor vii la condițiile complexe de existență, fiind reflexe speciale de orientare, care facilitează vitalizarea organismului” [8 p. 78-79].

Probabil, din acest considerent, dansurile apărute spontan în comuna primitivă erau în multe privințe asemănătoare cu jocurile animalelor, dar, totodată, se deosebeau substanțial de acestea [6 p. 21-24].

Examinând dansul ca specie sintetică a artei primitive care a luat naștere ca modalitate de cunoaștere a sistemului de valori, ca procedeu de informare spirituală despre legăturile sociale cu lumea, despre valoarea naturii și a omului însuși [8 p. 248], este de amintit că el dispune și de mijloace specifice care s-au dezvoltat și s-au format până în secolul al XII-lea, odată cu apariția primelor dansuri scenice.

Constituirea stilisticii și tehnicii dansului

Pe parcursul perioadei antistilistice (sincretice), tehnica dansurilor a fost predeterminată, în special, de semantica lor, acestea fiind totemice, ritualice, de vânătoare, militare etc.

Tehnica constitutivă a dansurilor antice a devenit o bază a stilizării sub influența mai multor condiții culturologice, filosofice, artistice etc.

Următoarea etapă în constituirea și dezvoltarea stilisticii și tehnicii dansului poate fi considerată perioada divizării dansului în scenic clasic și nonclasic (sec. XII-XVI). Din secolele următoare stilistica și tehnica dansului scenic s-au dezvoltat, s-au complicat sub influența diferitor factori (istorici, culturologici, filosofici etc.), însă factorul principal ține de legitățile interne ale genului. De menționat că există un anumit număr de cercetări valoroase axate pe evoluția stilisticii și tehnicii dansului scenic și, în primul rând, a celui nonclasic.

Cele mai semnificative lucrări în domeniul tehnicii dansului clasic aparțin lui L.D. Blok, printre care *Dansul clasic. Istorie și modernitate* [9]. Se știe că dansul clasic s-a constituit și și-a elaborat bazele tehnicii în Franța, care deține întâietatea în domeniul coregrafiei începând cu secolul XII și până în prima jumătate a secolului XIX. Totodată, cercetătorii dansului din perioada antistilistică, în special, cei preocupați de Grecia Antică (L. Sechan, M. Emmanuell, iar mai apoi și L. Blok) susțin că multe elemente de tehnică a dansului, inclusiv ale celui clasic, au apărut deja în antichitate, fapt atestat de picturile pe vase și de monumentele sculpturale. Este vorba de elemente cum ar fi: întorsătura, *grand battement, rond de jambe en l'air, échappée, jeté, pointe-elle* etc.

L. Blok afirmă: „Întorsătura este un moment decisiv. Ea dă deplină libertate oricăror mișcări ale picioarelor și permite a aduce tehnica la perfecțiune” [9 p. 57].

Despre „întorsătura” și elementele sus-menționate ale tehnicii dansului L. Sechan și M. Emmanuell menționează că ele existau deja în dansul grec.

Din punctul de vedere al abordării dihotomice a analizei evoluției artei dansului propusă în cercetarea noastră, este important de menționat că semnele dihotomiei se identifică deja în dansurile grecilor antici. Astfel, dacă anumite tehnici erau utilizate în toate tipurile de dansuri (de luptă, de cult, sociale, teatralizate – conform clasificării lui L. Sechan), întorsătura sau puanitele erau caracteristice numai dansurilor teatralizate sau dansurilor mimilor virtuozii.

În tehnica construită pe întorsătura picioarelor se întâlnesc marele *battement* în poziția a II-a; *rond de jambe en l'air, échappée, jeté*; se practică dansul pe puante și diverse sărituri. Pare a fi preferată întoarcerea bruscă a corpului spre suprafața perpendiculară a picioarelor. „Pentru dansatoare sunt tipice dansurile acrobatice pe mâini – cubistica; pentru dansatori și dansatoare – dansul cu balansarea în mâini și pe cap a cuibușoarelor și coșulețelor. Mai adăugăm că palma mâinii deseori se îndreaptă îndoită sub unghi drept în sus” [9 p. 71-72].

În cadrul abordării noastre cea mai productivă etapă în constituirea și dezvoltarea artei dansului, inclusiv a tehnicii dansurilor clasice și nonclasice, este cea numită de noi convențional *stilistică* (secolele XII-XVI). Aceasta este examinată destul de amplu de către C. Sachs, L. Blok și alții.

În virtutea anumitor evenimente istorice, pe timpurile când biserica interzicea reprezentările circului și pe cele teatralizate, ele erau înlocuite cu cele ale jonglerilor. „Jonglerul dansa ca un profesionist și acest domeniu se înscria printre multele sale abilități, toate exercitate adesea de o singură persoană. El conducea dansurile, „încena regii” ba la castel, ba în sat, organiza procese și defilări la curte și la ceremoniile religioase, în sfârșit, învăța tineretul înstărit să danseze” [9 p. 78].

De menționat că jonglerul posedă instrumentarul de bază al dansului din epocă, preluându-și tehnica din perioadele precedente. Întorsătura jonglerului era aproape ideală. Mâna dreaptă, ridicată în sus, permitea să se vadă bine palma; degetul mare îl atingea pe cel mediu, celelalte fiind întinse destul de tare. Vestimentația ce atârna sugera o rotație, posibil, o asemănare cu un *pas cariatid*. Poziția picioarelor permitea următoarea descifrare: jumătate de tură *en de dans* pe vârful unui picior, întorcându-se pe două picioare. Se interpreta, probabil, de câteva ori la rând [9 p. 79].

Mulți asociază cu dansurile jonglerilor apariția unui astfel de element ca „săritura”, care a devenit parte inseparabilă a dansului clasic, dar și a unor dansuri nonclasice.

Totuși, C. Sachs nu susține această idee. Fără a intra în polemică despre originea „săriturii” (saltului) în dans, remarcăm că susținem poziția „co-raportării acrobaticii la coregrafie”, ceea ce a și determinat rolul „săriturii” în dansul clasic, dar și în cel nonclasic.

Așadar, „dansul jonglerilor era virtuos și prelucrat tehnic, cu un amestec puternic de mișcări acrobatice, fiind pe larg aplicate tempourile elevației; presupunem că tehnica ar fi fost moștenită de la mimii antici. Picioarele răsucite, vârful destul de frecvent fiind întins. Mâinile sunt prelucrate minuțios, gruparea degetelor uneori se apropie de cea aprobată în varianta clasică. Poziția corpului este dotată de talia subliniat îndoită. Caracterul mișcărilor este unul brusc, pronunțat, în executarea *allegro* din clasică” [9 p. 93].

Una dintre etapele importante în constituirea tehnicii viitorului dans clasic mulți o corelează cu „moresca”, care a fost dansată pe parcursul întregii epoci a Renașterii.

Fără a ne aprofunda în analiza fenomenului și a polemicilor în jurul acestuia, constatăm că dansul „moresca” confirmă dihotomia dezvoltării dansurilor nonclasice și clasice. Pe de o parte, „moresca” este un dans profesionist (teatral), iar pe de alta – un dans al amatorilor.

Specificul acestuia – înarmat, cu săbii – i-a determinat apariția în continuare în diferite baletе, spre exemplu „Dansul Săbiilor” din baletul *Don Quijote*. În același timp, „moresca”, în sens îngust, era o parte a dansurilor de salon (remarcăm aici influența principiului transpoziției).

O anumită influență asupra constituirii tehnicii dansului clasic au exercitat-o cunoscutele „Balli”, adică o serie de gravuri ale lui Jacques Callo (pictor francez), care desemnează coliziunea dansurilor italiene *dell'arte*. „Balli” sunt legate de o așa noțiune ca „Pantalon” (Pantolon an Pantalon).

„*Pantalone*, în teatru, este bufonul sau personajul mascat, care interpretează dansuri groțеști, făcând mișcări bruște și luând poze extravagante. Acest cuvânt înseamnă, de asemenea, haina pe care o poartă în mod obișnuit acești bufoni; ea este cusută exact pe forma corpului dintr-o singură bucată, iar pantalonada se numește dansul burlesc sau mișcarea neadecvată a corpului” [9 p. 133].

La constituirea tehnicii dansului clasic și-au adus contribuția așa-numiții *balladini*, dansatori profesioniști care dansau în „baletеle regelui”. Dansurile lor se deosebeau printr-o plasticitate dramatică, prin ritmicitatea mișcărilor și prin salturi excelente.

Dansul jonglerului din secolul XIV, moresca din secolul XV, arlechinul din secolul XVI, baladina din secolul XVII constituie o linie succesivă a dansului *par en haut* – dans virtuos cu salturi, interpretat în manieră comică, grotescă.

Această linie continuă a dansului *par en haut* a fost acceptată de baletele secolului XVII, continuată în *entrée*. Cuvântul *entrée* are două conotații. Pe de o parte, după cum am văzut, este o noțiune generală care astăzi indică un „dans teatralizat”. Pe de altă parte, pe parcursul secolului XVII, ajunge să semnifice un anumit gen al dansului, dar și al muzicii de dans. Constatarea rezultă din multiplele afirmații ale lui Tauberg, care specifică că acesta este un „*danse sérieuse*” și că prin cuvântul *entrée* se subînțelege „un anumit gen de melodii și dansuri: melodii ce constau din unele tonalități slabe și din altele puternice create anume pentru salturi, de aceea, în *entrée* se folosesc numai *pas* serioși: salturi puternice în sus, ținerea mâinilor la nivelul umărului, *pas* efectivi, mișcări rapide ale corpului ș.a.m.d., care sunt atât de artistice, dar și dificile. Ele sunt prevăzute doar pentru a reda cadențele și nicidecum nu sunt legate de o fabulă, de un balet serios sau vesel” [9 p. 149-150].

Remarcăm că o analiză similară o găsim la F. Carozo, C. Negri și alții, care împart salturile în patru grupuri:

1. Salturi cu palma mâinii – o diversitate absolut specifică, locală, a saltului, în timpul căruia cu vârful piciorului trebuie să se atingă palma mâinii atârnată de șiret, în aer, la o înălțime de un metru și mai mult.

2. Tururi en l'air.

3. Cabrioli și entrechats.

4. Cabrioli spezzate [8 p. 151].

Suntem de acord cu afirmația mai multor autori că la sfârșitul secolului XVII a apărut un nou tip de dansator profesionist – cel *de balet*.

Următoarea etapă în constituirea tehnicii dansului clasic se încadrează în secolele XVII-XIX și este reprezentată de P. Beauchamp, Aug. Vestris, M. Taglioni și alții, a căror contribuție la dezvoltarea tehnicii și stilisticii dansului clasic este enormă. În acest context, noi am încercat să evidențiem cele mai semnificative aspecte, tendințe, elemente.

După cum susține Depreo, Pierre Beauchamp primul a dezmembrat *pas* dansante în tempouri, creând baza notării dansurilor; de asemenea, el a indicat cinci poziții ale picioarelor, pentru a căror îndepărtare și apropiere ritmică a găsit dimensiuni corecte, prin care corpul își putea menține echilibrul. Acest fapt a fost confirmat și de L. Blok. În afară de aceasta, P. Beauchamp a elaborat pozițiile mâinilor și ale mișcărilor [10 p. 15].

De menționat că inovațiile recomandate de el au influențat și asupra dezvoltării dansurilor de salon (un argument în plus privind dihotomia dezvoltării dansului scenic).

Un alt reprezentant al coregrafiei secolului XVIII – Aug. Vestris – a ridicat standardele tehnicii de interpretare a dansurilor până la înălțimi de neatins, după cum afirmă analiticii artei coregrafice.

Însuși J.G. Noverre scria că Aug. Vestris „a scos dansul pe un nou făgaș, a indicat noi căi de dezvoltare” [9 p. 204].

„Picioarele lui Vestris sunt extrem de întoarse, fapt subliniat pe toate caricaturile, la fel și maniera lui de a lăsa puternic în jos, în timpul saltului, vârful piciorului și de a reveni la înălțime; la fel este îndoită și partea superioară a labei piciorului în toate pozițiile piciorului în aer (*en l'air*) [8 p. 204].

Despre saltul său fenomenal au scris multe ediții ale timpului. Spre exemplu, mărturiile din Londra anulului 1786 atestă: „Domnul Vestris... a lăsat spectatorii în totală nedumerire: nu știau de ce să rămână mai mult încântați – de forța lui sau de grația mișcărilor. Ieșind pe scenă, el făcea antraxuri (sărituri) atât de uimitoare, încât doamnele se speriau. Ele credeau că el nu va putea coborî fără să-și vatăme piciorul. Dar, pe parcursul baletului Vestris a demonstrat că acest salt, care părea un efort periculos, nu l-a costat nimic, grație forței și lejerității sale. El făcea lucruri atât de imprevizibile și atât de necunoscute până la el, încât întreaga sală rămânea mirată. Toți observau că acesta este primul dintre

dansatori care, deși se credea că nu mai are nevoie de perfecționare, în ultimii doi ani din nou a atins mari înălțimi” [9 p. 204].

De o naturalețe fenomenală, corpul lui Vestris era foarte mobil și flexibil, iar mișcările capului se deosebeau prin varietate: ba îl înclina într-o parte, ba îl întindea, ba îl da pe spate. Cu mâinile el lucra mai liber decât aceasta era prevăzut pentru dansatorul de la finele secolului al XVIII-lea: el le arunca mai sus de umere în cele mai degajate poze. Picioarele Vestris le ținea foarte răsucite, în timpul saltului lăsa puternic în jos vârful piciorului și încovoia partea superioară a labeli; tot așa o făcea în toate pozele piciorului *en l'air* [10 p. 10-11].

La perfecționarea în continuare a tehnicii dansului și, în parte, a saltului a contribuit în mare măsură pedagogul și teoreticianul K. Blazis, discipolul lui Vestris. El a apreciat înalt calitățile bune ale salturilor largi nou-introduse, care străbat scena în toate direcțiile, considerând că cele mai frumoase poziții în dans sunt diferitele tipuri de *grandjeté* și *cabriole*.

Astfel, în domeniul tehnicii rotirilor el recomanda regula interpretării piruetelor *en dehors* și *en dedans*, a piruetelor în pozițiile *arabesque* și *attitude*, opriri după piruete în două picioare și într-un picior etc. Și, totuși, apogeul dansului bărbătesc era considerat de Blazis saltul „plutire”. Teoria lui era actuală, deoarece se sprijinea pe practica baletului contemporan lui, unde tehnica saltului, tehnica piruetelor o perfecționau și o îmbogățeau în dansul lor Vestris, Gardel, Dupor [10 p. 11-12].

Dacă până la Vestris dansatorul își exprima măiestria în mișcările exercitate în culisele scenei, suporturile virtuozității sale fiind piruetele și antraxurile (săriturile), atunci Vestris pentru prima dată a încercat să cuprindă printr-o serie de salturi întreg spațiul scenei, transformând saltul în zbor. Posezând excelent tehnica dansului scenic, el a dezvoltat și procedeele jocului actoricesc expresiv. Acestea au extins la maximum posibilitățile nu doar ale interpretării masculine, dar și ale întregului teatru de balet.

În acest rând al marilor dansatori care au ridicat tehnica dansului la nivel de artă M. Taglioni ocupă locul central. Și aici suntem solidari cu aprecierea dată de L. Blok. „Taglioni a făcut pentru dans atât cât nu a făcut nimeni nici până la ea, nici după ea. Ea este de o sclipire creatoare aparte, dintre toate pe care noi le știm. Corespunzând cu exactitate idealurilor mărețe ale epocii, interpretarea artistică a rolurilor dansate de Taglioni a dat dovadă de cea mai perfecționată tehnică: prelucrată, școlită până la detalii și, totodată, cu o forță nestăvilită de dans, cu noi procedee profesionale apărute concomitent cu formarea unui nou tip de dansatoare și, în cele din urmă, cu un talent înăscut, absolut specific. O astfel de concentrare a elementelor artei într-o singură persoană, adusă printr-o cultivare înțeleaptă până la limitele perfecțiunii, au înscris-o pe dansatoarea Marie Taglioni ca egală între egali în „hora artei” [9 p. 205].

