

MINISTERUL EDUCAȚIEI, CULTURII ȘI CERCETĂRII 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

№ 1 (38), 2021

NOTOGRAF PRIM

CHIȘINĂU, 2021

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

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

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

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

**Redactor responsabil Științe socio-umanistice și culturologie: Tatiana COMENDANT**, dr. în sociologie, 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

**Enio BARTOS**, dr., prof. univ., Universitatea Națională de Arte *George Enescu*, Iași, România

**Tatiana BEREZOVIKOVA**, dr., prof. univ., Maestru în Artă, prim-prorector activitate didactică, AMTAP, Republica Moldova

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

**Rodica AVASILOAIE**, lect. univ., director al Bibliotecii AMTAP, Republica Moldova

**Redactori literari:** Galina BUDEANU, membru al Uniunii Artiștilor Plastici  
Eugenia BANARU, conf. univ., AMTAP

**Asistență computerizată:** Angela ROJNOVEANU, dr., conf. univ.

**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

<b>VICTORIA MELNIC</b> <b>ANALIZA MUZICALĂ: METODĂ, PRACTICĂ, CONCEPT</b> MUSICAL ANALYSIS: METHOD, PRACTICE, CONCEPT .....	7
<b>ВАЛЕРИЙ МОЗГОТ, СВЕТЛАНА МОЗГОТ</b> <b>ПРОБЛЕМЫ ФОРМИРОВАНИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО КОЛЛЕКТИВА В СОВРЕМЕННОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ И ЗАПАДНОЙ НАУКЕ</b> PROBLEMS OF FORMATION OF MUSICAL TEAM IN MODERN DOMESTIC AND WESTERN SCIENCE .....	15
<b>NATALIA SVIRIDENKO</b> <b>SIGNIFICANCE OF MUSICAL INSTRUMENTS IN THE FORMATION OF THE VIENNESE CLASSICAL SCHOOL</b> ROLUL INSTRUMENTELOR MUZICALE ÎN FORMAREA ȘCOLII CLASICE VIENEZE .....	20
<b>КОНСТАНТИН БАЦАК</b> <b>ГАСТРОЛИ ИТАЛЬЯНСКОЙ ОПЕРЫ В КИШИНЕВЕ В СООБЩЕНИЯХ МИЛАНСКОЙ ПРЕССЫ 1900-1912 ГГ.</b> THE ITALIAN OPERA TOURS TO CHISINAU IN 1900-1912 REFLECTED IN PRESS REPORTS FROM MILAN. ....	24
<b>INNA HATIPOVA</b> <b>TRADITIONAL AND INNOVATIVE APPROACHES TO THE PIANO SONATA IN THE CREATION OF COMPOSERS FROM THE REPUBLIC OF MOLDOVA ON THE BORDERLINE OF THE 20<sup>TH</sup>-21<sup>ST</sup> CENTURIES</b> ABORDĂRI TRADIȚIONALE ȘI INOVATOARE ALE SONATEI PENTRU PIAN ÎN CREAȚIA COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA MOLDOVA LA HOTARUL SECOLELOR XX-XXI .....	28
<b>TAMARA MELNIC</b> <b>ПЕДАГОГИ-ПИАНИСТЫ КИШИНЁВСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ КОНСЕРВАТОРИИ. ПРЕДСТАВИТЕЛИ ШКОЛЫ ФЛОРИКИ МУЗИЧЕСКУ</b> PIANO PROFESSORS AT THE CHISINAU STATE CONSERVATORY. REPRESENTATIVES OF FLORICA MUSICESCU'S SCHOOL .....	32
<b>ELENA SAMBRIȘ, ANASTASIA PUTINA</b> <b>CODUL ENESCU Г. ЧОБАНУ: ОСОБЕННОСТИ ЛАДОГАРМОНИЧЕСКОЙ И ФАКТУРНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ</b> CODUL ENESCU BY GH. CIOBANU: PECULIARITIES OF MODAL-ARMONIC AND FACTURAL ORGANIZATION. . .	38
<b>VICTORIA MELNIC, MARIA SERBINOV</b> <b>VIZIUNI ANALITICO-INTERPRETATIVE ASUPRA SONATEI PENTRU FLAUT ȘI PIAN DE VLADIMIR CIOLAC</b> ANALYTICAL-INTERPRETATIVE VISIONS ON THE SONATA FOR FLUTE AND PIANO BY VLADIMIR CIOLAC . . .	42
<b>VLADIMIR ANDRIEȘ, VADIM BUINOVSCHI</b> <b>DOUĂ BIJUTERII MUZICALE: SALUT D'AMOUR ȘI BIZARRERIE DE EDWARD ELGAR</b> TWO MUSICAL JEWELS: SALUT D'AMOUR AND BIZARRERIE BY EDWARD ELGAR .....	52
<b>ADELA BLÎNDU</b> <b>ELABORAREA PROFESIOGRAMEI PENTRU SOLIȘTI VOCALI</b> DEVELOPMENT OF PROFESSIOGRAM FOR VOCAL LEAD SINGERS .....	58
<b>IOANA BADIU-AVRAM</b> <b>DIALECTICA VOCALĂ ÎN LUCRĂRILE CELEI DE A DOUA ȘCOLI VIENEZE</b> VOCAL DIALECT IN THE COMPOSITIONS OF THE SECOND VIENNESE SCHOOL .....	63
<b>PETRU HĂRUȚĂ</b> <b>GORDON GOODWIN'S BIG PHAT BAND: UN EXEMPLU AL BIG BANDULUI MODERN</b> GORDON GOODWIN'S BIG PHAT BAND: AN EXAMPLE OF THE MODERN BIG BAND. ....	70
<b>ANGELICA MUNTEANU</b> <b>DUETUL VOCAL DE ESTRADĂ ÎN REPUBLICA MOLDOVA</b> THE POP VOCAL DUET IN THE REPUBLIC OF MOLDOVA .....	75