Întreaga expresie a poeziei romantice, a picturii și a muzicii le transmitea M. Taglioni. Pentru prima dată în istoria modernă dansul individual a putut întruchipa ideile înaintate ale artei. Taglioni prima a depășit funcțiile dansatorului obișnuit care era distractiv, amuzant, cuceritor, mim. Ea s-a plasat în același rând cu poetul, compozitorul, pictorul [9 p. 238-239].

De menționat că M. Taglioni a aplicat noua tehnică a dansului pe puante (a.1826), a extins posibilitățile *fouettés* și ale piruetei.

La sfârșitul secolului XIX a început să se perfecționeze tehnica susținerilor în aer. Dacă anterior dansatoarea și dansatorul acționau paralel, susținerile fiind doar episodice, iar cunoscuta distanță dintre interpreți se păstra permanent, acum locul dansatorului s-a pomenit în spatele balerinei. Totuși, interpretul aproape că nu dansa, deaceia putem vorbi mai curând nu despre partitura solistului, dar numai despre o participare tangențială a acestuia în dansul în duet. Scena de dans nu arăta ca o demonstrație a principiului masculin. Noua formă a relațiilor reciproce în balet – apariția dialogului dintre bărbat și femeie – a jucat un rol enorm în evoluția dansului masculin. Și aici trebuie să cităm numele lui P.C. Johansson, inițiatorul autentic al noului stil interpretativ. Dansator clasic virtuos și un excelent partener, P.C. Johansson se deosebea prin eleganța manierelor și pozărilor. În dansurile lui,

gesturile erau înalte, extinse, capul întors strict bărbătește, un *epaulement* de o corectitudine impecabilă, un *plié* profund și rapid – amortizat și liber. El atinge înălțimea fără a-și lua avânt, direcționând din loc picioarele strict conform desenului [10 p. 13].

Următoarea etapă în constituirea stilisticii și tehnicii dansului clasic este legată de numele lui M. Fokin, T. Karsavina, V. Nijinsky, A. Pavlova și alții. Este important a menționa că fiecare dintre ei și-a adus contribuția de neprețuit în dezvoltarea tehnicii dansului clasic. Ei confereau procedeele deja inovate o noua semnificație, extinzând posibilitățile acestora.

Concluzii

1. Analiza evoluției stilisticii și tehnicii dansurilor clasic și nonclasic, analiză pe departe completă, ne-a permis să urmărim atât consecutivitatea cât și dihotomia constituirii și dezvoltării artei dansului pe parcursul a câtorva secole.

2. Coregrafia, ca specie a artei, reflectând unele sau alte sfere ale realității, dispune de legitățile sale proprii, inclusiv estetice. Evoluția limbajului dansului a predeterminat și i-a conferit dansului statut de artă. Limbajul dansului este cel al sentimentelor omenești și dacă cuvântul semnifică ceva atunci mișcarea dansului exprimă și redă numai atunci când, aflându-se în aliaj cu alte mișcări, servește evidențierii întregii structuri a imaginii creației. Comunitatea și polisemantismul limbajului coregrafic implică aplicarea legilor speciale de reflectare a realității, constând în convenționalitatea imaginilor coregrafice. Anume de aceasta schimbarea legilor estetice într-o perioadă sau alta a istoriei culturii determină și metoda creării artei de către coregrafi.

3. Dezvoltarea dansurilor scenic clasic și nonclasic în planul tehnicii și stilisticii pe parcursul istoriei a demonstrat atât aspecte comune cât și specifice, însă întotdeauna în intercorelare și influență reciprocă, chiar și prin prezența anumitor contradicții.

Dezvoltarea dansului scenic nonclasic, inclusiv a stilisticii și tehnicii sale pe parcursul istoriei și până în timpurile noastre, a creat premisele pentru apariția noilor genuri ale artei scenice – *dansul modern* și *dansul postmodern*. La rândul său, dezvoltarea dansului scenic clasic a predeterminat apariția noilor direcții ale artei baletului.

Referințe bibliografice

1. SOREL, W. *The Dance Through the Ages*. New York: Grosset & Dunlap Publishers, 1967.
2. МУР, А. *Бальные танцы*. Москва: Астрель, 2004. ISBN 5-17-025278-1.
3. HASKELL, A. L. *The Wonderful World of the Dance*. London: Macdonald Orbis, 1969.
4. SACHS, C. *World History of the dance*. New York: Publisher, SevenArts, 1952.
5. LOMAX, A. *Folk Song Style and Culture*. Washington: Routledge, 1968.
6. КОРОЛЁВА, Э. А. *Ранние формы танца*. Кишинев: Штиинца, 1977.
7. Всё о балете. Сост. Е. Я. СУРИЦ. Москва-Ленинград: Музыка, 1966.
8. КАГАН, М. Р. *Лекции по эстетике*. Ленинград: Просвещение, 1971.
9. БЛОК, Л. Д. *Классический танец. История и современность*. Москва: Искусство, 1987.
10. ВАЛУКИН, М. Е. *Мужской классический танец: эволюция во времени*. Москва: ГИТИС, 2014. ISBN 978-5-91328-133-3.

ARTE PLASTICE, DECORATIVE ȘI DESIGN

FINE, DECORATIVE ARTS AND DESIGN

TEHNICA IMPRIMĂRII CU COLORANȚI NATURALI

THE TECHNIQUE OF NATURAL DYE PRINTING

IARÎNA SAVIȚKAIA-BARAGHIN¹,

doctor în studiul artelor și culturologie, conferențiar universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice
<https://orcid.org/0000-0002-9581-6744>

CZU 745.52.023.1-035.2

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2022.2.22>

Tehnica imprimării cu coloranți naturali este o metodă veche de vopsire a fibrelor textile și a țesăturilor cu coloranți vegetali, care include diverse tehnici și tehnologii. Acest articol se referă la crearea imaginilor artistice de design pe țesături prin utilizarea materialelor vegetale. Imprimarea cu coloranți naturali poate fi o practică utilă pentru viitorii artiști care vor activa în domeniul artelor textile. Prin utilizarea materialului vegetal local ei vor putea realiza o gamă largă de texturi unicate.

Cuvinte-cheie: eco-print, imprimeu, coloranți naturali, textil, batic, mordanți

The natural dye printing technique is an old method of dyeing textile fibers and fabrics with vegetable dyes, which includes various techniques and technologies. This article covers the creation of artistic design images on fabrics by using plant materials. Eco-printing can be a useful practice for the future artists in the field of textile arts, to achieve a wide range of unique textures using local plant material.

Keywords: eco-print, print, natural dyes, textile, batik, mordants

Introducere

Numeroase forme de coloranți naturali au fost găsite încă din cele mai vechi timpuri. Picturile rupestre din peșterile din Altamira (Spania) și Lascaux (Franța) foloseau coloranți și pigmenți naturali încă cu 15.000 de ani în urmă. În China Antică, India și Egipt vopsitorii au găsit surse de coloranți în plante și animale în perioada 4.000-3.000 î. Hr. Oamenii din Egiptul Antic au utilizat coloranți naturali cu compuși metalici pe țesături [1 p. 5]. Tyrianul era un colorant purpuriu prețios extras din crustacee, care putea fi folosit doar de clasele regale din Roma sau din alte orașe ale lumii. Lemnul de buștean, folosit ca colorant pentru textile și pentru pictura corporală, a fost descoperit în timpul epocii mayașă și precolumbiană [2 p. 230].

Arheologii au găsit vase cu vopsele, iar în picturi, desene și în fresce apar oameni îmbrăcați în haine colorate. Pentru vopsele se foloseau diverse minereuri – lutul galben, lutul roșu, gipsul, miniul de plumb, grafitul, dar și plante. Oamenii vopseau țesăturile, pieile, obiectele, casele și, nu în ultimul rând, își vopseau fața și corpul.

Majoritatea coloranților naturali au fost fixați cu ajutorul unor săruri metalice, cum ar fi ala-unul, sulfatul cuprat și sulfatul feric, pentru a obține compuși complecși sub formă de lacuri. Un mordant organic utilizat pe scară largă a fost taninul, care era bun pentru fixarea coloranților pe textile [3].

¹ E-mail: siarina2002@yahoo.com

Metoda folosirii culorilor obținute cu ajutorul plantelor în scopul colorării fibrelor sau țesăturilor este cunoscută și în țara noastră din timpuri îndepărtate. Foarte multe plante conțin în frunze, flori, fructe, tulpini sau rădăcini sucuri colorante, care, prin folosirea unor metode simple, se fixează pe fibrele textile ori țesături. De aceea, cunoștințele dobândite de poporul moldav în domeniul valorii tinctoriale a plantelor se constituie într-un prețios tezaur tradițional care trebuie consemnat.

Vopsitul cu coloranți naturali este un fenomen complex, însușit de strămoșii noștri ca urmare a observațiilor făcute de multe generații. Studiarea rețetelor de vopsire, care au ajuns până în zilele noastre, demonstrează faptul că din cele mai vechi timpuri țărani au atins un înalt nivel de măiestrie în ceea ce privește arta vopsitului cu coloranți naturali.

Articolul de față este conceput pentru a face cunoștință cu posibilitățile coloranților naturali și, de asemenea, pentru a extinde aplicațiile coloranților naturali în creațiile artistice din domeniul artelor textile.

Tehnica imprimeului cu coloranți naturali

Coloranții naturali sunt folosiți ca un fenomen complex și în creația artistică contemporană. Coloranții naturali sunt un element ce conectează un artist la trecut și viitor. Conexiunea istorică apare în timp ce se explorează tehnicile, procesele și resursele care au fost folosite de culturile anterioare pentru a obține culori specifice și a crea impresii vizuale. Legătura se produce pe măsură ce se redescoperă metodele tradiționale și se explorează inovațiile în acest proces cu mordanți și prin intermediul unor noi coloranți care reduc la minimum problemele de mediu. Aplicarea coloranților naturali oferă artistului plastic posibilități noi și vaste pentru experimentare, creativitate și expresivitate în domeniul artelor textile.

Studiul de față s-a efectuat din insuficiența de cercetări științifice în acest domeniu. Definitivarea obiectivelor cercetării a primit contur în baza analizei materialelor istoriografice în domeniul vopsitului cu coloranți naturali. Prima prezentare sistematică a rețetelor vopsirii cu plante și a nuanțelor obținute este făcută de Tudor Panfile și Mihai Lupescu în lucrarea intitulată *Cromatica poporului român*. O contribuție importantă la cunoașterea vopsitului cu plante aduce și Artur Gorovei prin publicarea lucrării *Meșteșugul vopsitului cu buruieni*. Lucrări mai recente privind arta populară se referă, de asemenea, la acest aspect, aducând completări cercetărilor anterioare.

Articolul din 2004 al cercetătoarei canadiene Karen Diadick Casselman din „*Clothing and Textiles Research Journal*” [4] prezintă o sinteză fundamentală a practicilor cunoscute în domeniul imprimării prin contact cu pigmenți vegetali. Articolul se concentrează pe dorința de a încuraja vopsitul de casă, de a deprinde sau a recupera tradițiile de vopsire pentru a le aplica în condiții noi prin experimente și pentru a aduce produsele imprimate și modurile de vopsire pe piața modernă așa cum o cere artizanul.

Mulți artiști aleg să folosească termenul de „imprimare ecologică” pentru a se referi la metodele pe care Casselman le analizează în legătură cu transferul coloranților vegetali pe textile sau hârtie prin procese precum aburul, fierberea sau compostarea. Acesta este termenul pe care India Flint [5] îl aplică unui proces pe care l-a observat în natură și pe care l-a adaptat, apoi l-a popularizat în blogul său, în cartea și sesiunile sale de formare. Termenul este folosit, de asemenea, pentru a se referi la anumite tipuri de imprimare comercială, ecologic prietenoasă cu mediul pe hârtie. În cartea sa *Wild Colour* Jenny Dean menționează succint un proces ceva asemănător cu imprimarea cu coloranți de contact, descriind efectele de imprimare „încântătoare”, care pot fi obținute dacă se înfășoară diverse plante într-o bucată de pânză și se fierb într-o baie de apă sau de colorant prin imersie [6 p. 120].

Una dintre tehnicile de confecționare a textilelor care oferă motive unice și moderne este eco-printul sau imprimarea cu coloranți naturali prin metoda transferului colorantului pe textile cu ajutorul compușilor chimici.

Imprimarea cu coloranți naturali înseamnă un proces de imprimare pe țesături a unor motive vegetale cu ajutorul surselor naturale. Această metodă de vopsire este realizată prin imprimarea materialelor din surse din mediul înconjurător, cum ar fi frunze, flori, crenguțe, scoarțe de copaci, fructe și legume [7 p. 37].

Sursele naturale pentru diferite nuanțe de culori vor fi:

- Galben: salcie, frunze de urzică, coajă de nuc, flori de soc, iederă.
- Portocaliu: coajă de ceapă galbenă, morcov.
- Roșu/roz/vișiniu: sfeclă roșie, rodie, frunze de dafin, vișine, trandafiri roșii și rozi, căpșuni, coajă și sâmbure de avocado, fructe de soc, fructe de afin.
- Albastru: varză roșie, struguri negri, viorele albastre, flori de cicoare.
- Verde: spanac, frunze de mentă, frunze de piersic, rădăcină de măcriș, anghinare, pătlagină.
- Cafeniu: cafea, ceai, rădăcină de păpădie, scoarță de stejar, coji de nuci.
- Negru: scoarță de nuc, arin roșu, rădăcină de iris, mure [8 p. 70].

Este de preferat folosirea plantelor proaspete, bine crescute și recent culese, pentru că cele uscate nu dau întotdeauna culoarea dorită, ba chiar nu lasă niciun pic de culoare.

Pentru imprimarea cu coloranți naturali se folosește textura unică a diferitelor tipuri de surse naturale aranjate în așa fel încât să producă o varietate de forme, culori și modele de printuri pe țesătură [9 p. 21]. Tehnica imprimării cu coloranți naturali este un proces de transfer de culori și forme direct pe țesătură. Imprimarea cu coloranți naturali sau, cum mai este numită, eco-print este cunoscută ca o tehnică pentru imprimarea culorilor și formelor pe țesătură prin contact direct a plantelor care au pigmenți în forma lor naturală, care sunt apoi fierte sau aburite împreună cu țesătura pentru a transfera pigmentul pe textil [10 p. 17].

În procesul de imprimare eco-print este foarte important de luat în considerare și factorii determinanți ai produselor textile. Nu toate tipurile de țesături pot fi colorate cu pigmenți naturali. Cele mai potrivite sunt cele naturale cum ar fi bumbacul, mătasea naturală, lâna, inul și pielea.

Această tehnică este, relativ, nouă în mediul artistic. Artistul plastic folosește resursele naturale pentru a crea desene și imprimeuri unice pe textile, sub formă de unicat textil. Desenul ori printul final realizat în tehnica eco-printului nu poate fi repetat, agenții de colorare (frunze sau flori) folosiți nu sunt aceiași, fiecare agent de colorare din plantă în diferite forme va afecta și rezultatul final (**Figura 1**).

Figura 1. Model de imprimare cu coloranți naturali – eco-print



Sursa: imagine colecție personală

Procesul tehnologic de imprimare eco începe cu prelucrarea țesăturii cu soluție fixativă (mordanți¹). Materialul textil se spală și se înmoaie într-o soluție fixativă. În tehnicile tradiționale se folosea oțetul din mere și pere pădurețe, zerul din lapte, piatră acră (alaun de potasiu) și calaicanul (sulfat de fier) sau zeama de la varza murată. Aceste substanțe pot fi înlocuite ușor cu oțet (pentru plante) sau sare (pentru fructe). Dacă s-a ales prima variantă, se amestecă o parte de oțet și 4 părți de apă rece. Pentru a doua variantă se dizolvă ½ cană de sare cu 8 căni de apă rece. Materialul textil se fierbe în acest amestec cel puțin o oră. Apoi, când este gata, se clătește în apă rece.

În cazul studiului nostru folosirea mordanților în procesul de imprimare are ca scop pregătirea țesăturilor astfel încât să poată absorbi mai bine coloranții. Procesul de imprimare se realizează prin plasarea florilor sau a frunzelor selectate ca material tipăritor pe țesătură. Procesul de extragere a coloranților din plante se va efectua prin aburire sau imersiune, iar mai apoi prin fixare, pentru a întări coloranții care au fost imprimați pe țesătură [11 p. 68].