<b>RALUCA ROMANA ELENA EHUPOV</b> EXPRESIONISMUL – COMPONENTĂ A MODERNISMULUI ESTETIC EXSPERSSIONISM – PART OF AESTHETIC MODERNISM .....	81
<b>SERGHEI PILIPEȚCHI</b> ГЕРОИНИ ФРАНЦУЗСКИХ ОПЕР В ИНТЕРПРЕТАЦИИ МАРИИ ЧЕБОТАРИ THE FRENCH OPERA HEROINES IN THE INTERPRETATION OF MARIA SEBOTARI .....	85
<b>IOANA-LAURA TURTĂ-TIMOFTE</b> SERIA <i>LULLABIES</i> , OP. 33 DE JOSEF SUK: ÎNTRE TRADIȚIA BERCEUSEI ROMANTICE ȘI INEFABILUL IMPRESIONIST <i>LULLABIES</i> SERIES, OP. 33 BY JOSEF SUK: AMIDST THE ROMANTIC BERCEUSE AND THE ETHEREAL OF IMPRESSIONISM .....	90
<b>ANDREI DRUȚĂ</b> EVOLUȚIA ARTEI DE INTERPRETARE LA NAI ÎN REPUBLICA MOLDOVA ÎN A DOUA JUMĂTATE A SEC. XX – ÎNCEPUTUL SEC. XXI THE EVOLUTION OF THE ART OF INTERPRETATION ON THE PAN-FLUTE IN THE REPUBLIC OF MOLDOVA IN THE SECOND HALF OF THE 20 <sup>TH</sup> CENTURY – THE BEGINNING OF THE 21 <sup>ST</sup> CENTURY .....	93
<b>PAVEL GAMURARI</b> <i>SENSUL IUBIRII</i> ÎN LIRICA VOCALĂ ȘI CORALĂ A LUI VASILE SPĂTĂRELU PE VERSURI DE NICHITA STĂNESCU <i>MEANING OF LOVE</i> IN THE VOCAL AND CHORAL LYRIC OF VASILE SPĂTĂRELU ON VERSES BY NICHITA STĂNESCU .....	99
<b>DENIS CEAUSOV</b> <i>СИМФОНИЧЕСКИЕ ТАНЦЫ ИЗ ВЕСТСАЙДСКОЙ ИСТОРИИ</i> Л. БЕРНСТАЙНА В АСПЕКТЕ ДИРИЖЕРСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ <i>SYMPHONIC DANCES</i> FROM L. BERNSTEIN'S <i>WEST SIDE STORY</i> IN THE ASPECT OF CONDUCTING INTERPRETATION .....	102
<b>VASILE DRAGOI</b> PURTĂTORI DE FOLCLOR DIN SATELE TRANSNISTRENE: REPERTORIUL DE CÂNTEC PROPRIU-ZIS (ÎN BAZA PROPRIILOR INVESTIGAȚII PE TEREN) THE FOLCLORE SINGERS FROM TRANSNISTRAN VILLAGES: REPERTOIRE OF ACTUAL-SONG (BASED ON FIELD RESEARCH) .....	111
<b>DUMITRU HANGANU, SVETLANA BADRAJAN</b> LUCRĂRILE PENTRU TROMPETĂ ȘI PIAN ROMANȚĂ DE O. NEGRUȚA ȘI <i>RONDO DE CONCERT</i> DE A. LUXEMBURG: ABORDARE INTERPRETATIVĂ WORKS FOR TRUMPET AND PIANO <i>ROMANCE</i> BY OLEG NEGRUTSA AND <i>RONDO CONCERT</i> BY ARCADII LUXEMBURG: AN INTERPRETATIVE APPROACH. ....	116
<b>ALEXANDRU URECHE</b> METAMORFOZELE MONOGRAMEI D-ES-C-H ÎN CVARTETUL DE COARDE NR. 1 DE BORIS DUBOSARSCHI THE METAMORPHOSES OF THE D-ES-C-H MONOGRAM IN THE STRING QUARTET NO.1 BY BORIS DUBOSARSCHI .....	120
<b>DORINA MUNTEANU</b> PARTICULARITĂȚI ARHITECTONICE ȘI INTERPRETATIVE ÎN MINIATURILE PENTRU CORN ȘI PIAN SEMNAȚE DE O. NEGRUȚA ARCHITECTONIC AND INTERPRETATIVE PARTICULARITIES OF THE HORN AND PIANO MINIATURES WRITTEN BY O. NEGRUTA .....	129
<b>Artă teatrală, coregrafică și multimedia</b>	
<b>IRINA CATEREVA</b> TEHNICILE ACTORICEȘTI: VECTORUL TRANSCENDENȚEI ACTING TECHNIQUES: THE VECTOR OF TRANSCENDENSE .....	136
<b>VIOLETA TIPA</b> DOCUMENTARUL DE ANIMAȚIE: REFLECȚII ECOLOGICE ANIMATION DOCUMENTARY: ECOLOGICAL REFLECTIONS .....	141

<b>VICTORIA ALESENKOVA</b> „DRAMA” AND „POST-DRAMA”: CHANGE OF PARADIGM „DRAMA” ȘI „POST-DRAMA”: SCHIMBAREA PARADIGMEI .....	148
<b>ЕКАТЕРИНА СТАНИСЛАВСКАЯ</b> ТЕАТР В ИНТЕРНЕТЕ: ОБНОВЛЕНИЕ ТРАДИЦИИ THEATER ON THE INTERNET: TRADITION RENEWAL .....	152
<b>LIDIA PANFIL</b> REGIA – ÎNTRE OCUPAȚIE ȘI PROFESIE (PROFESIONALISM ȘI DILETANTISM) DIRECTING – BETWEEN OCCUPATION AND PROFESSION (PROFESSIONALISM AND DILETTANTISM) .....	155
<b>CONSUELA RADU-ȚAGA, DUMITRIANA CONDURACHE</b> NUNTA LUI FIGARO ȘI PROVOCAREA UNUI EXCURS STUDENȚESC CONTEMPORAN THE MARRIAGE OF FIGARO AND THE CHALLENGE OF A CONTEMPORARY STUDENT EXCURSUS .....	161
<b>IULIANA MORARU</b> ORIENTĂRI PSIHOPEDAGOGICE ÎN PROCESUL DE FORMARE A STUDENTULUI ACTOR PSYCHO-PEDAGOGICAL ORIENTATIONS IN THE PROCESS OF THE STUDENT-ACTOR FORMATION .....	166
<b>CĂLIN CIOBOTARI</b> EDUCAȚIE ÎN VREMURI DE CRIZĂ: ÎNVĂȚĂMÂNT ARTISTIC PE PLATFORMĂ VIDEO EDUCATION IN TIMES OF CRISIS: ARTISTIC EDUCATION ON VIDEO PLATFORM .....	170
<b>OLEG MARDARI</b> CLIȘEELE ȘI NEAJUNSURILE LUPTEI SCENICE ÎN TEATRELE DIN REPUBLICA MOLDOVA THE CLICHES AND DISADVANTAGES OF THE STAGE FIGHT IN THE THEATERS OF THE REPUBLIC OF MOLDOVA .	175
<b>MARIANA STARCIUC</b> INTERDEPENDENȚA RELAȚIEI DINTRE TEATRUL DOCUMENTAR ȘI REALITĂȚILE SOCIO-POLITICE THE INTERDEPENDENCE OF THE RELATIONSHIP BETWEEN THE DOCUMENTARY THEATER AND THE SOCIO-POLITICAL REALITIES .....	180
<b>NINA LEFTER</b> FORMĂ ȘI IDEE ÎN TEATRUL CONTEMPORAN DE ANIMAȚIE FORM AND IDEAS IN THE CONTEMPORARY ANIMATION THEATER .....	185
<b>LIUBA ROZDOVAN</b> FESTIVALUL DE TEATRU – PARTE A PROCESULUI TEATRAL CONTEMPORAN THEATRE FESTIVALS – A PART OF THE CONTEMPORARY THEATRE PROCESS .....	188
<b>Arte plastice, decorative și design</b>	
<b>ALA STARȚEV, TATIANA JABINSCHI</b> ATELIERELE DE CREAȚIE LA BAUHAUS CREATIVE WORKSHOPS AT THE BAUHAUS .....	193
<b>MIHAI-COSMIN IAȚEȘEN</b> IMPACTUL CRIZEI MONDIALE ASUPRA ARTISTULUI THE IMPACT OF WORLD CRISIS ON THE ARTIST .....	202
<b>TATIANA RAȘCHITOR</b> BIENALĂ INTERNAȚIONALĂ DE GRAVURĂ DIN CHIȘINĂU ÎN CONTEXTUL EUROPEAN INTERNATIONAL ENGRAVING BIENNIAL FROM CHISINAU IN THE EUROPEAN CONTEXT .....	210
<b>ION JABINSCHI</b> PERCEPEREA VIZUALĂ A ICOANEI VISUAL PERCEPTION OF THE ICON .....	215
<b>GHEORGHIU DIAONU</b> PICTURA ÎN ACUARELĂ DIN SECOLELE XIX-XX WATER-COLOR PAINTING FROM THE 19 <sup>TH</sup> -20 <sup>TH</sup> CENTURIES .....	221

ANA MARIAN

**IMPACTUL CURENTELOR ARTISTICE EUROPENE ASUPRA DEZVOLTĂRII GENULUI PORTRETULUI  
SCULPTURAL ÎN BASARABIA INTERBELICĂ**INFLUENCE OF ARTISTIC EUROPEAN CURRENTS ON THE DEVELOPMENT OF THE SCULPTURAL PORTRAIT  
GENRE IN INTERWAR BESSARABIA..... 226

ALINA-VIORELA MOCANU

**ERMINIA – ABECEDAR AL PICTURII BISERICEȘTI: ASPECTE GENETICO-EVOLUTIVE**

ERMINIA – ALPHABET OF CHURCH PAINTING: GENETIC EVOLUTIONARY ASPECTS..... 232

### **Științe socio-umanistice și culturologie**

TATIANA COMENDANT, ANA MITRIUC

**IDENTITATE CULTURALĂ: DELIMITĂRI CONCEPTUALE**

CULTURAL IDENTITY: CONCEPTUAL DELIMITATIONS..... 237

SERGHEI SPRINCEAN

**SPORIREA SECURITĂȚII ȘI SIGURANȚEI PERSOANEI ȘI PROGRESUL DOMENIULUI CULTURII CA  
DEZIDERATE ALE ACORDULUI DE ASOCIERE RM – UE**INCREASING THE PERSON'S SECURITY AND SAFETY AND THE PROGRESS IN THE FIELD OF CULTURE AS  
PURPOSES OF THE RM – EU ASSOCIATION AGREEMENT..... 243

ELEONORA FLOREA, STELA COJOCARU

**ASPECTELE CORELAȚIEI SINESTEZICE ALE PICTURII CU LITERATURA ȘI MUZICA**

ASPECTS OF THE SYNESTHETIC CORRELATION OF PAINTING WITH LITERATURE AND MUSIC..... 248

ОЛЬГА ОЛЕКСЮК, ОЛЬГА ЛИГУС

**ИННОВАЦИОННЫЕ ФОРМЫ РАЗВИТИЯ ДУХОВНОГО ПОТЕНЦИАЛА СТУДЕНТОВ ТВОРЧЕСКИХ  
СПЕЦИАЛЬНОСТЕЙ В ОСМЫСЛЕНИИ ПОЭТИЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ Б. ГРИНЧЕНКО**INNOVATIVE FORMS OF DEVELOPING THE SPIRITUAL POTENTIAL OF STUDENTS OF CREATIVE SPECIALTIES  
IN UNDERSTANDING THE POETIC HERITAGE OF B. GRINCHENKO..... 253

LUDMILA MOISEI

**ORNAMENTUL NAȚIONAL – ÎNSEMN AL IDENTITĂȚII CULTURALE**

THE NATIONAL ORNAMENT – A SYMBOL OF CULTURAL IDENTITY..... 257

# ARTĂ MUZICALĂ MUSICAL ART

## ANALIZA MUZICALĂ: METODĂ, PRACTICĂ, CONCEPT

### MUSICAL ANALYSIS: METHOD, PRACTICE, CONCEPT

VICTORIA MELNIC<sup>1</sup>,

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

CZU 78.01  
781.6

*Deși analiza muzicală este o sintagmă familiară pentru toți cei ce au tangențe profesionale cu muzica, astăzi mai mulți cercetători încearcă să definească statutul ei, să releve locul și rolul ei în contextul studierii și înțelegerii muzicii. De regulă, analiza este orientată spre examinarea operei muzicale ca artefact cu scopul descoperirii coerenței interne a componentelor sale. În ultimul timp, însă, analiza tot mai frecvent se deschide către aspectele mobile ale operei, acestea fiind legate de interpretare, recepție și existența ei într-un anumit mediu contextual. Totodată, în condițiile diversificării practicii componistice pe parcursul sec. XX-XXI, muzicologia se vede nevoită de a-și diversifica metodele analitice. Din aceste motive, analiza tinde să se transforme într-un concept care presupune orice abordare și poate să explice structurile și semnificațiile oricărei muzici. Astfel, analiza aspiră să devină o epistemologie dialectică capabilă să asigure, pe de o parte, maximă deschidere și varietate interpretărilor, dar, totodată, să impună fidelitate față de opera analizată.*

**Cuvinte-cheie:** analiză muzicală, operă muzicală, artefact, metodă analitică, epistemologie

*Although music analysis is a familiar syntagma for all those who have professional connections with music, today many researchers are trying to define its status, to reveal its place and role in the context of studying and understanding music. Usually, analysis is oriented towards the examination of the musical work as an artifact in order to discover the internal coherence of its components. Lately, analysis is more and more open to the mobile aspects of the work, these being related to the interpretation, reception and its existence in a certain contextual environment. At the same time, in the conditions of diversifying the compositional practice during the 20th-21st centuries, musicology is forced to diversify its analytical methods. For these reasons, analysis tends to turn into a concept that involves any approach and can explain the structures and meanings of any music. Thus, analysis aspires to become a dialectical epistemology capable of ensuring, on the one hand, maximum openness and variety of interpretations, but also to impose fidelity to the analyzed work.*

**Keywords:** musical analysis, musical work, artifact, analytical methods, concept, epistemology

### Introducere

Analiza muzicală este o sintagmă familiară pentru toți cei care au tangențe profesionale cu muzica, fie ei muzicologi, compozitori, profesori sau interpreți. O folosim frecvent, uneori cu bună știință, alteori inconștient, dar, de regulă, fără să ne punem întrebări asupra conținutului ce stă în spatele celor două cuvinte. Astăzi, însă, tot mai mulți cercetători încearcă să conștientizeze statutul analizei muzicale, să releve locul și rolul ei în contextul studierii și comprehensiunii muzicii. În articolul de față o să încercăm să „analizăm analiza” și să găsim răspunsuri la mai multe întrebări ce apar atunci când îți propui să clarifici ce este analiza muzicală, care este scopul ei în actul cercetării, interpretării și, în final, al înțelegerii muzicii? Ce analizăm, cum analizăm și, în special, pentru ce o facem?

<sup>1</sup> E-mail: victoria.melnic@amtap.md

### 1. Ce este analiza muzicală?

Conform dicționarului, analiza este un studiu bazat pe descompunerea reală sau imaginară (mentală) a unor obiecte, fenomene sau procese în părți componente, în scopul cunoașterii, identificării și explicării interconexiunilor și relațiilor dintre acestea. În raport cu muzica, înțelegerea acestei definiții și aplicarea ei este foarte complexă, deoarece variază în funcție de ceea ce caută fiecare analist. Ceea ce nu trezește însă nici o îndoială este că viziunea asupra analizei prin care aceasta era înțeleasă ca o simplă identificare a funcțiilor acordurilor, a schemelor sau tiparelor compoziționale astăzi pare a fi una, cel puțin, incompletă.