Procesul de imprimare cu ajutorul mordanților are următoarele scopuri:

1. Sporirea capacității de a absorbi a coloranților.
2. Eliminarea componentelor din fibrele țesăturii care pot bloca absorbirea coloranților în fibre.
3. Fixarea culorii.
4. Obținerea culorilor în nuanțe spectaculoase și rezistente.

Etapele realizării eco-print sunt:

1. Colectarea materialului vegetal (frunze, flori sau crenguțe) care vor fi folosite ca motiv pe țesătură.
2. Alegerea țesăturii cu fibre naturale (în, cânepă, bumbac, lână, mătase). Fibrele naturale de origine animalieră vor absorbi mai bine culoarea. Este posibilă și folosirea țesăturilor seminaturale cum ar fi viscoza.
3. Prelucrarea pânzei cu mordant (sulfat de fier, sulfat de cupru, sulfat de aluminiu, alaun) pentru o perioadă de timp în dependență de grosimea țesăturii.
4. Înmuiera în mordant diluat în apă cu oțet a materialului vegetal care a fost selectat.
5. Întinderea țesăturii (stoarsă foarte bine) pe suprafața de lucru și aranjarea pe ea a materialului vegetal înmuat prealabil în mordant.
6. Rularea țesăturii pe un suport prin menținerea poziției materialului vegetal folosit ca motiv și fixarea țesăturii cu ață.
7. Plasarea țesăturii pregătite pe aburi timp de minim 2 ore sau imersarea în apă cu oțet pentru minim 1 oră.
8. Răcirea țesăturii rulate. Re recomandă de a lăsa țesătura rulată pentru 24 de ore (**Figura 2**).
9. Curățarea țesăturii de materialul vegetal.
10. Spălarea în soluție de oțet și apă.
11. Uscarea.
10. Călcarea cu fierul de călcat.

Concluzii

Putem concluziona că tehnica imprimării eco-print este utilizată pentru decorarea suprafeței țesăturilor cu o varietate de forme și culori produse din materiale vegetale.

Această tehnică poate fi abordată sub aspectul studierii naturii sale, care îmbină două componente principale aflate la baza ei ce par a se exclude reciproc: pe de o parte, componenta tehnologică, orientată spre multiplicarea unei imagini cu motiv vegetal, iar pe de altă parte, componenta artistică, care presupune crearea unei opere originale de autor.

1 Mordant - s. m. Substanță chimică care fixează coloranții pe fibrele textile. Sursă: Academia Română, Institutul de Lingvistică. *Dicționarul explicativ al limbii române (ediția a II-a revăzută și adăugită)*. București: Univers Enciclopedic Gold, 2009.

Figura 2. Imprimeu eco

Sursa: imagine colecție personală

Imprimarea eco-print reprezintă un fenomen multilateral și polivalent în arta textilă contemporană, iar rolul ei nu se reduce doar la funcția de asigurare tehnologică a procesului de creație.

Imprimarea eco este, desigur, un domeniu recent de cercetare, dar oamenii de știință și practicienii sunt preocupați din ce în ce mai mult de acest proces.

Dezvoltarea acestei metode de imprimare constituie, de asemenea, o platformă de studiu interdisciplinară care implică domeniile biologiei, fotochimiei, nanoștiinței, științei fabricării hârtiei și științei culorilor. Astfel, dezvoltarea imprimării cu coloranți naturali reprezintă o îmbunătățire tehnologică semnificativă și ar putea fi o tehnologie de referință în epoca actuală de agravare a poluării mediului.

Referințe bibliografice

1. ZOLLINGER, H. *Color Chemistry: Synthesis, Properties and Applications of Organic Dyes and Pigments*. Cambridge: Wiley-VCH, 2003. ISBN 978-3-906-39023-9.
2. FREEMAN, H., PETERS, A. *Colorants for Non-Textile Applications*. New York: Elsevier Science, 2000. ISBN 978-0-444-82888-0.
3. SCHWEPPE, H. *Practical hints on dyeing with natural dyes*. Washington: Smithsonian Institution, 1986.
4. KADOLPH, S., CASSELMAN, K. In the Bag: Contact Natural Dyes. In: *Clothing and Textiles Research Journal*. 2004, vol. 22, Issue 1–2, pp. 15–21. ISSN 0887-302X.
5. FLINT, I. *Eco Colour: Botanical dyes for beautiful textiles*. London: Murdoch Books, 2021. ISBN 978-1-911-66840-4.
6. DEAN, J. *Wild Colour*. London: Octopus Publishing Group, 2018. ISBN 1784725536.
7. CARDON, D. *Natural Dyes. Sources, Tradition, Technology and Science*. London: Archetype Publications, 2007. ISBN 190498200X.
8. PASCU, I. *De la fibră la covor*. București: Editura Fundației Culturale Române, 1998. ISBN 973-577-178-9.
9. DIADICK CASSELMAN, K. *Craft of the Dyer*. New York: Dover Publications, 1993. ISBN 0486276066.
10. FLINT, I. *Eco Colour. Botanical Dyes for Beautiful Textiles*. Colorado, USA: Interweave Press, 2008. ISBN 1596683309.
11. DEAN, J. *Wild Colour. The Complete Guide to Making and Using Natural Colour*. New York: Octopus Publishing Group, 1999. ISBN 0823057275.

IMPACTUL PERCEPTIV VIZUAL AL OPEREI DE ARTĂ MONUMENTALĂ MOZAICALĂ

THE PERCEPTUAL VISUAL IMPACT OF THE MOSAIC MONUMENTAL WORK OF ART

ION JABINSCHI¹,

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

CZU 75.052:738.5.025.8

75.052:159.937

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2022.2.23>

Autorul abordează din punct de vedere științific metodologiile și tehnicile aplicate la demontarea-remontarea mozaicului și a altor opere de artă de acest gen. În acest context, autorul subliniază impactul perceptiv vizual produs în urma reamplasării panoului din mozaic „Arta (Atributele artei)”, realizat de Mihail Burea (1972) pe fațada clădirii din strada Kiev, nr.7 din Chișinău (fostul Palat de Cultură al Sindicatelor, sectorul Râșcani).

Cuvinte-cheie: impact perceptiv vizual, panou mozaical, operă de artă, metodă gestaltistă

The author approaches from a scientific point of view the methodologies and techniques applied to disassemble-reassemble the mosaic, as well as other works of art of this kind. In this context, he emphasizes the visual perceptual impact produced after the relocation of the mosaic panel “Art (Art Attributes)”, made by Mihail Burea (1972) on the facade of the building from Kyiv Street, No. 7, Chisinau (former Palace of Culture of Trade Unions, Rascani sector).

Keywords: visual perceptual impact, mosaic panel, work of art, gestalt method

Introducere

În literatura de specialitate sunt recomandate diferite mijloace, metode, procedee, activități de receptare a operei de artă, inclusiv a celei din specia pictură murală/monumentală. Recomandările sunt multi-aspectuale referitor la didactica artelor (picturală, muzicală, lectură etc.), dar puțin aspectuale cu privire la percepția și executarea practică a operei de artă de o anumită specie. Dacă pornim de la premisa că principala unitate didactică (predare-învățare) pentru dezvoltarea percepției vizuale a picturii murale, în special, a *mozaicului* este lucrul practic în/pentru realizarea lucrărilor artistice și că în el (în lucru) se focalizează toate aspectele, o abordare multi-aspectuală este necesară și binevenită. Prin combinarea celor două perspective – teoretică și practică – vom argumenta necesitatea dezvoltării la studenți a abilităților percepției vizuale în crearea lucrărilor în tehnicile și tehnologiile mozaicului, bazate pe resursele psihologice și practice ale studentului.

Mozaicul, element al mediului urban

Mozaicul, ca element al mediului urban, este asociat cu arhitectura și conceput pentru a fi admirat de la distanță, de unde apare laconismul și generalitatea lui. *Mozaicul* este caracterizat prin claritatea conturului și a siluetei, prin ritmul specific al liniilor, prin desenul strict, stilizat și armonios. El se află în armonie totală cu arhitectura, evidențiind suprafața plană a peretelui și arhitectonica clădirii, creându-i un aspect cromatic luminos/armonios deosebit, servind, totodată, și ca protecție a peretelui.

1 E-mail: ionjabnisch78@gmail.com

Mozaicul, cunoscut încă din antichitate prin asamblarea *tesselle*¹-lor – piese mici, de obicei, cu forme cubice, de diferite mărimi, culori și materiale, care sunt cele mai rezistente în timp: smaltul², ceramica, granitul, marmura etc., combinate cu mortarul pe bază de ciment sau var – evoluează în perioadele istorice ulterioare, excelând cu adevărate opere în cele mai diverse spații geografice.

Asemenea panouri decorativ-picturale au fost în vogă în Chișinău în perioada anilor 1960-1980, când o serie de clădiri au fost decorate în tehnica *mozaicului*– cea mai *durabilă tehnică* a artei în crearea imaginii. „O formă de artă insolită, o tehnică ornamentală impresionantă a artei decorative ce a supraviețuit din antichitate și până în zilele noastre. Domenico Ghirlandaio, în secolul al XV-lea, a numit-o *adevărata pictură pentru veșnicie*” [1].

În cercetarea noastră vom pune accent pe panoul din mozaic *Arta (Atributele artei)*, realizat de Mihail Burea (1972) pe fațada clădirii din strada Kiev, nr.7 din Chișinău (fostul Palat de Cultură al Sindicatelor, sectorul Râșcani), edificiu care a fost demolat în vara anului 2018, iar panoul a fost demontat și conservat pentru a fi reamplasat în alt spațiu.

Particularitățile caracteristice ale panoului din mozaic

- panoul decorativ din mozaic, intitulat sugestiv *Arta*, a fost conceput în anii 1971-1972 de către pictorul monumentalist Mihail Burea, care a făcut parte din pleiada artiștilor din a doua jumătate a secolului al XX-lea;
- deși lucrarea a fost adaptată volumului arhitectural existent, a rezultat o compoziție unitară integrată armonios în imaginea de ansamblu a Palatului de Cultură al Sindicatelor, transformându-l într-un punct de atracție;
- mozaicul din smalt a fost dispus pe trei laturi și avea următoarele dimensiuni:
 - a) latura de Est – 20,60 m x 6,51 m;
 - b) latura de Nord – 12,85 m x 6,60 m;
 - c) latura de Sud – 2,18 m x 6,51 m;
- mozaicul a fost compus din 262 module cu dimensiunile 970x970 mm fiecare;
- suprafața totală a mozaicului: $S = 233,10\text{m}^2$;
- tematic, panoul realizează o simbioză între multiplele forme de artă: pictură, sculptură, muzică, dans, teatru, înfățișând elemente specifice precum o mască și câteva instrumente muzicale (chitară, vioară, liră, flaut) camuflate printre elemente vegetale (frunze) și linii curbe care accentuează ideea de comuniune între om și natură, între artă și frumos ca forme de existență umană;
- rezolvarea cromatică este una reușită, armonizând cu mult gust nuanțele de roșu, negru și auriu, printre care sunt inserate piese de smalt în tonuri de galben, gri, alb, albastru etc.; per total, la realizarea panoului s-au folosit 35 de culori diferite;
- societatea civilă dorește conservarea acestei opere de artă care a reușit să devină de-a lungul anilor un element de referință culturală, dar și un reper spațial pentru locuitorii acestui oraș, constituind o reminiscență a unui tip de artă care se află pe cale de dispariție, dar și a unei epoci care face parte din trecutul acestui oraș.

Particularitățile sus-menționate au necesitat nu doar respectarea unor reguli de demontare-conservare a unei opere mozaicale, în general, dar și a unor principii ale *percepției vizuale* a operei de artă plastică monumentală, în special, dacă ne referim la lucrarea *Arta (Atributele artei)*. În ceea ce privește perspectiva teoretico-metodologică de creare-realizare a acestui panou, procesul de demontare și conservare dezvăluie noi valori ale operei și accentuează valoarea științifică a metodologiilor

1 Tesselle– (*tesselalatină*), mică bucată de marmură, piatră, pastă de sticlă sau ceramică, materialul de bază pentru un mozaic de perete sau pavaj.

2 Smalt –substanță sticloasă (opacă ori străvezie) care se aplică prin topire pe faianță, porțelan, metal ș.a. și care se compune, în general, din nisip silicios, dintr-un amestec de oxid de potasiu și de sodiu și din oxidanți.

și tehnicilor aplicate la demontarea-remontarea panoului respectiv, cât și a altor opere de artă mozaicală de acest gen.

Percepția

Atunci când ochiul uman privește un grup de obiecte este percepută mai întâi de toate forma întregului, înainte de a fi percepută forma fiecărui obiect în parte. Preferăm întregul înaintea formelor din care este compus obiectul. Chiar și atunci când componentele sunt entități total diferite, căutam să le grupăm cumva ca pe un tot întreg. În această ordine de idei putem vorbi și despre panoul de mozaic *Arta (Atributele artei)*. Conform lui Kurt Koffka, „...*imaginea compusă din mai multe forme componente este diferită de forma componentelor*” [2] și reprezintă sinteza principiilor gestaltiste.

Percepția progresivă este procesul formării unor modele (patterns) complexe în baza unor reguli simple. Când încercăm să identificăm o formă, ochiul caută întâi conturul acesteia. Apoi încercăm să potrivim ceea ce vedem cu forme și obiecte pe care deja le cunoaștem. Numai după ce obținem o potrivire deplină, începem să identificăm componentele din care este alcătuit întregul.

Când creăm un proiect întotdeauna trebuie să ținem cont de faptul că privitorii vor percepe mai întâi elementele după forma lor generală. O formă simplă și bine definită va comunica mult mai rapid decât o formă detaliată cu un contur nedefinit [2].

Percepția reprezintă procesul de identificare și de integrare a tuturor informațiilor primite de noi cu ajutorul simțurilor. În momentul în care privim un obiect undele de lumină poartă informația spre ochii noștri, după care ajunge pe retină. Undele de lumină sunt convertite de celulele specializate din retină în impulsuri electrice ce ajung la zona vizuală a cortexului. Codificarea informației variază în funcție de anumite elemente, cum ar fi jocuri de lumină, culori, umbre, contraste, însă noi nu percepem aceste elemente, ci percepem obiectul pe care îl privim. În mod automat obiectul este recunoscut și ne putem da seama dacă am mai văzut sau nu ceva de genul acesta. Informația nu este primită în mod pasiv de creier, ci este prelucrată, adică interpretată și integrată în context în funcție de sens. De exemplu, dacă privim reprezentarea schematizată a proiectului pe hârtie, deci 2D, a unui cub care este reprezentat în 3D, noi îl percepem ca pe un cub, nu ca pe o serie de linii desenate pe hârtie.

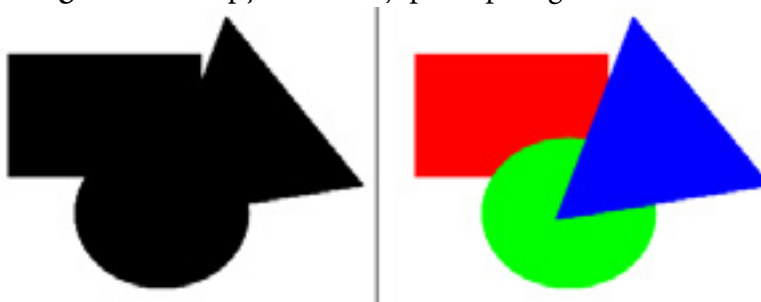
Principii de funcționare a percepției vizuale

Psihologii gestaltiști au stabilit câteva principii care organizează percepția: *raportul fond-figură, similaritatea și proximitatea, principiul închiderii*.