Delimitarea analizei muzicale în contextul muzicologiei a fost întotdeauna problematică atât prin legăturile interdisciplinare din interiorul științei despre muzică cât și prin multiplicitatea formelor sale. În literatura de specialitate întâlnim diverse interpretări și definiții ale analizei muzicale. Cei mai mulți autori o definesc ca **metodă** de studiere a muzicii, însă există și opinii conform cărora analiza nu prezintă o metodă singulară, ci este o **abordare** a muzicii, aceasta presupunând un demers care, fără a exclude *a priori* vreun aspect, impune primordialitatea muzicii însăși asupra tuturor factorilor (contextuali, culturali, sociali, naționali etc.) care o condiționează și, prin urmare, își propune să explice propriile ei structuri [1]. Muzicologul A. Fedotova apreciază analiza ca **gen** al muzicologiei [2], iar T. Bukina o consideră **strategie profesională** [3]. N. Ruwet (în urma lui H. Schenker) pune analiza muzicală în același rând cu **arta**, din motiv că unul din catalizatoarele esențiale ale oricărui demers analitic orientat spre muzică este intuiția [4 p. 63]. În contradicție cu această opinie, muzicologul francez N. Meeus consideră că analiza muzicală este o știință, deoarece „produsele sale, ca toate operele științifice, pot și trebuie să rămână disponibile în orice moment pentru dezmințire și pentru falsificare” [5 p. 85]. Iar profesorul și compozitorul izraelian Y. Sadai susține că „analiza nu este nici artă și nici știință, ci mai degrabă un artefact care implică ambele” [4 p. 64]. Această ultimă poziție ni se pare cea mai apropiată de adevăr, ținând cont de faptul că muzicologia, în virtutea obiectului său de studiu și a specificului său, se situează la interferența științei și artei, realizând o legătură între cunoașterea artistică și cea științifică<sup>1</sup>.

Există cercetători care susțin că analiza este **un anumit tip de practică** muzicală de rând cu compoziția sau interpretarea, implicând proceduri de lectură, audiere și scriere [6]. Pentru N. Cook, munca analitică sau teoretică nu este o activitate științifică, ci este o **practică culturală**, fiind o parte intrinsecă a culturii muzicale, iar C. Ayrey o consideră **practică interpretativă** [7 p. 6].

Spre exemplu, cunoscuta cercetătoare C. Deliege, cea care a instituționalizat analiza muzicală ca disciplină în cadrul Conservatorului Regal de Muzică din Bruxelles, menționează: „Am considerat mereu analiza ca o **activitate privată** desfășurată de muzician în funcție de nevoile și de dorințele sale personale” [8 p. 20]. Savantul rus B. Iofis vede analiza ca „**un mod de activitate muzical-teoretică** axată exclusiv pe componenta tehnologică a meseriei” [9], iar muzicologul francez E. Bauch o definește drept „**tehnică de descriere** a unui obiect sonor” [10 p. 2].

Analiza este văzută și ca un **tip specific de activitate de cercetare** menită să descopere particularitățile operei analizate, raportând-o la anumite modele, dar și ca **domeniu al teoriei** muzicii (mai mulți cercetători o numesc poetic „copil al teoriei”) și chiar **ramură** distinctă a muzicologiei (spre exemplu, N. Garipova [11]).

Analizând definiția termenului în diferite surse (dicționare, enciclopedii, articole muzicologice), observăm o „emancipare” a acestuia și echivalarea lui cu cercetarea științifică a muzicii în general. A se vedea, în acest sens, spre exemplu, definiția din *Enciclopedia muzicală*: „Analiza muzicală este **cercetarea științifică a operelor muzicale**, a stilului, formei, limbajului muzical al acestora, precum și a rolului fiecăruia dintre aceste componente și a interacțiunii lor în întruchiparea conținutului muzicii” [12].

<sup>1</sup> Această problemă este abordată în lucrarea noastră *Muzicologia ca știință și obiectul ei de studiu: Suport de curs*. Chișinău, 2020. URL: <http://repository.amtap.md:8080/xmlui/handle/123456789/106>.



În contextul celor menționate, suntem de acord cu opinia cercetătoarei spaniole M. Nagore, care afirmă că, în ultimii ani, analiza și-a schimbat statutul: de la un instrument în slujba teoriei, compoziției sau biografiei ea a trecut la rangul de **disciplină autonomă** [7 p. 5].

Despre acest fapt scria și eminentul savant rus Iu. Holopov, menționând că, în secolul XX, ea (analiza – V.M.) a dobândit o nouă calitate: pe lângă funcția utilitară care i se păstrează atunci când este inclusă în complexul celorlalte componente ale cercetării, analiza capătă și rolul unei **ramuri independente** a științei, separându-se de critică” [13 p. 130].

Autonomizarea analizei este un fapt împlinit, certificat de existența numeroaselor societăți de analiză (de exemplu, Societatea franceză de analiză muzicală, Societatea britanică de analiză muzicală, cea belgiană, cea poloneză ș.a.), care organizează diverse simpozioane axate pe subiecte analitice și se întrunesc în cadrul congreselor de analiză<sup>1</sup>.

## 2. Obiectul și obiectivele analizei muzicale

Analiza muzicală este practică de diferiți subiecți cu scopuri diferite:

– Compozitorul, preocupat de „facerea” unei lucrări, de meșteșugul ascuns în spatele notelor, este în căutarea unor posibile modele la care și-ar raporta propria creație. Muzicologul și compozitorul american J.D. White, în acest context, nota că analiza propriei muzici pentru un compozitor constituie o parte a procesului de creație, iar analiza muzicilor străine se face pentru extinderea propriei puteri creative [14 p. 1].

– Interpretul, înaintând prin tenebrele partiturii, încearcă să elaboreze o hartă care l-ar ghida în explorarea acesteia, ajutându-l să cunoască toate particularitățile operei pentru a oferi o interpretare cât mai convingătoare și cât mai profundă.

– Muzicologul, descoperind structura internă a operei, stabilind asemănări și deosebiri cu alte opere, încearcă să poziționeze lucrarea analizată în contextul celorlalte lucrări ale unui autor, într-un context de gen sau de stil, dar și într-un context socio-cultural sau istoric.

– Profesorul, explicând elevilor organizarea evenimentelor sonore din care este alcătuită o operă concretă, alege exemple care ar ilustra și ar legitima anumite fenomene și procese ce s-au produs în diferite perioade istorice și pentru a stabili criteriile stilului muzical.

J. Bent notează că orice operație analitică, prin simpla procedură de alegere a unei lucrări în calitate de obiect pentru analiză, conține implicit și o judecată de valoare, această alegere sugerând faptul că opera este demnă de studiu și explicație. Și, totuși, în opinia lui, analiza (spre deosebire de critică) este „mai mult descriere decât judecată” (sau apreciere) [15 p. 341].

Pornind de la etimologia cuvântului **analiză** care provine de la grecescul ἀνάλυσις (ceea ce înseamnă descompunere, disociere), preluat ulterior în toate limbile europene prin latinescul *analysis*, precum și de la definiția lui în DEX pe care o vom extrapola asupra muzicologiei, vom înțelege prin analiză metoda de studiere a muzicii prin descompunerea întregului în părți componente și cercetarea lor separată. De aici decurge firesc următoarea întrebare: ce poate apărea în calitate de „întreg” în muzică sau, altfel vorbind, ce analizăm? Este oare muzica un întreg? Poate fi oare ea analizată ca atare, adică în totalitatea și diversitatea ei? Or, analizăm ceva anume din ceea ce încapă în sensul cuvântului „muzică”?

Muzicologii francezi M.-N. Masson și J.-P. Bartoli sunt de părerea că demersul analitic, care își propune cercetarea unui obiect unic, global – muzica, este contrar principiilor fundamentale ale cercetării, deoarece unitatea științei nu se constituie plecând de la unicitatea obiectului ei. Nu există o știință a corpurilor care sunt obiecte unice, ci o fizică sau o chimie care cercetează aceste corpuri cu metode diferite. La fel și știința muzicală studiază „corpurile” (operele) muzicale, și nu „muzica” [16].

<sup>1</sup> Prima ediție a Congresului european de analiză s-a desfășurat în anul 1989 în orașul francez Colmar, edițiile ulterioare fiind petrecute la Trento (1992), Montpellier (1995), Rotterdam (1999), Bristol (2002), Friburg (2007), Roma (2011), Leuven (2014) și Strasbourg (2017), cea de-a zecea ediție urma să aibă loc la Conservatorul din Moscova în 2020, dar a fost transferată pentru anul 2021.

Anume din acest motiv analiza muzicală era orientată spre studierea operei muzicale ca artefact, ca ceva stabil, autonom, finit, fixat sub forma de partitură, fiind supusă descompunerii analitice cu scopul descoperirii coerenței interne a componentelor sale. Această abordare a fost una predominantă în secolul XX și continuă să fie foarte puternică și în prezent. Dar care sunt acele componente care pot fi disociate pentru o examinare riguroasă? Opera muzicală, fiind un fenomen ce există în spațiu și, totodată, ce se desfășoară în timp, disocierea ei se va face pe verticală (spațiu) sau pe orizontală (timp)? Ce poate fi considerat drept unitate structurală sau element constructiv al unei opere muzicale? Până astăzi nu există răspunsuri certe și unanim acceptabile la aceste întrebări.

Spre exemplu, muzicologul J. Bent, autorul articolului exhaustiv consacrat analizei muzicale din *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, consideră că dincolo de simpla descriere a faptului sonor, analiza muzicală constă în descompunerea unei structuri muzicale în elemente constitutive relativ mai simple, în identificarea lor și în determinarea rolului și funcțiilor relevante ale acestor elemente în interiorul „structurii” muzicale respective. În viziunea lui Bent, drept „structură” poate fi înțeleasă o parte dintr-o lucrare, o lucrare întregă, un grup sau chiar un repertoriu de lucrări, provenind dintr-o anumită tradiție scrisă sau orală [16 p. 340]. Aceeași noțiune de „structură” în teoria lui H. Schenker este înțeleasă într-un mod diferit: ea nu constituie „o parte a unei lucrări, o întregă lucrare, un grup sau chiar un repertoriu de lucrări” destinat a fi discretizate, ci **rezultatul unei operațiuni analitice** care se atașează, printre altele, la explicarea „forme” muzicale în continuitatea ei” [citată după: 17].

Problema principală care stârnește numeroase discuții și trezește anumite îndoieli asupra pertinentei actului analitic este întrebarea: oare în procesul de analiză, prin disocierea elementelor nu riscăm să pierdem întregul, să distrugem unicitatea operelor muzicale? O altă controversă o constituie raportul dialectic între discret (opera muzicală notată în partitură) și continuu (desfășurarea ei sonoră). Această din urmă problemă apare într-o formă accentuată în contextul unor curente muzicale și tehnici compozistice ca, de exemplu, aleatorica sau muzica acusmatică.

Care sunt obiectivele analizei? Unul din ele ar putea fi descoperirea intențiilor creatorului, cercetarea mijloacelor și metodelor pe care le-a utilizat. În opinia reputatului muzicolog francez J. Chailley, „analiza constă în „a se pune pe pielea” compozitorului și a explica ce a simțit acesta în timp ce scria lucrarea” [citată după: 18 p. 7]. Aici, însă, există pericolul să-i atribuim compozitorului ceva la ce el nu s-a gândit, să-i atribuim o intenție pe care el nu a avut-o, iar aceasta poate duce la erori sau inadvertențe istorice (deși nu și tehnice). De aceea, în procesul de analiză este necesar să ne concentrăm asupra lucrării, asupra textului ei și să ne abținem de la speculații și presupuneri referitor la ce s-ar fi gândit autorul.

Un alt obiectiv ar fi studierea lucrării „în sine”, stabilirea componentelor ei și cercetarea relațiilor intrinseci dintre aceste componente cu scopul descoperirii coerenței și perfecțiunii discursului, stabilirii nivelului de corespundere cu anumite modele aprobate și recunoscute.

Evident, în cazul în care scopurile și obiectivele analizei nu coincid, accentele fiind puse pe aspecte diferite, nici metodele aplicate nu vor fi aceleași, nici rezultatele nu vor fi asemănătoare.

Până în prezent au fost elaborate numeroase metode, tehnici, proceduri și chiar tipuri de analiză, unele fiind direcționate spre justificarea integrității operei, spre identificarea acelor legități care ar determina existența unor tipare compoziționale (V. Țukkerman, L. Mazel, H. Keller, A. Walker), în timp ce altele sunt orientate spre revelarea și înțelegerea esenței operei și a conținutului ei (V. Medușevschi, V. Holopova), spre elaborarea unei teorii a stilului muzical (J. B. White) sau spre descoperirea calităților calistice<sup>1</sup> ale operei, încercând să explice ce anume o face să fie „frumoasă” și „valoroasă” (Iu. Holopov).

În opinia compozitorului și profesorului spaniol J.M. Solare, scopul comun al tuturor tipurilor de analiză se rezumă la „potențialul de a provoca noi întrebări, de a stimula curiozitatea și mai ales

1 De la grecescul *Κάλλιστος*, *kalistos* – cel mai bun.

de a deschide posibilitatea de a auzi aceeași operă altfel, de a o analiza în alte moduri, diferite” [19 p. 219], pentru a evita pericolul dogmatismului, deoarece în artă nu există „un singur adevăr” și această calitate exclude orice depășire a limitelor unei analize. „Chiar și o analiză eronată nu afectează opera, ea poate doar să ridiculizeze analistul” – susțin, pe bună dreptate, M.-N. Masson și J.-B. Bartoli [16]. Valoarea expresivă a operei se menține și, cu cât această valoare e mai mare, cu atât opera poate fi subiectul unor interpretări divergente. În acest context, am dori să cităm opinia lui P. Boulez, care menționa că un compozitor analist (iar alături de el și un muzicolog analist – V.M.) încearcă să **dezvăluie secretele** unei opere mai degrabă decât să reveleze **adevărurile** acesteia [citată după: 20]. Fiecare analiză nouă poate fi înțeleasă ca un îndemn: continuă să explorezi! Deoarece nici o analiză nu poate epuiza o operă de artă, ci doar o descoperă dintr-o anumită perspectivă, ajutându-ne să simțim și să înțelegem bogăția și valoarea ei.

### 3. Analiza muzicală și relația ei cu alte modalități de studiere a muzicii

Destul de frecvent ne confruntăm cu situația când orice informație verbală despre o operă muzicală se pretinde a fi considerată analiză și, în acest context, insistăm asupra diferențierii analizei de alte tipuri de discurs asupra muzicii: descrieri, biografii, studii asupra textelor lucrărilor vocale și subiectelor de operă, scrieri despre capacitățile expresive și caracteristicile instrumentelor muzicale ș.a. Însă majoritatea dintre ele abordează fenomene asociate cu muzica, în timp ce analiza tratează opera muzicală mai direct și mai riguros. Asta explică de ce analiza devine autonomă, odată cu dezvoltarea muzicii instrumentale și separarea acesteia de funcțiile verbale sau coregrafice de odinioară.