Principiul raportului fond-figură susține faptul că în momentul în care privim obiectele tendința noastră este de a le vedea ca proiecții de forme sau figuri pe fundaluri. Importanța acestui principiu se datorează faptului că felul în care vedem lucrurile se bazează aproape în totalitate pe el. Atât capacitatea de identificare a fizionomiilor cât și percepția de pattern se bazează pe abilitatea de a distinge figuri proiectate pe fundaluri în funcție de noile informații primite. Pe baza experiențelor anterioare ale receptorului sunt elaborate schemele anticipate. Ele ne oferă posibilitatea de a anticipa informația posibilă de a fi primită din interacțiunea cu mediul și, astfel, să ne modelăm comportamentul explorator, adică acțiunile concrete. Comportamentul explorator ne oferă posibilitatea de a selecta informația care ne interesează și care ne ajută să ni se confirme schemele și ideile [3].

Bazându-ne pe principiul fundamental gestaltismului, putem menționa că sunt preferate lucrurile simple și ordonate care, instinctiv, sunt considerate mai sigure, deoarece ne iau mai puțin timp ca să le putem procesa mental și ne feresc de surprize neplăcute. Când ne confruntăm cu forme complicate tindem să le reducem mental la forme simple.

În figura neregulată alb-negru (stânga) putem percepe cu ușurință un cerc, un dreptunghi și un triunghi, chiar dacă nu sunt evidențiate prin culori ca în figura din dreapta (*Figura 1*).

Figura 1. Percepția vizuală și principiile gestaltismului

Sursa: <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/tesselle/77491#76579>

Conform principiilor perceptiv vizuale menționate, a fost conceput și *panoul din mozaic* pus în discuție în comunicarea noastră.

În baza acestei unice, dar foarte importante experiențe de demontare-conservare a unui monument de artă monumentală mozaicală, schițăm o strategie de instruire a studenților în vederea însușirii unei astfel de activități prin următoarele **obiective**:

A. Cognitiv-comprehensiv:

- să înțeleagă opera de artă și procesul ei intern de constituire;
- să stabilească/deducă/determine conținutul, principiile, tehnologiile realizării și procesul de constituire a operelor artistice monumentale;
- să cunoască mijloacele tehnice și procedeele tehnologice în procesul de studiu;
- să cunoască regulile și legitățile compoziționale;
- să perceapă compoziția în format, ținând cont de raporturile: plan-volum, suprafață-dimensiune, deschis-închis, ritm-mișcare, echilibru-integritate;
- să distingă metodele, tehnicile specifice și tradiționale de elaborare și executare a lucrărilor practice.

B. Funcțional-aplicativ:

- să improvizeze în lucrările practice, obținând prin combinarea diferitor tehnici și materiale expresivitatea creațiilor plastice;
- să utilizeze forme ce reprezintă cât mai multe analogii și să lanseze concepte cât mai variate;
- să aplice procedee și efecte, metode de lucru specifice tehnologiilor tradiționale și celor moderne, să le utilizeze în lucrările practice;
- să realizeze lucrări practice cu caracter inovativ și să aplice cunoștințele acumulate în urma studierii istoriei artelor plastice, a desenului și picturii ș.a.;
- să-și diversifice mijloacele de exprimare plastică;
- să valorifice calitățile tehnice și tehnologice ale materialelor.

Receptarea.

Nivelul de percepție a formei include noțiunile:

- percepția siluetei formei;
- percepția spațială;
- percepția plasticii și ritmului;
- percepția expresiei formei;
- percepția clarobscurului;
- percepția elementelor compoziționale etc.

Integrarea:

- să poată crea o sinteză între idee, concept artistic și transpunerea tehnică a proiectului în material;
- să studieze posibilitățile de redare plastică a lumii înconjurătoare;
- să recurgă la forme de comunicare care ar satisface necesitatea intimă de a fi apreciat, să găsească afinități și tangențe cu operele colegilor săi, să creeze noi forme și expresii artistice;

- să-și dezvolte un sistem de gândire creativă;
- să creeze independent lucrări de creație;
- să-și dezvolte conștiința spirituală.

Concluzii

Această modalitate de percepție vizuală, în care o imagine este percepută de un observator uman, procesat preliminar de ochiul uman, executat la nivel cerebral, asigură studentului calea de pătrundere în esența procesului de creație artistică, la concret, îi oferă posibilitatea să avanseze de la idee la o acțiune, îl determină să identifice căi/metode de realizare în material, pentru a putea fi perceput vizual.

Din cele expuse menționăm că este necesar un studiu al percepției vizuale a operei de artă monumentală, iar impactul perceptiv vizual al operei de artă depinde de iscusința creatorului.

Referințe bibliografice

1. Mozaicul - pictură în piatră. In: *Watchtower: BIBLIOTECĂ ONLINE* [site]. 2003 [accesat 10 noiembrie 2018]. Disponibil: <https://wol.jw.org/ro/wol/lv/r34/lp-m/0/19631>
2. *Percepția vizuală și principiile gestalt* [online] 29 aprilie 2014 [accesat 14 mai 2017]. Disponibil: <http://sincretix.com/2014/04/29/perceptia-vizuala-si-principiile-gestalt.html/>
3. *Percepția vizuală, percepția în fotografie*. In: *Orangefoto* [online]. 2013, 8 decembrie. [accesat 14 mai 2017]. Disponibil: <http://www.orangefoto.ro/perceptia-vizuala-perceptia-in-fotografie/>

BUSUIOCUL – MOTIV VEGETAL CU MULTIPLE VALORI ȘI SEMNIFICAȚII

THE BASIL – PLANT PATTERN WITH MULTIPLE VALUES AND SIGNIFICANCES

SVETLANA PLAȚINDA¹,

doctorandă, lector universitar,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0002-4113-270X>

TEODORA HUBENCO²,

doctor în pedagogie, conferențiar universitar,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0002-6582-4604>

CZU 745.52.043:635.713

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2022.2.24>

Conținutul articolului abordează valențele expresive ale motivelor vegetale și, în special, ale busuiocului ca plantă-simbol. Motivele fitomorfe conferă originalitate deosebită țesăturilor tradiționale naționale. În cele mai vechi păretare, scoarțe motivele fitomorfe sunt stilizate, aproape de neidentificat, iar printre florile și motivele reprezentate întâlnim: trandafirul, frunza, arborele vieții, ramura de brad ș.a. Unul dintre cele mai frecvente motive decorative întâlnite în compoziția ornamentală a țesăturilor din lână (lăicere, scoarțe, păretare, războaie, chilimuri, cordare, ungherare) este busuiocul, fiind observat deja în unele mostre de țesături începând cu secolele XVIII-XIX.

În țesăturile tradiționale majoritatea motivelor vegetale intră în categoria formelor liber desenate sau negeometrizate, cu toate că în cazul tehnicii țesutului se impune o anumită geometrizare, cu excepția covoarelor unde țesătura nu se face în trepte.

Cuvinte-cheie: busuioc, motiv vegetal, stilizare, țesături tradiționale, tradiție

1 E-mail: svetlana.platinda@amtap.md

2 E-mail: hubencodora@yahoo.com

The content of the article refers to the options of expression of the plant motifs and especially of the basil as a plant-symbol. Phytomorphic motifs give special originality to traditional national fabrics. In the most ancient wall carpets and rugs the phytomorphic motifs are very stylized, almost not identified and among the flowers and motifs represented, we find the rose, leaf, tree of life, fir branch, and others. One of the most common decorative motifs found in the ornamental composition of woolen carpets is the basil, which has been observed in some samples since the 18th-19th centuries.

Most plant motifs usually fall into the category of free-drawn or non-geometric forms in traditional textiles, although a specific geometry is required in the case of weaving techniques, except in carpets where the fabric is not staggered.

Keywords: basil, plant motif, stylization, traditional fabrics, tradition

Introducere

Fiecare din domeniile vechi ale artei populare românești – portul popular, ceramica, textilele ș.a. – au un decor și o ornamentică specifică, legată, în primul rând, de materia primă, de tehnicile folosite și de destinația produsului creat. De aici rezultă diferențele și farmecul particular pe care îl degajă obiectele prin varietatea soluțiilor decorative aplicate, dar și o anumită unitate în descifrarea lor în același mod pe toate categoriile de obiecte, fie bidimensionale sau tridimensionale.

Descifrarea semnificației ornamenticii constituie un vast și important capitol nu numai în istoria artei populare, dar și a celorlalte științe ce se ocupă de trecutul omenirii. Există numeroase cercetări dedicate simbolisticii motivului vegetal – busuiocul – și semnificației acestuia, în general, în arta populară, dar și a modalităților de aplicare în alte domenii ale vieții cotidiene, aspecte ce vor fi descrise și analizate în continuare.

Modalități de aplicare a motivului vegetal – busuiocul

În artele textile există un mare număr de motive decorative care se pot împărți în diferite categorii potrivit unuia sau altuia din criteriile de clasificare necesară. Însă, indiferent de criteriul adoptat, cercetătorul Gh. Mardare identifică două linii de ordonare a motivelor:

- prima este cea care desparte motivele locale și de circulație restrânsă, limitate deseori la o zonă etnografică sau la un gen al artei populare, de cele întâlnite pe tot teritoriul țării și prezente în toate genurile artei populare;
- a doua este cea care desparte motivele libere de orice semnificație de cele încărcate de înțelesuri mai mult sau mai puțin precizate [1].

Sensul definit al decorului în arta populară este recunoscut azi de toți cercetătorii. În decorul diverselor țesături sunt importante reprezentările motivelor geometrice, antropomorfe, zoomorfe, dar considerăm că în decorul artelor textile anume motivele vegetale (fitomorfe) au în prezent o extensiune multidimensională. Majoritatea motivelor vegetale conferă originalitate nu numai covoarelor basarabene, dar și textilelor tradiționale de interior, țesăturilor din lână ori din fibre vegetale: ștergare, fețe de masă, năframe, fețe de pernă etc.

Motivele fitomorfe sunt motive decorative cu funcție artistico-decorativă, simboluri cu profunde semnificații spirituale. Atât în folclor cât și în arta ornamentală este utilizat motivul pomului vieții – bradul, mărul, alunul, teiul, care reprezintă simboluri vegetale-fertilizatoare ce se raportează la condițiile vieții și creației. Desigur, în fruntea simbolurilor vegetale se situează floarea de busuioc, care se întâlnește nu numai în credința și obiceiurile noastre tradiționale, în mare parte legate de cultivarea pământului, de străvechiul cult al fertilității și fecundității, dar și în compozițiile ornamentale ale textilelor [2].

Cercetând diverse izvoare etnografice, obiecte decorative, textile de interior și reprezentări ale motivelor vegetale, am încercat să evidențiem valorile celui mai frecvent motiv vegetal întâlnit în arta și credința populară autohtonă – busuiocul, descriind și caracterizând, pe cât e posibil, unele particularități funcționale și tehnice ale acestuia.

Floare a dragostei, busuiocul este asociat cu nuanța albă a șervetelor sau păretarelor. El readuce, în plan simbolic, bogăția verii, care, împreună cu focul din vatră și culorile expresive ale covoarelor, pre-

lungeste frumusețea și intensitatea solară a verii. De exemplu, Gh. Mardare ne relatează că în decorul covoarelor basarabene motivul busuiocului este cunoscut în trei variante de reprezentare:

- **Floarea de busuioc cu patru petale** – cea mai veche și mai des întâlnită, foarte stilizată și văzută de deasupra, în proiecție frontală, fiind aranjată pe vârstele din curmezișul covorului poate alcătui motivul principal al decorului (*Figura 1*).

Figura 1. Lăicer îngust cu imaginea stilizată a petalelor de busuioc, mijlocul secolului XIX. Regiunea Cernăuți, s. Mămăliga.



Această variantă de floare de busuioc aplicată în decorul covoarelor basarabene este cea mai frecvent întâlnită, fiind observată deja în unele mostre de țesături la hotarul dintre secolele XVIII și XIX. Cel mai des, însă, motivul busuiocului se combină cu motivele *stelei*, *roților focului* și *norului*, ca expresie a dorinței de a avea roade îmbelșugate (*Figurile 2, 3, 4*).

Figura 2. Păretar lat cu motivele stelelor și florilor de busuioc, anii '60-'70 ai sec. XIX. Colecție privată, reg. Cernăuți, s. Petrașivca.

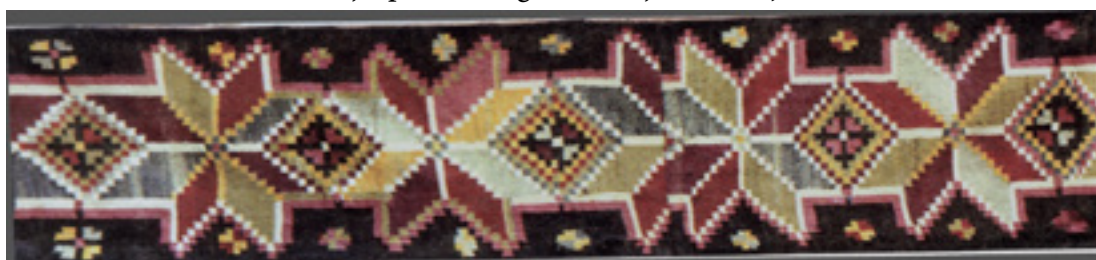


Figura 3. Fragment de păretar cu motivele morii, scaunului, și busuiocului, cu ancadrament perimetral de nourași, mijlocul sec. XIX, Ștefan-Vodă.

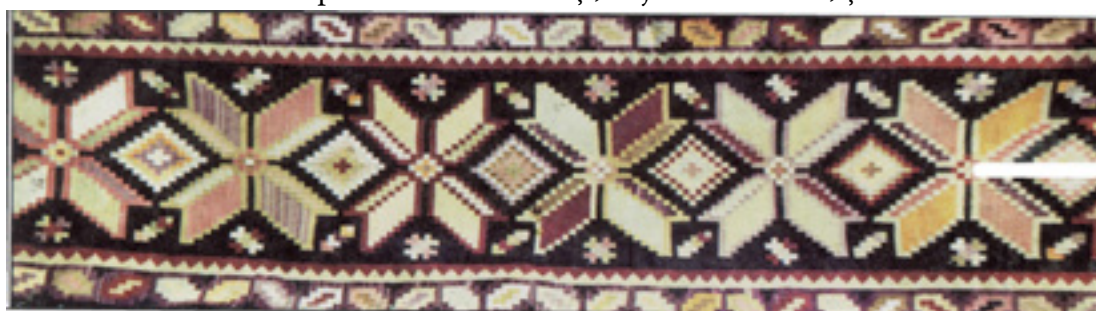
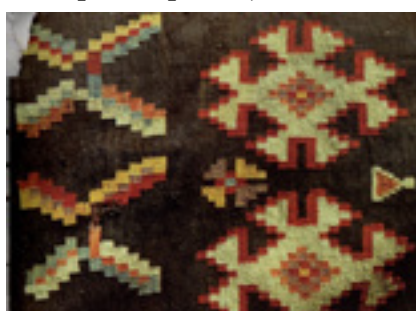
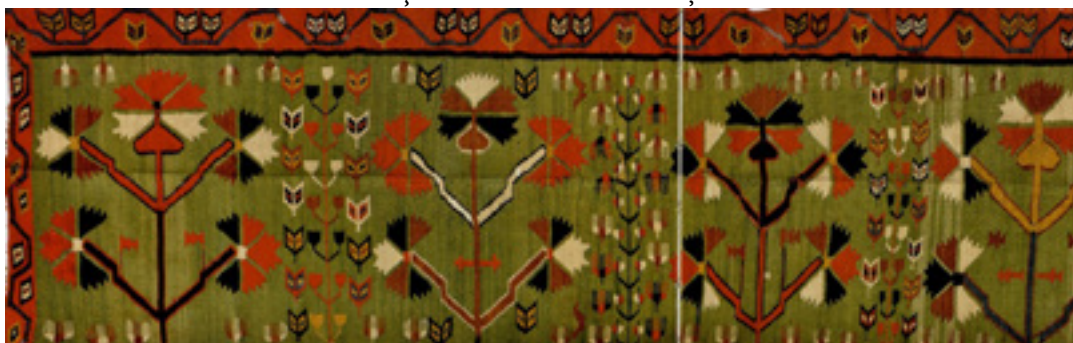


Figura 4. Fragment de război cu motivele roții focului (dreapta) și a norului mare (stânga), combinate armonios cu motivul busuiocului, foarte stilizată și văzută de deasupra, în proiecție frontală, sf. sec. XIX. Colecție privată.



• **Floare de busuioc redată în proiecție de profil** – metoda de reprezentare a busuiocului este cea în forma unei steble mari sau foarte mici redată în proiecție de profil. În această variantă imaginea busuiocului seamănă cu cea a garoafei sălbatice de câmp (*Figura 5*) [1 p. 173].

Figura 5. Păretar lat cu motivul busuiocului, începutul sec. XIX.
Colecția MNEM din or. Chișinău.



• **Floare de busuioc – forma bobocului de floare** – ilustrează modelul „comprimat” ori redus la maximum al florii de busuioc, căpătând astfel forma unui boboc de floare. Această variantă o întâlnim cel mai des aranjată pe bordurile mai multor covoare, uneori pe fundalul unor fâșii policrome, iar alteori constituind chiar decorul întregului câmp al covorului. Fiind alăturat altor motive, busuiocul capătă nuanța unei expresivități metaforice în contextul unor urări de bunăstare, noroc, bucurie și belșug [2 p. 66].

Prin urmare, motivul decorativ busuiocul, compus în multiple variante pe țesăturile de interior, are o tradiție îndelungată în Republica Moldova

Diverse interpretări ale busuiocului

Plantă mitică și centrală în universul simbolic tradițional, busuiocul face parte din tezaurul cultural bogat al strămoșilor noștri, este cea mai îndrăgită și mai cântată floare a poporului român, fiind considerată floare sacră, inspirată din viața religioasă.

Geneza și dezvoltarea plantelor, inclusiv a busuiocului ca plantă sacră, este asociată cu apariția unor anumite evenimente sau fenomene – curiozități, legende, mituri, superstiții etc., care ne ajută să cunoaștem semnificațiile plantei respective în tradiția populară românească.

Busuiocul deține un loc important în obiceiurile de familie. Plantă protectoare și simbol al iubirii statornice cu atribute purificatoare, busuiocul se află în strânsă legătură cu semnificațiile botezului și ale apei sfințite – se pune în scaldătoarea rituală a copilului, se împodobesc coarțele boilor și ale plugului purtat de urători. Indiferent de locul utilizării, busuiocul simbolizează belșugul, dragostea și norocul tinerei familii.

La români semnificațiile busuiocului sunt tâlcuite, în special, de fetele tinere, nemăritate, care, după ce-l sfințesc la biserică în ajunul marilor sărbători, îl poartă la brâu, în cosițe, în sân, iar înainte de culcare pun crenguța de busuioc sub pernă ca să-și viseze ursitul. Flăcăii pun busuioc la pălării ori căciuli, gândind, conform tradițiilor populare, că vor fi feriți de cele rele.

Legenda spune că la nașterea Mântuitorului oamenii au adus cu ei busuioc și l-au acoperit pe prunc. Din acea vreme ar fi pătruns busuiocul în biserică și este utilizat la ritualul sfințirii aghiasmei. De asemenea, busuiocul se pune la icoane pentru a atrage protecția divină asupra casei și locuitorilor ei.

Dincolo de dimensiunea spirituală și magică, busuiocul mai are o calitate importantă – aceea de plantă vindecătoare. Să precizăm, în primul rând, că frunzele acestei plante sunt un tonic excepțional pentru sistemul nervos și contribuie la întărirea memoriei. Frunzele de busuioc sunt utilizate la prepararea apei roșii de leac, despre care se crede că deține puteri magice. Ele sunt bune pentru vindecarea rănilor și a contuziilor.

Floarea de busuioc, pe lângă faptul că era adorată, avea în conștiința țăranilor și funcții magice, fiind folosită în ceremoniile de nuntă și cele religioase. În tradiția noastră populară busuiocul este o plantă aducătoare de fericire, înzestrat cu puteri magice. Pentru ca să aducă noroc, în sulul covorului se prindeau stebile de busuioc, când acesta se răsucea pe valul stativelor [3].

În creația lirică de dor și jale busuiocul este una dintre cele mai cântate flori. În literatura artistică busuiocul reprezintă un simbol al iubirii împătimate și un element definitoriu pentru atmosfera tihnă și cuprinsă de o vrajă solară a satului românesc. De exemplu: „La Goga, este un fel de recipient al emoțiilor lumii. În poezia *Reîntors* trei fire de busuioc devin martore ale jurământului său, iar în poezia *Singur* busuiocul piere otrăvit de nefericirea poetului: *Bolnăvit de doruri multe, / Moare-n geam azi busuiocul. / Ni s-a dus în altă țară / Amândurora norocul. Busuiocul sfințit îi inoculează un sentiment de siguranță: Adormitor m-alină busuiocul / Îngălbenit sub candela de pază (Lăcaș străbun)*” [4 p. 22].

Busuiocul este planta care se regăsește și în creațiile literare și muzicale contemporane din Republica Moldova, de exemplu: în piesa lui Mihai Ciobanu (*Busuioc înlăcrimat*); în versurile surorilor Osoianu (*Busuiocul*) ș. a.

În poezia *Busuioc* de Vasile Romanciuc planta ține de ritualul creștin, are puterea magică de ocrotire: *Busuioc la naștere, / Busuioc la moarte, / Floare de tristețe, / Floare de noroc, / Viața noastră, toată, / Doamne, cum încap / Între două fire / Mici de busuioc!*.

Motivul busuiocului este prezent și în poezia *Harta* de Grigore Vieru cu semnificația de valoare spirituală: *Iată că la răsărit / pământul nostru / se mărginește / cu portretul marelui Eminescu, la asfințit – cu cel al marelui Creangă, la miază-noapte – cu smicele vechi de busuioc, la miază-zi – cu pătuțul băiatului meu* [4].

Concluzii

Motivul busuiocului aplicat în decorul țeșăturilor tradiționale constituie numai o parte din marea bogăție a motivelor decorative din arta populară. În sate se întâlnesc multe motive cu denumiri și configurații locale care reprezintă imaginația și talentul popular, or, colectarea și cercetarea lor ar prezenta o mare diversitate de expresii culturale în arta populară originală și identitară a moldovenilor.

Din cele relatate mai sus, observăm că în marea bogăție de motivemediu înconjurător servește drept izvor de inspirație: natura, plantele, apele, florile, animalele, păsările, uneltele, ocupațiile de bază și auxiliare ale omului etc. Totodată, în structura motivelor și decorul obiectelor de artă populară întâlnim elemente ale credinței, ale tradițiilor, ale eticii și condițiilor sociale.

Cunoscând semnificațiile și originile motivelor vegetale din decorul creației populare, putem pătrunde dincolo de aspectul estetic al acestora și putem aprecia la justa valoare măiestria meșterilor populari.

Referințe bibliografice

1. MARDARE, Gh. *Arta covoarelor vechi românești basarabene*. Chișinău: Bons Offices, 2016. ISBN 978-997-586-095-6.
2. BUZILĂ, V. *Covoare basarabene*. București: Institutul Cultural Român, 2013. ISBN 978-973-595-437-6.
3. MOISEI, L. *Ornamentul: fenomen artistico-estetic*. Chișinău: Pontos, 2017. ISBN 978-9975-51-905-2.
4. CIOBANU, M., NEGRIU, D. *Dicționar de motive și simboluri literare*. Chișinău: Tipografia Prag-3, 2005.

ARTA TEXTILĂ CONTEMPORANĂ DIN REPUBLICA MOLDOVA

CONTEMPORARY TEXTILE ART IN THE REPUBLIC OF MOLDOVA

GRETA-CORNELIA SOCHICHIU¹,

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0001-6258-1857>

IARÎNA SAVIȚKAIA-BARAGHIN²,

doctor în studiul artelor, conferențiar universitar,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0002-4932-0609>

CZU 745.52(478)

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2022.2.25>

În secolul XX în domeniul artei textile au loc manifestări expoziționale ce determină schimbări majore în atitudinea artiștilor și a publicului față de obiectul artistic textil bidimensional sau tridimensional. Artă textilă a cunoscut de-a lungul evoluției sale transformări și momente de cotitură, în acord cu tendințele și stilurile artistice dominante ale timpului. De la primele manifestări în forma consacrată – obiect decorativ bidimensional realizat din fibre textile în tehnici specifice de țesere – și până în prezent artă textilă a pendulat pe rând între statutul de artă de prim rang și artă aplicată, fiind strâns legată de meșteșugul țesutului care adesea a precedat-o.

Cuvinte-cheie: artă textilă, artă contemporană, tapiserie, pâslă, broderie, fibre textile, bidimensional

In the twentieth century, in the field of textile art there were exhibition events that caused major changes in the attitude of artists and the public towards the two-dimensional or three-dimensional textile art object. Throughout its evolution, the textile art has undergone transformations and turning points, in line with the dominant artistic trends and styles of the time. From the first manifestations in consecrated form, that of a two-dimensional decorative object made of textile fibers in specific weaving techniques, and until now it has oscillated one after the other between the status of first-rate art and applied art, being closely linked to the craft of weaving that preceded it.

Keywords: textile art, contemporary art, tapestry, felt, embroidery, textile fibers, two-dimensional

Introducere

Artele textile au prezentat o parte fundamentală a vieții umane încă de la începutul civilizației, folosite pentru a construi obiecte practice sau decorative. Evoluția acestui fenomen artistic a fost cercetată în numeroase articole și lucrări științifice. În lucrarea *Mutația semnelor*, consacrată analizei profundelor transformări petrecute în simbolică vizuală a artelor moderne, scriitorul elvețian René Berger, filosof și istoric al artei, căutând răspuns la întrebarea ce reprezintă artele textile, afirmă: „Arta caută din ce în ce mai mult să se lege de o experiență socială totală a cărei proprietate este de a scăpa clasificării, în dublul sens de „clasament” și de „așezare pe clase” [1 p. 281].

În acest studiu se va vorbi despre evoluția artelor textile, concepută în secolele trecute din pictură, evoluând din broderie în țesătură bidimensională și transformându-se în ceea ce este astăzi: o modalitate sigură de exprimare care oferă libertate totală de expunere prin folosirea materialelor neconvenționale și a tehnicilor mixte. Astfel, artă textilă contemporană a devenit nu doar o formă de decor mural, ci poate lua uneori chiar forma unei sculpturi adevărat ambientale.

1 E-mail: greta9524@gmail.com

2 E-mail: siarina2002@yahoo.com

Artele textile din Republica Moldova din secolul XX

În baza documentelor păstrate din vechime istoria artelor demonstrează că tapiseria își are originea în pictură. Istoria artelor menționează numeroase exemple de pictori ai Curții Regale din perioada Renașterii care au proiectat cartoane de tapiserie după modele ale picturilor personale.

Pe parcursul perioadei sale de dezvoltare arta textilă a cunoscut numeroase transformări și momente de cotitură, în acord cu tendințele și stilurile artistice dominante ale fiecărei epoci.

De la primele manifestări în forma consacrată, aceea de obiect decorativ bidimensional realizat din fibre textile în tehnici specifice de țesere, și până în prezent arta tapiseriei a pendulat pe rând între statutul de artă de prim rang și artă aplicată, fiind strâns legată de meșteșugul țesutului care adesea a precedat-o.

Când ne referim la tapiseria secolului XX, vorbim despre o evoluție a acestei arte manifestată prin reîntoarcerea la principiile estetice ale tapiseriei medievale. Această evoluție începe să se manifeste la începutul secolului XX și ia amploare spre jumătatea secolului odată cu stabilirea noilor reguli și metode de țesere ale tapiseriei elaborate de Jean Lurçat. Tapiseria redevine artă murală, desprinzându-se de asemănarea cu pictura de șevalet pe care o căpătase în perioada sa decadentă.

Istoria artelor textile profesionale din Republica Moldova este scurtă, deși meșteșugul artistic al țesutului s-a afirmat aici de-a lungul secolelor. Odată cu regenerarea meșteșugurilor artistice și apariția fabricilor de textile a devenit necesară angajarea în acest domeniu a artiștilor plastici profesioniști, dintre care s-a impus în mod deosebit Serghei Ciocolov, Ion Postolachi, Gheorghe Filatov, Nelly Serova, Valentina Poleakova etc. [2 p. 17].

După 1990, tapiseria, arta decorativă monumentală, regină a artelor textile, a pierdut locul important deținut din cauza complexității creației, a realizării îndelungate cu personal calificat, dar și din motive financiare. În prezent artele textile sunt reprezentate de categorii ce pot fi realizate relativ facil (imprimeuri, broderii, colaje), în general, lucrările fiind de mici dimensiuni. Trebuie să menționăm că în arta textilă contemporană se atestă foarte des realizarea operelor de artă și în tehnica păslei.

La etapa postmodernă este evidentă orientarea spre tapiseria decorativă, cu configurații pur abstracte, elemente stilizate și multiple tehnici tradiționale. În expozițiile de artă plastică din Moldova regăsim artiști din domeniul artelor textile precum: Ecaterina Ajder, Ala Lupu-Leancă, Elvira Cemortan-Voloșin, Iurie Lupu, Iarîna Savițkaia-Baraghin, Natalia Iampoliscaia, Florentin Leancă ș.a. Expozițiile colective ce aliniază pe simeze numeroase lucrări textile în tehnici diverse tratează subiecte actuale ca ritmurile citadine, nostalgia naturii sau universul subtil al ideilor abstracte. Creațiile artiștilor exprimate în tehnici și materiale diferite reflectă cariere deja consacrate și o activitate susținută în domeniul broderiei și tapiseriei. Mulți dintre ei sunt polivalenți și dispun de practici multidisciplinare. Tehnicile utilizate, tradiționale sau tehnologice, sunt foarte variate. Expozițiile sunt un catalizator al creației artistice decorative, oglindesc tendințele, abordările și mijloacele de expresie plastică în artele decorative contemporane.

Artiștii plastici contemporani mai sus menționați, precum și colegii lor de breaslă prezintă în lucrările lor tendințe și abordări noi, experimentează în domeniul tehnologiei, coloristicii și modificării formei tradiționale a operelor textile. Cu ajutorul tehnicilor mixte maeștrii de artă textilă experimentează cu succes arta tapiseriei profesionale, păslea, imprimeul artistic, designul textil, colajul textil, broderia etc. [3 p. 106].

În secolul XX, în domeniul artei textile au loc manifestări expoziționale ce determină schimbări majore în atitudinea artiștilor și a publicului față de obiectul artistic textil bidimensional sau tridimensional față de noile forme de manifestare denumite generic arte textile sau fiber arts. Tapiseria în forma sa tradițională se păstrează ca manifestare artistică, subiectele fiind adaptate evenimentelor contemporane.

După anii 2000 începe și saltul îndrăzneț al tapiseriei, de la reprezentarea bidimensională la cea tridimensională – sculpturală; artistul textilist simte nevoia ca lucrarea să invadeze spațiul, oferind șansa publicului de a interacționa cu aceasta, completând-o. Artiștii plastici din R. Moldova sunt pre-

ocupați de subiectele legate de compoziția spațiului interior și integrarea gestului textil în cadrul acestuia ca accent și simbol, acoperind o gamă largă de definiții ale obiectelor realizate manual cu ajutorul fibrei – instalație (textilă), obiect textil spațial, ambiental, „entitatea sau prezența textilă” cu ajutorul materialelor de lucru convenționale și mai puțin convenționale.

În ultima perioadă se dezvoltă tot mai mult metode de intervenție artistică în care se explorează posibilitățile mai multor medii sau materiale cu scopul de a exprima ideile într-o gamă estetică cât mai personală.

Tendențe în artele textile contemporane din Republica Moldova

Astăzi, mai mult ca niciodată, datorită internetului, a libertății de călătorie și de exprimare s-au deschis noi uși și oportunități în domeniile creative din Moldova, care au pus amprenta și pe domeniul artelor textile. Arta textilă contemporană are o paletă extinsă și foarte diversificată de manifestări plastice. Astfel, pe lângă tehnicile binecunoscute de țesut haute-lisse sau basse-lisse, tehnicile imprimeurilor pe suport textil, tehnicile de manipulare textilă, tehnicile mix-media (juxtapuneri de suprafețe, colaje, broderii, piroimprimate etc.) ocupă un loc important în arealul artei textile contemporane. De asemenea, utilizarea materialelor neconvenționale (metal, plastic, lemn, ceramică, rășină, sticlă, hârtie etc.) sporesc în intensitate valențele vizuale și estetice ale suprafețelor textile.