Deși, în opinia muzicologului Esteban Bauch (a se vedea lucrarea citată anterior [10]), funcția principală a analizei muzicale este descrierea<sup>1</sup>, totuși, majoritatea savanților sunt de părerea că analiza nu poate fi redusă la un simplu raport descriptiv sau statistic al fenomenului muzical, ci trebuie să urmeze unui obiectiv mai mare: cunoașterea și înțelegerea.

Posibilitatea analizei unei opere muzicale ca fapt în sine (sau artefact, cum am notat mai sus) o datorăm Romantismului și autonomizării depline a muzicii, în rezultatul căreia muzica (și arta în general) a încetat să fie tratată ca o imitație a ceva (de exemplu, muzica ca imitație a vorbirii sau a mișcării, a cântecului păsărilor sau a altor fenomene din natură). În epoca Romantismului anume arta este văzută ca o culminație a activităților umane, fiind percepută ca o manifestare supremă a creativității prin care artistul-demiurg dă naștere unei realități simbolice materializate într-o operă de artă și fixate într-un „text” (poetic, muzical etc.). Această viziune deschide calea pentru studierea operei ca formă și ca structură și conduce, în opinia cercetătorilor M.-N. Masson și J.-P. Bartoli, spre redefinirea – peste multe secole după Aristotel – a poeziei care devine, astfel, o nouă știință a textului [16], iar odată cu aceasta și plasarea analizei textului (inclusiv a celui muzical – partitura) în centrul preocupărilor științifice ale muzicologilor. Totodată, se constată distanțarea poeziei structurale atât de critica descriptivă cât și de cea interpretativă.

„Scopul criticii descriptive se rezumă la stabilirea unicității operei, propunându-se, în rezultat, un simulacru al operei-obiect, un substituent sau, în cel mai bun caz, un rezumat, o explicație care ar facilita percepția operei. Întrucât nu există descriere ideală (orice descriere fiind de fapt o repovestire a operei care, însă, niciodată nu va putea comunica conținutul acesteia mai bine decât opera însăși – V.M.), critica creează o imagine deformată a operei, o imagine a acesteia prin prisma minții și fanteziei criticului” [16].

În critica interpretativă opera nu este autonomă, deoarece este văzută ca o manifestare a CEVA extra-muzical – filosofic, psihologic, sociologic etc. și scopul cercetării în acest caz constă în găsirea acestui CEVA prin descifrarea codului muzical. Astfel, critica interpretativă neagă autonomia discursului muzical care, fiind tratat astfel, reprezintă doar o transpunere a unor fapte non/extra-muzicale

1 Chiar în pofida faptului că se supun descrierii doar obiectele ce pot fi atinse printr-o experiență senzitivă, iar muzica nu este „un obiect tangibil și măsurabil” (expresia lui Jan Bent).

într-un alt tip de discurs – muzical, metodele de descifrare fiind preluate din filozofie, sociologie, estetică, psihanaliză etc. Spre deosebire de critica interpretativă care este în căutarea semnificației, analiza (sau poetica structurală în viziunea celor doi cercetători francezi citați mai sus) are menirea descoperirii sensului muzicii. Rolurile metodologice ale acestor demersuri sunt absolut diferite. Scopul analizei, conform lui M.-N. Masson și lui J.-P. Bartoli, constă în descoperirea așa-numitului nucleu autonom, metatextual al operei (denumit de ei **potențial semiotic**), care reprezintă singurul element stabil al operei! Anume la el facem referință, evaluând diferitele interpretări (muzicale sau critice) [16].

Însă, în ultimul timp, analiza tot mai frecvent se deschide către aspectele mobile, schimbătoare ale operei muzicale, acestea fiind legate de interpretare, recepție și de existența ei într-un anumit mediu contextual. În aceste demersuri analitice opera muzicală este văzută ca ceva care mereu se schimbă și chiar se reconstruiește în fiecare proces concret al existenței sale temporale, nu numai în timpul interpretării prin care se materializează o operă, ci și în evoluția ei în timp [7 p. 3]. În același context, poate fi plasată și analiza recepției prin compararea imaginii operelor în conștiința socială din momentul apariției lor, în percepția contemporanilor și până în prezent.

Considerăm că cele două direcții – analiza orientată spre descoperirea potențialului semiotic stabil al operei, precum și cea menită să urmărească dezvoltarea acestui potențial în diferite condiții prin descoperirea multiplelor aspecte mobile ale acestuia – nu sunt contrare, ci complementare.

#### 4. De la structură la sens

Fără a nega importanța structurii operei muzicale și necesitatea descoperirii acesteia prin demersul analitic, totuși, tindem să fim de acord cu Theodor W. Adorno și să credem că muzica nu e doar structură, ci mai întâi de toate ea pretinde a fi sens. „Muzica are întotdeauna un sens, indiferent de intențiile compozitorului și de abilitățile de interpretare ale receptorului, iar rolul cercetătorului este tocmai acela de a-l dezvălui cititorului” [citată după: 10 p. 4]. Analiza muzicală întotdeauna (în diferite perioade în diferită măsură) a încercat să depășească limitele structurii și să se extindă și asupra descifrării, interpretării și înțelegerii sensului, spre descoperirea ideilor și sentimentelor ce stau în spatele sunetelor. Atâta timp cât muzica era asociată cu un text literar sau cu dansul, datorită sincretismului artistic, conținutul muzicii nu trecea semne de întrebare, fiind înțeles datorită cuvântului, pantomimei, mimicei ș.a. Dar imediat ce muzica a devenit o formă de artă autonomă, problema conținutului muzical a apărut în mod clar. Deoarece conținutul muzical nu poate fi exprimat altfel decât prin mijloace muzicale, analiza acestuia implică adesea evaluarea abstractului, descriind caracteristici care nu sunt evidente într-o partitură, dar care se dezvoltă din considerarea anumitor idei teoretice care au fost dezvoltate în anumite contexte culturale și istorice. Astăzi putem vorbi despre existența mai multor teorii ale conținutului muzical care au generat și apariția unor metode de analiză a acestuia. Este vorba, mai întâi de toate, de metoda hermeneutică formulată în varianta ei clasică la începutul sec. XX de H. Kretzschmar și dezvoltată ulterior de adepții așa-numitei „hermeneutici noi” K. Dahhaus, H. de la Motte-Haber și de teoria topicilor muzicali (*musical topics theory*) elaborată de K. Agawu, L. Ratner, N. Cook. În contextul hermeneuticii pot fi plasate și metodele analitice elaborate de savanții ruși: analiza intonațională bazată pe teoria intonației lui B. Asafiev, analiza semantică propusă de L. Șaimuhametova, teoria conținutului muzical propusă de V. Holopova și L. Kazanțeva și chiar metoda analizei integrale a lui V. Țukkerman și L. Mazel.

Cu toate că direcția hermeneutică este în căutarea unor metode orientate spre depășirea subiectivității în evaluarea conținutului muzical spre o mai mare obiectivitate a acestui demers, anume analiza trebuie să impună anumite limite interpretării hermeneutice pentru ca aceasta să nu substituie opera.

Cercetătoarea spaniolă M. Nagore menționează că, pe lângă căutarea sensului intern al operei, analiza muzicală astăzi este preocupată de descoperirea așa-numitului „sens extern” sau contextului acesteia [7 p. 2] și de raportarea textului la lumea exterioară, demers cultivat prin diferite orientări ale semioticii

(K. Agawu, J.P. Aron, J.J. Nattiez), fenomenologiei (Ph. Batstone, T. Clifton), muzicologiei cognitive (O. Laske, D. Hofstadter), dar și hermeneuticii.