Domeniul artelor decorative include secțiuni cum ar fi: ceramică, sticlă, metal, design, artă murală, modă, scenografie, arte textile și design textil. Între acestea există interdependențe de ordin conceptual, formal și tehnic, structurate pe limbajul și principiile de bază ale artelor decorative.

În artele textile remarcăm prezența unei palete diverse de produse artistice: tapiserii, panouri decorative imprimate, țesute sau realizate în tehnici mixte cu materiale neconvenționale, accesorii pentru interior, accesorii vestimentare. Cu adevărat provocatoare atât pentru artist cât și pentru public sunt instalațiile artistice textile sau obiectele textile sculpturale.

Expozițiile desfășurate în incinta Centrului Expozițional *Constantin Brâncuși* au evidențiat, printre altele, revitalizarea artei textile contemporane prin suflul proaspăt adus de cei mai de seamă reprezentanți ai artei naționale. Cercetătorul Constantin Spînu a subliniat că, în comparație cu manifestările culturale de până în anii 2000, expozițiile desfășurate la Centrul Expozițional *Constantin Brâncuși* vin cu anumite particularități distincte. Se atestă o creștere iminentă a atenției artiștilor din domeniul artelor textile spre expresiile estetice și posibilitățile de reliefare a mesajului prin intermediul unor racordări plastice ale tehnicilor tradiționale ale pânsei, ale colajului și broderiei, fapt ce oglindește un anumit grad de schimbare în timp a preferințelor tehnologice ale plasticienilor și, prin aceasta, a schimbărilor ce s-au produs în însăși fațeta actuală a domeniului [4 p. 4].

Astăzi, mai mult ca oricând, putem remarca un transfer conceptual teoretic, formal și tehnic de la artele textile spre artele plastice și invers, fără ca specificul de bază al acestora să fie afectat. În acest context, revenind la arta contemporană, merită a fi menționată o expoziție de dată foarte recentă – Bienala de Arte Decorative și Bienala Internațională de Artă Decorativă. Acest eveniment a reunit un eșantion reprezentativ de artiști din domeniul artelor decorative din Republica Moldova, evidențiind bogăția de abordări plastice și de concepte ideatice din zona artelor decorative. Datorită acestor manifestări expoziționale, arta textilă din a doua jumătate a secolului XX cunoaște o revitalizare fără precedent, nu doar din punct de vedere al recunoașterii sale, ci și al readucerii în actualitate a tehnicilor și meșteșugurilor tradiționale, adaptate acum temelor și necesităților estetice. Grație ținutei artistice reprezentată de profunzimea conceptului, prețiozitatea și acuratețea reprezentării detaliilor, dar și a forței de convingere a ansamblului, multe dintre operele prezente în cadrul acestei expoziții constituie un etalon de profesionalism în domeniul artelor textile.

Artiștii secolului XX care activează în domeniul artelor textile participă activ la realizarea proiectelor, participă la procesul de creație, fiind activi și motivați la fel ca în cazul pictorilor sau sculptorilor. Astfel, rolul artiștilor și al artelor textile este bine definit în arta contemporană. Totodată, stilul

și expresivitatea artistică a lucrărilor de tapiserie din ultimii ani ne amintesc de creația remarcabilor artiști plastici cum ar fi Andrei Negură, Olimpiada Arbuz-Spătari, Felicia (Balta) Savițkaia, Silvia Vrânceanu, Maria Saca-Răcilă.

Lucrările prezentate pe simezele Centrului Expozițional „Constantin Brâncuși” prezintă opere de referință ce definesc demersul artistic al artelor decorative din Republica Moldova în actualitate – o formă de dialog între generațiile de artiști, o sinteză de tradiție și inovație, varietăți stilistice, varietăți de expresie în diverse ramuri, afirmă cercetătorul Ana Simac. Dialogul artistic se construiește pe conceptele de memorie și amintire pe care le explorează artistul printr-o invitație la o dezbateră teoretică, din punct de vedere estetic, în prezența unui public de specialitate.

Creația tinerilor artiști plastici abordează mai multe genuri, mai multe tipuri de exprimare, preocuparea față de artele textile rămânând, totuși, predominantă. Ca artiști ai secolului XXI ce se folosesc de toate mediile, ei propun spre receptare lucrări care, cu adevărat, pot fi considerate, din punct de vedere al tehnicii de execuție, mixed media. Cu un accent special acordat decorativului, ancorat în sugestiile venite din felurile tradiției care au traversat epocile până în contemporaneitate, lucrările realizate de Ecaterina Ajder, Elvira Cemortan-Voloșin, Ala Lupu-Leancă (*Imaginea 1*), Iarîna Savițkaia-Baraghin (*Imaginea 2*), Iampoliskaia Natalia sunt, pe de o parte, citate preluate în spirit postmodern, iar pe de altă parte – structuri vizuale profund originale ce incită la reinterpretări și revalorificări ale moștenirii tradiției în artele textile. Compozițiile executate pe felurite suporturi, de la cele clasice la cele contemporane, poartă amprenta unei viziuni personale, acum ușor de recunoscut prin luxurianța detaliului, eleganța arabescului și cromatica bine controlată, astfel încât să provoace privirea, dar, în același timp, să suscite receptorii și din punct de vedere intelectual.

Imaginea 1. Ala Lupu-Leancă. Palton cu imprimare pe piele, tehnică mixtă, 2021



Sursa: Imagine din colecția autorului

Imaginea 2. Iarîna Savițkaia Baraghin. Amprente, tehnică mixtă (pâslă, tapiserie ceramică)



Sursa: Imagine din colecția autorului

Tipul de abordare artistică a tinerei generații de artiști plastici, majoritatea fiind absolvenți ai Facultății de Arte Plastice, Decorative și Design din cadrul Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice, poate avea cu adevărat pretenția noutății, fiindcă, în cele din urmă, punând într-un dialog continuu tradiția cu postmodernitatea, tinerii artiști creează noi structuri vizuale ce valorifică fondul tehnic și cultural al trecutului în forme care aparțin cu acuitate prezentului.

Conceptul lucrărilor decorative create de artiștii plastici interoghează condiția omului actual în relație cu mediul în care acesta își desfășoară existența, urmărind memoria, parcursul personal și „re-plicarea” unor spații sau situații trăite. Provocările erei digitale și ale pluridisciplinarității nu pot lăsa indiferenți pe artiștii de astăzi, iar aceste lucruri nu se resimt neapărat prin dispariția materialității, ci mai degrabă prin felul în care se metamorfozează subiectele, compoziția, calitatea materialelor [5 p. 3].

Operele de artă textilă prezente în sălile de expoziții din Republica Moldova sunt instalații artistice textile și ansambluri decorative pentru interior, imprimate sau țesute, realizate în tehnici tradiționale sau neconvenționale specifice mediului textil, destinate spațiilor private sau publice. Dintre tehnicile utilizate putem menționa: vopsirea cu plante, monotipia, imprimarea prin rezervare, tehnica papier-mache, colajul textil, țesături haute-lisse, imprimarea serigrafică, manipularea materialului textil, broderia manuală, vopsirea, tehnica felting și nuno felting, tehnici mixte. Toate acestea plasează privitorul între două lumi: cea a trecutului și cea a prezentului, ambele traversate de firul tradiției și inovației în mediu textil.

Concluzii

Aspirațiile plasticienilor sunt îndreptate spre investigarea prin intermediul experimentului artistic al particularităților estetice ale materialului din care este realizată opera, spre valorificarea unor mesaje complexe care vor contura conceptul ideatic și artistic și fortificarea fațetei stilistice a creației.

Deși fiecare artist își conturează în mod individual gândirea lui postmodernistă, iar fiecare lucrare reprezintă un „univers în sine”, cu diverse semnificații, simboluri și metafore, evoluția tapiseriei profesionale relevă continuitatea tradițiilor textile din Republica Moldova, specificul țesutului bidimensional, tehnica clasică de țesut, continuitatea etnoculturală a tradițiilor.

Nu se poate preciza unde se termină tradiția și unde începe modernitatea în arta textilă din R. Moldova – ele se completează și conviețuiesc în armonie. Se lucrează cu materiale ca firul de cânepă, sisalul, firul de lână de capră, lâna de oaie. Specificul creației artiștilor plastici din domeniul artelor decorative de după anii 2000 își are rădăcinile, probabil, în ancestralul arhaic moldovenesc, cu numeroase genuri ale artei populare, începând de la vechile țesături cu materiale tradiționale, cromatică echilibrată, forme și repertoriu decorativ, întâlnit la covoare și în vechile țesături, până la formele ceramicii, dar și în monumentalitatea arhitecturii de lemn sau în obiectele cotidiene și de uz casnic.

Referințe bibliografice

1. BERGER, R. *Mutația semnelor*. București: Meridiane, 1978.
2. SIMAC, A. *Tapiseria contemporană din Republica Moldova*. Chișinău: Știința, 2001. ISBN 9975-67-229-9.
3. SIMAC, A. Tangențe și particularități în arta textilă contemporană. In: *Revista de științe socioumane*. 2018, nr. 2 (39), p. 106. ISSN 1857-0119.
4. SPÎNU, C. *Expoziție de artă decorativă: catalog*. Chișinău: [s. n.], 2020. ISBN 978-9975-87-742-8.
5. BULAT, V., HAȘEGAN, T. *Bienala Internațională de artă decorativă: catalog*. Chișinău: [s. n.], 2012. ISBN 978-9975-80-627-5.

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

INSTRUIREA ON-LINE: AVANTAJE ȘI DEZAVANTAJE

ONLINE LEARNING: ADVANTAGES AND DISADVANTAGES

CLAUDIA CRĂCIUN¹,

doctor în pedagogie, profesor universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice
<https://orcid.org/0009-0006-1586-3388>

CZU 37:004.77

378:616-036.21

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2022.2.26>

Pandemia COVID-19 a influențat asupra tuturor domeniilor de activitate umană, inclusiv și asupra procesului de instruire. În mod urgent s-a recurs la forme de instruire care exclud contactul direct dintre indivizi. Astfel, în instituțiile superioare s-a trecut la instruirea on-line. În acest articol încercăm să identificăm avantajele și dezavantajele acestei forme de instruire în cadrul Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice.

Cuvinte-cheie: instruire on-line, forme de instruire, conferință, prelegere, suport de curs, feed-back, legătura inversă

The COVID-19 pandemic has influenced all areas of human activity, including the training process. We urgently resorted to forms of training that exclude direct contact between individuals. Thus, higher institutions switched to online training. In this article, we try to identify the advantages and disadvantages of this form of training within the Academy of Music, Theater and Fine Arts.

Keywords: online training, forms of training, conference, lecture, course support, feed-back, reverse link

Introducere

Instruirea on-line a fost practică în cadrul instruirii la distanță [1] și calificată drept o formă desigur de eficientă care este extrem de benefică pentru cei care sunt angajați în câmpul muncii, dar doresc să continue formarea lor profesională sau să-și lărgescă orizontul cultural.

Pandemia COVID-19 a periclitat, practic, toate domeniile de activitate umană, inclusiv și sistemul educațional. A devenit extrem de oportun procesul de identificare a unor metode de instruire care exclud contactul direct dintre pedagog și discipol pentru protejarea acestora de COVID-19.

Încă din anii universitari precedenți AMTAP a trecut la instruirea on-line și acum putem să facem o analiză a procesului de instruire intermediat de mijloacele internetului. De la bun început trebuie să concretizăm că vom relata anumite concluzii legate de instruirea on-line în cadrul disciplinelor generale și speciale care presupun transmiterea amplă a informațiilor. Noi nu examinăm orele individuale la specialitățile interpretative, deoarece considerăm că ele presupun alte metode de instruire decât cele despre care vom discuta.

Formele de instruire on-line

Unii autori [2] identifică un șir de avantaje ale instruirii on-line, care contribuie la atractivitatea acestei forme de multă lume și implementarea activă în instituțiile de învățământ, precum:

¹ E-mail: claudiacra@mail.ru

- flexibilitatea timpului (acesezi materialul când dorești);
- ușurința de acces fără deplasare;
- posibilitatea de actualizare a cunoștințelor;
- comunicarea fluentă cu cadrele didactice;
- independența de locație.

Respectiv, când situația pandemică a solicitat necesitatea înlocuirii formelor tradiționale de instruire bazate pe contactul direct dintre cadrul didactic și student, trecerea la instruirea on-line a fost binevenită și potrivită. Lumea academică a început să dezbată diverse aspecte ale acestei activități. Au apărut și materiale pentru pregătirea formatorilor pentru activitatea didactică on-line [3]. Unele instituții superioare au creat situri speciale pentru doritori [4].

Prima formă de instruire on-line practică de autor a fost conferința, care includea prelegerea cadrului didactic în fața camerei transmisă direct studenților. Este dificil să vorbești având în față pozele discipolilor, care ascultă „cuminți”, periodic deconectând camerele. Lipsește contactul psihologic și feed-back-ul, nu „lucrează” mecanismul molipsirii emoționale, prezent în cadrul prelegerii din aula. Profesorul nu are „fericită” ocazie să urmărească reacțiile studenților în urma aprecierii mijloacelor neverbale. Adresarea unor întrebări pe parcurs, spre regret, nu actualizează atenția discipolilor. La finele prelegerii întrebări nu sunt. Studenții, „fericiți”, deconectează camera și se creează impresia că nu au memorizat nimic. Orele de seminar confirmă că au reținut foarte puțin din cele relatate de pedagog. Discuțiile avute mai apoi cu studenții ne permit să constatăm că mulți dintre ei nu dispun de echipamentul necesar. Unii percep comunicarea prin telefoanele mobile, alții prin tablete, dar sunt și de acei care vin la biblioteca publică pentru orele de contact cu cadrul didactic. Lipsa mijloacelor tehnice necesare constituie un dezavantaj serios al instruirii on-line.

Astfel, este absolut necesar ca o asemenea formă de instruire on-line să fie completată cu expedierea prin poșta electronică de către cadrul didactic a suportului de curs pentru studenți la disciplina predată, cu solicitarea ca studenții să formuleze întrebări, dacă nu le este clar ceva. Experiența acumulată permite să afirmăm că studenții nu știu să formuleze întrebări și preferă să răspundă că totul este clar. Însă, testarea intermediară ne convinge că multă materie din informația expedită studenților nu este înțeleasă întocmai de ei.

Anul acesta am hotărât să expediem pe rând materialul la fiecare temă, care include întrebări de recapitulare. Cu toate că în suportul de curs este indicată lista literaturii recomandate, inclusiv sursele electronice, studenții preferă suportul de curs elaborat de pedagog. Studentul, inspirându-se din materialul pe care l-a expedit pedagogul, completează răspunsurile la întrebările formulate de cadrul didactic la finele fiecărei teme. Dacă ceva nu este clar, studentul poate să trimită întrebări prin poșta electronică. Dacă le este greu să formuleze întrebări în scris prin poșta electronică, pot să contacteze pedagogul prin SKYPE, care este disponibil în fiecare zi de la orele 17.00 până la 18.00.

Primele sesiuni cu studenții de la frecvență redusă ne-au convins că discipolii, în situația când trebuie să elaboreze sarcini practice, preferă să facă cunoștința cu anumite exemple concrete. Anume exemplele propuse de pedagog le permite să înțeleagă mai bine ce trebuie să facă. Această formă s-a dovedit a fi cea mai acceptată de studenți.

Pe parcursul anului de studii am observat că studenții însușesc mai bine materia de studiu, dacă realizează pentru seminar sau orele practice anumite exerciții utile. La momentul când ei trebuie să realizeze anumite sarcini, concep materia teoretică și identifică lacunele în perceperea materiei de studiu. Spre exemplu, când au ascultat prelegerea despre analiza SWOT, nimeni nu a avut nici o întrebare. Toți au afirmat că totul este clar. Dar atunci când pentru seminar trebuiau să facă analiza respectivă a instituției unde urmau să realizeze un proiect, toți au formulat câte trei și mai multe întrebări.

Cadrul didactic trebuie să aibă grijă să diversifice formele de transmitere a informației (utilizarea tabelor, diagramele, desenelor, filmulețelor etc.) pentru a face materia cât mai interesantă și ac-

cesibilă pentru student. Diversificarea formelor de instruire [5; 6] contribuie la majorarea eficienței instruirii.

Trebuie să recunoaștem că lipsa posibilității de a lucra în grupuri în cadrul orelor practice este un dezavantaj serios al instruirii on-line.

Pentru masteranzi situația e diferită. Ei n-au acceptat din start conferințele și au cerut expedierea suportului de curs integral, inclusiv cerințele pentru examen.

În cadrul orelor de studiu, după relatarea profesorului, studenții formulau întrebări și încercau să consolideze cunoștințele acumulate. Spre deosebire de studenți, masteranzii au consultat sursele electronice și s-au inspirat masiv din ele în elaborarea lucrărilor din cadrul seminarelor și examenelor. Majoritatea masteranzilor analizau sursele consultate și menționau diferențele pe care le-au descoperit, formulând mai multe întrebări. Astfel, cadrului didactic îi este mult mai interesant să lucreze on-line cu masteranzii decât cu studenții.

Legătura inversă (feed-back-ul) dintre cadrul didactic și student

Dacă pornim de la structura tradițională a procesului de comunicare care include emițătorul-mesajul-receptorul, cu acceptarea canalului și codului unic, trebuie să constatăm că procesul instruirii on-line presupune legătura inversă (feed-back-ul) dintre receptor și emițător. De la bun început trebuie să menționăm că feed-back-ul are o importanță enormă pentru procesul de instruire, deoarece cadrul didactic are posibilitatea:

- să verifice dacă informația a fost recepționată de discipoli;
- să constate dacă aceștia au înțeles mesajul;
- să identifice ascultătorii care nu au înțeles mesajul;
- să reformuleze informația pentru a fi înțeleasă de toți receptorii;
- să motiveze receptorii să accepte ideile sugerate;
- să molipsească emoțional ascultătorii cu atitudinea sa față de materiile studiate;
- să actualizeze atenția receptorilor care nu ascultă;
- să sugereze la ce pot aplica ascultătorii informația furnizată.

În condițiile instruirii on-line, în mare parte, pierdem din eficiența feed-back-ului, deoarece lipsește contactul psihologic direct. Chiar atunci când suntem în conferințe video, care permit emițătorului și receptorului să se vadă și să se audă reciproc, nu constatăm contextul implicit comun. Fiecare participant este amplasat într-un spațiu diferit de ceilalți, care constată contexte diferite și atmosferă diversă. Cineva este acasă, cineva la bibliotecă, cineva la serviciu. Este posibil ca în preajmă să se afle persoane streine sau, cel puțin, care nu sunt studenți sau masteranzi (copiii, frații, părinții, colegii acestora). Am întâlnit situații când prelegerea cadrului didactic era ascultată de câțiva cititori ai unei biblioteci care, la moment, se aflau în sala de calculatoare. Pedagogul a depistat acest fapt, când a întrebat dacă are cineva întrebări. Unul din cei prezenți a formulat o întrebare, fiind convins că participă la o activitate a bibliotecii. Cadrul didactic i-a promis că îi va răspunde după ce se va termina conferința on-line pentru studenți. Ascultătorul a așteptat și a primit răspunsul necesar. Studentul s-a justificat că nu are calculator și nu le poate interzice altor utilizatori ai bibliotecii să asculte prelegerea profesorului.

Astfel, putem constata că feed-back-ul în instruirea on-line este, în mare parte, periclitat delipsa contactului psihologic direct, care diminuează influența contextului implicit comun.

Un alt impediment esențial rezidă în faptul că este dificil a constata dacă ascultătorii au înțeles mesajul și a identifica pe cei care nu au înțeles materialul. În această ordine de idei, specificăm că este nevoie de elaborarea unor întrebări suplimentare, care permit cadrului didactic să verifice dacă discipolii au înțeles corect cele relatate de el. Totodată, acest fapt solicită să fie incluse la fiecare temă în suportul de curs întrebări de recapitulare, care permit studentului să verifice dacă a înțeles sau nu materia de studiu.

Trebuie să menționăm că pentru asigurarea unui feed-back eficient cadrul didactic trebuie să formuleze pe parcursul prelegerii întrebări care permit verificarea gradului de înțelegere de către studenți a materiei de studiu și să completeze fiecare temă din suportul de curs cu întrebări de recapitulare.

De regulă, la orele de curs cadrul didactic molipsește emoțional ascultătorii cu atitudinea sa față de materiile studiate, fapt care este destul de dificil de realizat în timpul orelor on-line. Pentru a compensa acest handicap, pedagogul trebuie să aducă argumente adăugătoare în cadrul prelegerii și, neapărat, în textul suportului de curs. Aceleași acțiuni realizăm și pentru a motiva studenții să accepte ideile pe care le promovăm.

O problemă delicată este și concentrarea atenției studentului în cadrul orelor on-line. Pe parcursul orelor unui discipol nu includ videocamera sau o deconectează periodic, motivând că o fac din motive tehnice. Cea mai bună soluție este adresarea nominală direct. Spre exemplu: „Mariana, dumneavoastră sunteți de acord cu această afirmație?”, „Daniel, mai împărtășiți opinia că aceste probleme nu vă vizează?”. De fapt, oricare utilizare a dialogului în cadrul orelor on-line este benefică pentru eficiența instruirii.

Cât privește aplicabilitatea materiei de studiu, autorul înclină spre opinia că acest lucru îl putem realiza în două etape. Mai întâi, în cadrul orelor de studiu formulăm întrebări pentru studenți unde putem aplica materiile studiate, mai apoi, în temele pentru acasă formulăm sarcini pentru discipoli care solicită cunoașterea materiei și utilizarea ei în activitatea practică.

Am specificat câteva impedimente care fac mai dificil feed-back-ul în instruirea on-line, dar trebuie să menționăm și câteva aspecte ale instruirii on-line care majorează eficiența instruirii studentului.

În primul rând, instruirea on-line presupune din start elaborarea manualului sau suportului de curs, fapt extrem de benefic pentru student, deoarece îi oferă posibilitatea să conceapă cursul integral prin optica de examinare a cadrului didactic.

În al doilea rând, în suportul de curs sunt formulate întrebările-cheie, care permit înțelegerea coerentă a materiilor abordate, fapt ce contribuie la asigurarea unui feed-back eficient.

În al treilea rând, cadrul didactic are posibilitatea să verifice gradul de însușire a materiei de către toți discipolii (dacă e nevoie intervine cu explicații adăugătoare pentru fiecare dintre ei), realizând astfel un feed-back diferențiat, maximal adaptat la fiecare din studenți.

Concluzii

Cele relatate mai sus permit să conchidem că instruirea on-line este mult mai săracă în asigurarea contactului psihologic dintre cadrul didactic și student. Prelegerea on-line nu oferă pedagogului o gamă amplă de posibilități pentru a molipsi emoțional studenții, respectiv, și față de materia de studiu.

Este absolut necesară instruirea on-line să fie completată cu expedierea prin poșta electronică de către cadrul didactic a suportului de curs pentru studenți la disciplina predată, cu solicitarea ca studenții să formuleze întrebări, dacă nu le este clar ceva.

Elaborarea de către cadrul didactic a manualului sau suportului de curs este extrem de benefică pentru student, nu numai pentru faptul că îi oferă posibilitatea să conceapă cursul integral, dar și să perceapă materialul prin optica de examinare a pedagogului.

Este necesar ca în suportul de curs să fie formulate întrebările-cheie, care permit înțelegerea coerentă a materiilor abordate, fapt ce contribuie la asigurarea unui feed-back eficient.

Deoarece lipsa posibilității de a lucra în grupuri în cadrul orelor practice este un dezavantaj serios al instruirii on-line, cadrul didactic trebuie să caute noi forme de implicare a studentului în elaborarea de sarcini practice într-o formă de deprinderi practice necesare.

În procesul instruirii on-line cadrul didactic are posibilitatea să verifice gradul de însușire a materiei de către toți discipolii (dacă e nevoie intervine cu explicații adăugătoare pentru fiecare din ei), realizând astfel un feed-back diferențiat, maximal adaptat la fiecare din studenți.

Totodată, cele relatate anterior permit să conchidem că asigurarea feed-back-ului în procesul instruirii on-line solicită de la cadrul didactic mai multă muncă și mai mult profesionalism.

Referințe bibliografice

1. Resurse educaționale și digitale pentru instruire online [online]. In: *UT: Universitatea de Vest din Timișoara*: [site] [accesat 18 noiem. 2022]. Disponibil: <https://admitere.uvt.ro/program/resurse-educationale-si-digitale-pentru-instruire-online/>
2. Instruire online: 7 avantaje și 7 dezavantaje [online]. In: *yes, therapy helps!*: [site] [accesat 09. noiem. 2022]. Disponibil: <https://ro.yestherapyhelps.com/online-training-7-advantages-and-7-disadvantages-of-learning-online-11345>
3. *Comunicare și mediere interculturală* [online] [accesat 17 noiem. 2022]. Disponibil: <https://edu.asm.md/md/content/comunicare-%C8%99i-mediare-intercultural%C4%83>
4. Resurse informaționale pentru instruire online [online]. In: *UTM*: [site] 20 apr. 2020 [accesat 09 noiem. 2022]. Disponibil: <https://utm.md/blog/2020/04/27/acces-deschis-la-resurse-informationale-pentru-instruire-online/>
5. Strategii didactice eficiente în online [online]. In: *didactic.ro* [site]. 8 febr. 2021 [accesat 23 noiem. 2022]. Disponibil: <https://www.didactic.ro/revista-cadrelor-didactice/strategii-didactice-eficiente-in-online>
6. MACIUC, I. *Strategii de instruire* [online] [accesat 23 noiem. 2022]. Disponibil: http://cis01.ucv.ro/DPPD/STRATEGII%20DE%20INSTRUIRE_final.pdf

CREATIVITATE ȘI TEHNOLOGII: INTERACȚIUNI

CREATIVITY AND TECHNOLOGY: INTERACTIONS

RODICA AVASILOAIE¹,

asistent universitar, directorul Bibliotecii AMTAP

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0001-7083-2468>

CZU 159.924.24

004.9

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2022.2.27>

Articolul reflectă două concepte fundamentale – creativitatea și tehnologiile/ inovațiile, punând accent pe interacțiunea acestor două concepte, importanța, nivelele și tehnicile lor de dezvoltare. De asemenea, articolul evidențiază rolul pe care îl exercită în educație creativitatea și tehnologiile/ inovațiile, transformările care au loc în artă etc. Ascensiunea spiritului uman trece prin mari transformări inovative și creative. Creativitatea, accesul deschis la informații, utilizarea noilor tehnologii sunt motoare ale transformării cu impact pozitiv asupra societății. Aceste componente esențiale vor influența viitorul și vor asigura o dezvoltare durabilă.

Cuvinte-cheie: creativitate, tehnologii, educație, arte

The present article reflects two fundamental concepts – creativity and technologies/innovations, emphasizing the interaction of these two concepts, their importance, levels and techniques of development. The article also highlights the role that creativity and technologies/innovations play in education, the transformations taking place in art, etc. The ascension of the human spirit is undergoing great innovative and creative transformations. Creativity, open access to information, the use of new technologies are engines of transformation with a positive impact on society. These essential components will influence the future and ensure a sustainable development.

Keywords: creativity, technologies, education, arts

Introducere

În contextul schimbărilor generate de globalizare și tehnologizare, creativitatea ocupă un loc decisiv, fiind nucleul dezvoltării cunoașterii. Totodată, creativitatea constituie o necesitate indispensabilă pentru a menține echilibrul dintre esența gândirii umane și profunzimea lucrurilor. Astăzi cercetările pun în evidență acest subiect de legătură între creativitate și tehnologie. Progresul societății informaționale se bazează pe două concepte fundamentale: tehnologie și creativitate. Ideea, talentul, capitalul,

1 E-mail: rodica.avasiloaie@amtap.md

tehnologia informației generează produse și servicii noi, dezvoltă multiple activități inovative. Incontestabil este rolul tehnologiilor în evoluția industriilor culturale.

Necesitatea unor schimbări de politici și practici pentru a diminua efectele pandemiei și recesiunii economice asupra creativității este iminentă. E nevoie de a stabili politici de ajutorare și recuperare a economiei creative. Creativitatea, accesul deschis la informații și utilizarea noilor tehnologii sunt catalizatoarele dezvoltării cunoașterii. Creativitatea asigură o dezvoltare armonioasă culturală atât în plan individual cât și în perspectiva unei societăți cu dezvoltare durabilă.

De origine latină, dar preluat din franceză în limba română, conceptul de creativitate are numeroase definiții. Elementul definitoriu al creativității este generarea de idei noi, în timp ce inovarea/ tehnologiile presupune efectuarea de schimbări pe baza acestora. Cuvântul *creativitate* este relativ nou, dar interesul pentru acesta a fost manifestat încă de filosofii din Antichitate: Platon, Heraclit, Aristotel etc. Matematicianul francez Jacques Hadamard este cel care descrie pentru prima dată cele patru faze ale procesului de invenție: pregătirea, incubarea, iluminarea, verificarea. Termenul de creativitate a fost introdus de G.W. Allport în 1938 și presupunea o organizare a proceselor psihice în sistemul de personalitate [1, 2].

De-a lungul timpului, pe măsură ce oamenii de știință au încercat să înțeleagă ce înseamnă *creativitate* și ce o poate afecta, au fost propuse mai multe definiții ale creativității. Una dintre ele specifică: *creativitatea* este un ansamblu complex de idei, moduri de gândire, activități, procese (instrumente, tehnici, moduri de abordare), rezultate (soluții la probleme, sisteme de producție, produse).

Influența istoriei, mediului

Filozofii eleni au încercat să explice creativitatea prin divinitate. Ei erau de părerea că creativitatea era un fel de inspirație supranaturală, un capriciu al zeilor. De exemplu, Platon susținea că poetul era o ființă sacră, posedată de zei, că nu putea decât să creeze ceea ce i-au dictat muzele sale. Din această perspectivă, creativitatea a fost un „cadou” accesibil doar unui anumit număr de persoane, fapt care a implicat o viziune aristocrată asupra acestui concept, viziune care va dura până în epoca Renașterii. În Evul Mediu omul a fost complet supus interpretării scripturilor biblice și toată producția sa creativă a fost orientată spre a aduce tribut lui Dumnezeu. În epoca modernă apare o concepție umanistă, conform căreia omul nu mai este o ființă abandonată a destinului său sau a unor modele desăvârșite, ci coautor al propriului său viitor. În perioada Renașterii a renăscut și clasicismul. Producția artistică crește spectaculos și, prin urmare, sporește și interesul de a studia mintea individului creativ.

Unul dintre primele tratate privind ingeniozitatea umană aparține lui Juan Huarte de San Juan, medic spaniol, care a publicat în 1575 lucrarea *Examinarea ingeniilor pentru științe (Examen de ingenios para las ciencias)* [3].

La începutul secolului XVIII, grație contribuției aduse la revoluționarea științifică de către Copernic, Galilei, Locke și Newton – personalități marcante ale epocii, încrederea în știință crește pe măsură ce crește credința în capacitatea umană de a-și rezolva problemele prin efort mental. Deci, putem spune că în această perioadă se consolidează în mod deosebit umanismul.

În secolul XIX predomină concepția caracterului ereditar. Creativitatea a fost considerată mai mult o trăsătură caracteristică bărbaților și a fost nevoie de mult timp pentru a demonstra că ar putea exista și femei creative.

O dezbateră interesantă apărută între Lamarck și Darwin referitor la moștenirea genetică a atras atenția majorității oamenilor de știință ai secolului respectiv. Dacă Lamarck a argumentat că trăsăturile învățate ar putea fi transmise între generații consecutive, atunci Darwin (1859) a arătat că schimbările genetice nu sunt atât de imediate. În lucrarea *Geniu ereditar (Hereditary Genius, 1869)* Francis Galton s-a concentrat pe studiul trăsăturilor ereditare și a evidențiat două contribuții influente pentru cercetări suplimentare: ideea de liberă asociere și modul în care operează între conștient și inconștient. Mai târziu, din perspectiva psihanalitică și aplicarea tehnicilor statistice pentru studiul diferențelor

individuale, Sigmund Freud a demonstrat legătura dintre studiul speculativ și studiul empiric al creativității. Freud susține că scriitorii și artiștii produc idei creative pentru a-și exprima dorințele inconștiente într-un mod acceptabil din punct de vedere socială.