În dorința de a propune o viziune „holistică” asupra fenomenului muzical, muzicologul american L. Ferrara elaborează o metodă sincretică de analiză care îmbină abordările fenomenologice (care evocă sunetul în timp), cele convenționale (care descriu forma muzicală sau sintaxa) și cele hermeneutice (care dezvăluie sensurile referențiale). Sincretismul metodei îl ajută pe savant „să înțeleagă mai bine interacțiunea dinamică dintre diferitele niveluri de semnificație muzicală și să propună un sistem prin care aceste niveluri să poată fi explicate sistematic, individual și în interacțiunea lor între ele” [7 p. 4], deoarece fiecare dintre aceste abordări analitice, în parte, subliniază doar o dimensiune izolată a semnificației muzicale în detrimentul celorlalte și, în consecință, în detrimentul operei în integritatea ei.

### 5. Diversificarea metodelor analitice ca reflecție a diversificării obiectelor analizei

E greu să nu recunoaștem că trăim într-o epocă antidogmatică, pluralistă și eclectică, care, evident, se reflectă în creația muzicală, determinând, totodată, și caracterul practicilor analitice actuale văzute în ansamblul acestora. Proliferarea metodelor de analiză determinată de multiplicarea și diversificarea obiectelor conduce la ceea ce J.J. Nattiez numește „balcanizare metodologică”.

În contextul dezvoltării extraordinare a practicii componistice pe tot parcursul sec. XX și acum la începutul sec. XXI, muzicologia se vede nevoită de a-și reconceptualiza modalitățile de abordare a fenomenelor muzicale care nu se mai încadrează în limitele deduse și stabilite cândva ca rezultat al analizei. Metodele analitice tradiționale, care au fost elaborate în procesul studierii sistemului clasic de armonie, contrapunct, formă, nu mai sunt adecvate materialului nou și se dovedesc a fi ineficiente pentru cercetarea acestuia. L. Fedotova menționează, pe bună dreptate, că „în condițiile în care fiecare compoziție este construită pe principiul unui „proiect individual” (conform terminologiei lui Boulez – Holopov), utilizând o „sintaxă individuală” (termen propus de A. Sokolov), de parcă fiecare operă este scrisă în propria sa limbă, în astfel de condiții prima sarcină a analizei devine descifrarea acestei limbi noi, pătrunderea în „vocabularul” și „gramatica” ei pentru decodarea și înțelegerea sensurilor vehiculate. Interpretarea analitică a textelor muzicii noi devine din ce în ce mai creativă, pentru că de fiecare dată este necesar să se audă și să se înțeleagă „proiectul individual” al unei compoziții noi, să se explice procesul de compunere a creației muzicale, parcurgând calea compozitorului – de la concept la implementarea lui” [2].

### Concluzii

Generalizând observațiile asupra problemelor analizei muzicale, muzicologul M. Bonfeld evidențiază principalele critici expuse de mai mulți savanți, adepți ai diferitor școli și metode analitice, care se rezumă la următoarele: metodele propuse nu sunt universale și nu sunt formulate ca o paradigmă științifică consistentă; aceste metode suferă de tautologie și dogmatism, pe de o parte, sau de verosimilitate excesivă și de absența unui obiectiv tangibil, pe de altă parte; analiza se vrea a fi un instrument care să permită determinarea cu exactitate a valorii și semnificației operei, dar, totodată, nu lipsesc cei care înțeleg caracterul convențional al oricărei sentințe estetice, limitările acesteia nu numai în sfera evaluărilor pur subiective, ci și în limitele unui anumit timp istoric [21].

Diversificarea obiectului analizei și enorma varietate și complexitate a tehnicilor analitice au dus, pe de o parte, la relativizarea și estomparea statutului și obiectivelor analizei muzicale, care se confundă frecvent cu cele ale altor branșe ale muzicologiei (istoria, estetica, psihologia sau sociologia), iar pe de altă parte la poziționarea analizei în centrul sistemului științific al muzicologiei. Odată cu aceasta se modifică și însăși viziunea asupra analizei muzicale, ea încetând să fie văzută ca o metodă precisă de cercetare a muzicii care și-a demonstrat eficiența în studierea unor fenomene, deși irepetabile, dar, totuși, mai mult sau mai puțin, similare în construcția lor. Astăzi analiza tinde să se transforme într-un **concept** care poate presupune orice abordare și, fără a exclude niciunul dintre mijloacele de expresie,

niciunul dintre parametri de organizare a evenimentelor sonore, niciunul dintre factorii interni sau externi ce determină și coordonează o operă muzicală, își propune să explice structurile și semnificațiile anume ale acestei muzici. Astfel, analiza aspiră să devină o epistemologie dialectică capabilă să asigure, pe de o parte, maximă deschidere și varietate interpretărilor, dar, totodată, să impună fidelitate față de opera analizată.