În a doua jumătate a secolului XIX psihologia gestaltistă demonstrează că creativitatea nu este o simplă asociere de idei, dar explică creativitatea concentrându-se asupra structurii problemei, afirmând că mintea creatorului are capacitatea de a trece de la o structură la alta, mai stabilă.

În a doua jumătate a secolului XX creativitatea a fost un obiect important de studiu al psihologiei diferențiale și psihologiei cognitive [4].

În prezent abordarea este multidimensională. Astfel, diverse aspecte cum ar fi personalitatea, cogniția, influențele psiho-sociale, genetica sau psihopatologia sunt discutate multidisciplinar, deoarece cuprind mai multe domenii, dincolo de psihologie. Creativitatea manifestă un mare interes pentru relația sa cu inovația/tehnologiile, competitivitatea. În ultimul deceniu cercetarea creativității a proliferat, iar oferta de programe de formare și instruire a crescut semnificativ. Formarea se extinde dincolo de mediul academic.

Din Antichitate și până în prezent nu s-a reușit să se ajungă la o definiție universală a creativității, așa că suntem încă departe de a înțelege esența acesteia. Odată cu implementarea unor noi abordări și tehnologii vom putea descoperi acest fenomen complex. Totodată, creativitatea este influențată de mediu, de contextul istoric și cultural și este acceptată în mod diferit. O mare parte din arta modernă, cum ar fi cea de la Muzeul de Artă Modernă din New York, considerată astăzi ca fiind creativă, nu ar fi fost văzută la fel și în trecut. Aceeași muzică sau o operă de artă, care în unele culturi sunt considerate un apogeu al realizării compoziționale, în alte culturi ar putea să nu fie acceptate/apreciate.

Suntem de acord cu afirmația lui Todd Lubart (2021), care susține că producțiile creative sunt atât originale cât și „cu sens în contextul lor” și pot fi aceleași de la o cultură la alta – pur și simplu, se pot manifesta în moduri diferite. De exemplu, indiferent de faptul unde sau când cineva este creativ, trebuie să găsească o problemă pe care să o rezolve în mod creativ. Poate fi o problemă de care alți oameni sunt conștienți sau pe care alții nu au reușit să o observe, sau chiar pe care o creează. De exemplu, Pablo Picasso a găsit o problemă – războiul. *Guernica* lui Picasso este considerată drept una dintre cele mai expresive și puternice piese de artă pentru a exprima sentimentele despre ororile războiului.

Figura 1. Pablo Picasso. Guernica



Sursa: Muzeul Reina Sofia, Madrid, 1937, ulei/pânză, 349×776 cm, smarthistory.org

Creativitatea – soluții, nivele, tehnici

Creativitatea este în continuă creștere, de rând cu utilizarea tehnologiilor. Tehnologia va avea întotdeauna nevoie de creativitate pentru a seduce consumatorii și a stabili noi obiective, dar și pentru

a găsi noi modalități de rezolvare a problemelor. De exemplu, la începutul construcției zgârie-norilor din New York utilizatorii liftului au fost nemulțumiți de viteza acestuia, iar conducerea a decis să consulte mai mulți specialiști pentru găsirea soluțiilor posibile de rezolvare a problemei. Au fost analizate două opțiuni: inginerii au propus să se construiască lifturi mai rapide, iar un psiholog a propus să se instaleze oglinzi în lifturi. Cea de a doua propunere a fost soluția care a funcționat. Acesta este un exemplu de gândire/tehnică creativă care a ajutat să remedieze problema.

Creativitatea, ca sistem de producere a informațiilor noi, se prezintă la mai multe nivele [3]:

- a) expresiv-comportamental → se referă la trăsăturile psihice implicate în activitatea creatoare (spontaneitate, plasticitate, receptivitate), calități care nu sunt încă bine structurate, sunt relativ stabile, dar insuficiente pentru a contribui la obținerea unor rezultate, produse noi și valoroase;
- b) procesual → calitățile creative ale diferitelor mecanisme și operații psihice sunt deja cristalizate, fiind structurate într-un stil intelectual de abordare creativă a problemelor, stil care asigură elaborarea unor produse noi în plan subiectiv, dar nu și la nivel social;
- c) productiv → aptitudinile creative se obiectivizează în obținerea unor produse noi atât în plan subiectiv cât și în plan obiectiv, gradul de originalitate și valoare a produselor fiind relativ scăzut;
- d) inovativ → la acest nivel anumiți factori de creativitate, cum ar fi ingeniozitatea, operativitatea, plasticitatea, abilitatea de a sesiza relații neobișnuite sau *însușiri mai puțin cunoscute* ale obiectelor, fenomenelor, capacitatea de interogare, facilitează elaborarea unor produse noi prin modificări, adaptări ale celor deja existente (raționalizări, inovații);
- e) inventiv → trăsăturile psihice cele mai importante pentru acest nivel sunt capacitatea de abstractizare, *generalizare și sintetizare*, stabilirea de asociații cât mai îndepărtate, *elaborarea de analogii*. *Produsul obținut* prezintă un grad înalt de noutate și originalitate, având o valoare socială ridicată (invențiile);
- f) emergent → la acest nivel produsele obținute constau în principii, teorii care revoluționează un domeniu de activitate, deschid noi perspective de studiu și au o largă aplicabilitate (de exemplu, teoria relativității).

→ Tehnicile de creativitate se utilizează la rezolvarea unor probleme diverse, care apar la nivelul instituției sau chiar a unui subsistem al acesteia, cum ar fi: costuri, materii prime, produse, diverse dificultăți.

O clasificare a tehnicilor de creativitate, interesantă din punct de vedere practic, le împarte în tehnici de creativitate individuală și tehnici de creativitate în grup [4].

Pentru găsirea de idei noi se apelează cel mai frecvent la următoarele metode/tehnici [5]:

- brainstorming (generarea de idei de grup; regulile sunt simple: fiecare idee este valabilă și nu este criticată; ideea se face auzită și se adaugă întregului);
- tehnica grupului nominal (TGN): similar cu brainstormingul, dar ideile sunt generate în scris și anonim, ajută pe cei mai puțin îndrăzneți să-și includă ideile fără teama de a fi judecați;
- Mind-Mapping: tehnica de generare și organizare a ideilor, care favorizează munca semantică, folosind gândirea vizuală și asociativă. Acest lucru ne permite să vedem lucrurile dintr-un alt unghi.

Printre alte tehnici de acest gen putem menționa: analiza SWOT, diagrame Pareto, Sinetica, diagrame Ishikawa (diagrame cauză-efect), diagrame Why-Why (identifică cauzele fundamentale ale unei probleme), cutii de sugestii, tehnica PNI (clasifică ideile după: aspecte pozitive, aspecte negative, aspecte interesante), schimbarea de gândire (a face lucruri noi, a studia ceva nou, a învăța din greșeli etc.) [6].

Pe măsură ce integrăm instrumentele existente în fluxurile noastre de lucru și dezvoltăm instrumente noi de susținere a creativității, este important să luăm în considerare modul în care aceste instrumente ne modelează procesul de lucru.

Creativitatea și tehnologiile în procesul educațional

Cultura și artele sunt componente esențiale în educație, aceasta fiind axată pe dezvoltarea complexă a personalității, consolidarea respectului față de valori. Educația de astăzi este orientată spre o lume deschisă, creativă, cu un schimb de idei și tehnologii transformatoare. Importanța politicilor pro-arte, asigurarea cu resurse educaționale și majorarea finanțării pentru educația și activitatea artistică, adaptabilitatea, regândirea și găsirea de urgență a unor soluții de criză sunt bazate pe creativitate. Dezvoltarea capacității creative și conștientizarea libertății de gândire, educația și, în special, educația artistică stimulează dezvoltarea cognitivă și contribuie la îmbunătățirea abilităților și competențelor pentru formarea unei personalități și pentru asigurarea unui viitor prosper. Adesea, în domenii precum tehnologia informației sau biotehnologie apar legături strânse între instituțiile de inovare tehnologică (universități și instituții de cercetare etc.) și activitatea antreprenorială, în care fiecare termen al relației îl solicită și îl motivează pe celălalt.

Timpul a arătat că educația are nevoie de tehnologie pentru a se adapta nevoilor și schimbărilor societății. Actuala provocare majoră constă în transformarea sistemelor educaționale în ceva mai adecvat necesităților reale ale persoanelor angajate [7]. Creativității îi va reveni sarcina principală în ceea ce privește orientarea reformelor viitoare în educație, aceasta fiind responsabilă de dezvoltarea societății, în general, și de bunăstarea individuală, în particular. Creativitatea este posibilă în fiecare disciplină de învățământ și ar trebui promovată pe tot parcursul educației. Importanța creativității și a interacțiunii acesteia cu tehnologiile pe tot parcursul învățării trebuie reevaluată, iar pentru ca acest obiectiv să fie atins se impune introducerea în programele de învățământ a unui cadru conceptual nou pentru creativitate, tehnologia informației și comunicării și educația tehnologică, prin integrarea de activități și practici legate de rolul creativității în tehnologie [8].

Transformări în domeniul artelor

Pe măsură ce înaintăm spre o transformare globală, pentru domeniul artelor, în special, este important ca noua cale a tehnologiilor să fie armonios îmbinată cu creativitatea. Fiind mai solidari, creând împreună, ne putem imagina un sector creativ mai bun și mai echitabil.

Creativitatea oferă oportunități de a dezvolta artele, de a manifesta respectul față de individualitate, diversificare culturală, libertatea creației într-o societate modernă bazată pe tehnologii.

Pandemia COVID-19 a avut un impact devastator asupra sectorului artelor. În același timp, criza pandemică a evidențiat rolul artei și a culturii. Fără artă, carantina ar fi fost mult mai dificilă. Artă rămâne o constantă și o valoare, iar arta digitală are un avantaj. Adaptându-ne într-un nou mediu, prin efortul creativității și a noilor tehnologii putem îndeplini obiectivele și ambițiile globale, dar și cele individuale. Industriile culturale și creative absorb rapid noile informații și forme de cunoaștere, precum și procesele și tehnologiile inovatoare. Influența profundă pe care progresele și instrumentele tehnologice o au asupra industriilor creative este deosebit de pronunțată în artă. Interacțiunea sectorului creativ cu tehnologiile a condus la: (a) apariția unor forme originale de expresie artistică și a unor genuri de artă complet noi (de exemplu, arta new media, arta video, arta pe internet); (b) perceperea nouă a creativității (de exemplu, aplicații în muzee și galerii); (c) utilizarea unor materiale și instrumente performante pentru practica creativă; aplicarea unor forme inedite de creativitate în sine, cum ar fi creativitatea fără om și creativitatea computațională, stocarea digitală de date – explorarea mai ușoară a lucrărilor de artă, a instrumentelor noi multisenzoriale etc. [9].

Creativitatea și cultura oferă o valoare semnificativă, non-piață, care contribuie la dezvoltarea socială incluzivă, precum și la dialogul și înțelegerea dintre popoare. Astăzi industriile creative fac parte din cele mai dinamice sectoare ale economiei globale, oferind noi oportunități pentru țările în curs de dezvoltare de a accesa sectoare emergente cu creștere ridicată a economiei globale. Tehnologia și creativitatea domină dezbaterile recente și încearcă să explice succesul primelor economii din lume. Referitor la conexiunea dintre economie și creativitate sunt autori care au subliniat rolul tehnologiei

în evoluția industriilor culturale, afirmând că acestea își datorează existența unor inovații tehnologice, cum ar fi, spre exemplu, înregistrarea sunetului și Internetul. Aceste tehnologii au deschis porțile pentru un profit financiar uriaș. Însă, faza de extindere a acestora a fost susținută nu doar de cunoștințele tehnologice, ci și de talentul creativ și de spiritul antreprenorial. „Inovația înseamnă muncă. Ea necesită cunoștințe și multă ingeniozitate”, afirma Peter Drucker [10].

Concluzii

Creativitatea este importantă în orice domeniu de activitate. Creativitatea poate modela viitorul, iar inovația este o activitate spre viitor. De asemenea, prin creativitate și inovare vom putea oferi soluții unora dintre cele mai presante probleme ale secolului nostru: eradicarea sărăciei și a foametei în lume și atenuarea schimbărilor climatice.

În munca creativă de astăzi tehnologiile oferă posibilități unice, instrumente noi și modelează modul în care îndeplinim sarcinile. O manifestare importantă a creativității economice, antreprenorialul, reunește idei, talent și capital în moduri inovatoare, creând și punând pe piață produse și servicii.

Creativitatea este cea care influențează modul în care aplicăm tehnologia, cea din urmă nefiind în măsură să-i impună limite. În profunzime putem analiza interacțiunea creativității cu tehnologiile/inovațiile doar prin prisma educației și dezvoltării artelor. Inovația, descoperirea și creația sunt și vor rămâne aspecte importante ale ascensiunii spiritului uman spre cunoaștere și spre o lume mai bună.

Referințe bibliografice

1. WILSON, E.-O. *Originile creativității umane*. București: Humanitas, 2019. ISBN 978-973-50-6354-2.
2. Conceptul de creativitate de-a lungul istoriei. In: *Yes, therapy helps!* [online]. [accesat 18 febr. 2022]. Disponibil: <https://ro.yestherapyhelps.com/the-concept-of-creativity-throughout-history-11469>
3. POPESCU, G. *Psihologia creativității* [online]. București: Editura Fundației România de Măine, 2007 [accesat 18 aug. 2022]. Disponibil: https://www.academia.edu/13076186/Psihologia_creativității
4. OSICEANU, M.-E. Provocările actuale ale interrelației dintre creativitate și tehnologie – considerații psihologice [online]. In: *ResearchGate: rețea socială* [accesat 23 iul. 2022]. Disponibil: https://www.researchgate.net/publication/344172962_PROVOCARILE_ACTUALE_ALE_INTERRELATIEI_DINTRE_CREATIVITATE_SI_TEHNOLOGIE_CONSIDERATII_PSIHOLOGICE
5. Use of creative tools, technologies, processes and practices in the sectors of Art, Media, and Architecture: State-of-the-Art and desired future scenarios. In: *Brunel University Research Archive* [online]. [accesat 23 iul. 2022]. Disponibil: <https://core.ac.uk/reader/30339540>
6. 15 techniques pour développer sa créativité: La technologie [online]. In: *BUGI* [site]. [accesat 23 iul. 2022]. Disponibil: <https://bugiconsulting.com/fr/desarrollar-creatividad-tecnologia/>
7. HENRIKSEN, D. et al. Creativity and Technology in Education: An International Perspective. In: *Technology, knowledge and learning* [online]. 2018, nr. 23 (4) [accesat 23 iul. 2022]. Disponibil: https://www.researchgate.net/publication/326921718_Creativity_and_Technology_in_Education_An_International_Perspective
8. MICHALKO, M. *Secretele creativității*. București: Amaltea, 2008. ISBN 978-973-162-010-7.
9. STERMAN, S. *Process-Sensitive Creativity Support Tools* [online]. Berkeley: University of California, 2022 [accesat 19 oct. 2022]. Disponibil: <https://www2.eecs.berkeley.edu/Pubs/TechRpts/2022/EECS-2022-207.pdf>
10. DRUCKER, P. *Inovația și sistemul antreprenorial*. București: Editura Enciclopedică, 1993. ISBN 973-45-0043-0.

**Revista este indexată în bazele de date
naționale: Instrumentul Bibliometric Național (IBN)
internaționale: Directory of Open Access Journals (DOAJ),
Central and Eastern European Onliny Library (CEEOL),
ICI World of Journals (Index Copernicus IC).**

Cerințele față de autori și procedura de recenzare *peer review* pot fi consultate pe site-ul revistei:

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

Linkuri: <http://revista.amtap.md/348-2/>

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

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

E-mail: revista.amtap@gmail.com

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