### Referințe bibliografice

1. *L'analyse musicale au-delà de la partition* [online]. [accesat 18.12.2020]. Disponibil: <https://gream.unistra.fr/evenements/journees-detudes/2017/lanalyse-musicale-au-dela-de-la-partition-5eme-journee-des-jeunes-chercheurs-du-gream/>
2. ФЕДОТОВА, Л. Музыкальный анализ как жанр музыкознания: актуален ли он сегодня? [online]. [accesat 09.07.2020]. Disponibil: <http://www.do-diez-fm.com/muzykalnyj-analiz-kak-zhanr-muzykoznanija-aktualen-li-on-segodnya/>
3. БУКИНА, Т. Анализ музыки как профессиональная стратегия (культурно-исторический экскурс) В: *Общество. Среда. Развитие (Terra Humana)* [online]. 2011, № 3 [accesat 18.06.2020]. Disponibil: <https://cyberleninka.ru/article/n/analiz-muzyki-kak-professionalnaya-strategiya-kulturno-istoricheskij-ekskurs> (дата обращения: 09.07.2020)
4. SADAÏ, Y. De l'analyse pour l'analyse et du sens de l'intuition (Quelques Réflexions Sur Le Paradigme D'une Science De La Musique). In: *Musurgia* [online]. 1995, vol. 2, nr. 4, pp. 63–73 [accesat 18.06.2020]. Disponibil: [www.jstor.org/stable/40591290](http://www.jstor.org/stable/40591290)
5. МЕЕÛS, N. *Heinrich Schenker: une introduction*. Liege: Mardaga, 1993.
6. CAMPOS, R., DONIN, N. *L'analyse musicale: une pratique et son histoire*. [Genève]: Droz, 2009. ISBN 978-2-600-01282-9.
7. NAGORE, M. El Análisis Musical, entre el Formalismo y la Hermenéutica. Músicas al Sur [online] In: *Musical: revista electrónica*, 2004 [accesat 18.12.2020]. Disponibil: [https://www.hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Nagore-Analisis\\_Musical\\_entre\\_formalismo\\_hermeneutica.pdf](https://www.hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Nagore-Analisis_Musical_entre_formalismo_hermeneutica.pdf)
8. DELIEGE, C. *Sources et ressources d'analyses musicales: journal d'une démarche*. [Brussels]: Mardaga, 2005. ISBN 9782870099049.
9. ИОФИС, Б. Анализ музыкального текста: исследовательский и педагогический аспекты. В: *Музыкальное искусство и образование* [online]. 2018, № 4 (24) [accesat 09.07.2020]. Disponibil: <https://cyberleninka.ru/article/n/analiz-muzykalnogo-teksta-issledovatel'skiy-i-pedagogicheskiy-aspekty>
10. BAUCH, E. *Analyse musicale et histoire culturelle: introduction* [online] [accesat 09.07.2020]. Disponibil: [http://cral.ehess.fr/docannexe/file/1093/esteban\\_buch\\_analyse\\_musicale\\_et\\_histoire\\_culturelle\\_introduction\\_1.pdf](http://cral.ehess.fr/docannexe/file/1093/esteban_buch_analyse_musicale_et_histoire_culturelle_introduction_1.pdf)
11. ГАРИПОВА, Н. Музыкальный анализ как отрасль музыкознания. В: *Анализ музыки в контексте задач музыкальной педагогики: материалы Всероссийской науч.-практической конф. (с международным участием)*, 18 мая 2011. Уфа: Вагант, 2012, с. 5-14.
12. БОБРОВСКИЙ, В. Анализ музыкальный. В: *Музыкальная энциклопедия*. Москва: Советская энциклопедия, 1973, т.1, с. 139–145.
13. ХОЛОПОВ, Ю. К проблеме музыкального анализа. В: *Проблемы музыкальной науки: сб. ст.* Москва: Советский композитор, 1985, вып. 6, с.130–150.
14. WHITE, J.D. *Comprehensive Musical Analysis*. Scarecrow Press, 1994.
15. BEN, J. Analysis. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: MacMillan, 1980, vol. I, p. 340.
16. MASSON, M.-N., BARTOLI, J.-P. *L'analyse musicale, une discipline autonome?* [online]. [accesat 09.07.2020]. Disponibil: <http://www.canalc2.tv/video/14704>
17. *Forme/structure et continuité/discrétisation: quels principes pour l'analyse musicale aujourd'hui?* [online]: session de 8e Congrès Européen d'Analyse Musicale, Leuven, 2014. [accesat 09.07.2020]. Disponibil: <http://www.sfam.org/nouveau/AEuroMAC.php>
18. DONIN, N. *Analyser l'analyse? Rémy Campos; Nicolas Donin. L'analyse musicale, une pratique et son histoire* [online]. Droz: Conservatoire de Genève-HEM, 2009, pp.13–33 [accesat 09.07.2020]. Disponibil: <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01106420/document>.
19. SOLARE, J.M. En analysant l'analyse. In: *Doce Notas Preliminares: El analisis de la musica* [online]. 2007, nr. 9 (19–20), pp. 214–225 [accesat 09.07.2020]. Disponibil: [https://www.docenotas.com/pdf/DOCENOTAS\\_Preliminares\\_19y20.pdf](https://www.docenotas.com/pdf/DOCENOTAS_Preliminares_19y20.pdf)
20. TOSI, M. *L'analyse musicale en question par Claude Abromont* [online]. [accesat 09.07.2020]. Disponibil: <https://www.resmusica.com/2019/08/13/guide-analyse-musicale-claude-abromont-musiques-eud/>
21. БОНФЕЛЬД, М. *Проблемы анализа: очерк первый* [online]. [accesat 09.07.2020]. Disponibil: <http://opentextnn.ru/music/interpretation/?id=3941>

**ПРОБЛЕМЫ ФОРМИРОВАНИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО КОЛЛЕКТИВА  
В СОВРЕМЕННОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ И ЗАПАДНОЙ НАУКЕ****PROBLEME DE FORMARE A COLECTIVULUI MUZICAL  
ÎN ȘTIINȚA MODERNĂ NAȚIONALĂ ȘI OCCIDENTALĂ****PROBLEMS OF FORMATION OF MUSICAL TEAM  
IN MODERN DOMESTIC AND WESTERN SCIENCE****ВАЛЕРИЙ МОЗГОТ<sup>1</sup>,**

доктор педагогических наук, профессор,  
Институт искусств Адыгейского государственного университета,  
Российская Федерация

**СВЕТЛАНА МОЗГОТ<sup>2</sup>,**

доктор искусствоведения, доцент,  
Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена,  
Российская Федерация

CZU 78.071.2:316.454.5

*В статье рассматриваются проблемы формирования музыкального коллектива в исследованиях современных отечественных и западных ученых. Показывается, что работы, посвященные различным аспектам деятельности музыкальных коллективов, занимают в науке важное место. Проблематика разработки понятия творческий и музыкальный коллектив отмечена сдвигом в сторону решения практических задач.*

*В результате исследования делается вывод о существовании конкретных методологических подходов к анализу понятия музыкальный коллектив. Первый – социальный, свидетельствующий об актуальности обращения к понятию музыкальный коллектив как одному из существенных в социальной психологии, необходимому для успешного решения проблем коммуникации людей в различных видах музыкальной деятельности. Второй и третий – субъектный и функционально-структурный, направлены на определение ключевых признаков в деятельности различных коллективов. Четвертый – темпоральный, связан с выделением конкретных этапов и качественных признаков перехода от группы музыкантов-инструменталистов к коллективу.*

**Ключевые слова:** музыкальный коллектив, лидерство, внутригрупповая сплоченность, саморегуляция, творчество

*Articolul examinează problemele de formare a unui colectiv muzical în contextul cercetărilor efectuate de oamenii de știință contemporani – autohtoni și occidentali. În această ordine de idei, se menționează că lucrările dedicate unor aspecte diverse ale activității colectivelor muzicale ocupă un loc important în domeniul științei. Problematika cercetării noțiunii de colectiv muzical și artistic depinde de rezolvarea sarcinilor practice.*

*În urma investigației, s-a ajuns la concluzia că există mai multe abordări metodologice concrete referitor la analiza noțiunii de colectiv muzical. Prima abordare – socială, confirmă actualitatea viziunii față de noțiunea colectiv muzical, ca una dintre laturile esențiale ale psihologiei sociale, necesare pentru rezolvarea cu succes a problemelor de comunicare între oameni din diferite sfere ale activității muzicale. Abordările de la nivelul doi și trei, care țin de subiect și, respectiv, de latura funcțional-structurală, sunt îndreptate spre identificarea particularităților specifice în activitatea colectivelor de diferite tipuri. Cea de a patra abordare – temporală – este determinată de identificarea etapelor concrete și a indicilor calitativi de tranziție de la o grupă de muzicanți instrumentaliști la un colectiv muzical.*

**Cuvinte-cheie:** colectiv muzical, leadership, coeziune inter-grup, autoreglare, creativitate

*The article discusses the problems of forming a musical collective in the research of modern domestic and western scientists. It is shown that the works devoted to various aspects of the activity of musical groups occupy an important place in science. The problems of developing the concept of a creative and musical collective are marked by a shift towards solving prac-*

1 E-mail: artnauka2009@yandex.ru

2 E-mail: prostranstvo30@yandex.ru

*tical problems. The study concludes that there are specific methodological approaches to the analysis of the concept of a musical collective. The first is a social evidence of the relevance of addressing the concept of a musical collective as one of the essential ones in social psychology, which is necessary for successfully solving the problems of communication between people in various types of musical activity. The second and third – subjective and functional-structural, are aimed at identifying key features in the activities of various teams. The fourth is temporal, associated with the identification of specific stages and qualitative signs of the transition from a group of instrumental musicians to a collective.*

**Keywords:** music collective, leadership, inter-group cohesion, self-regulation, creativity

## **Введение**

Проблемы исследования понятия «коллектив» часто поднимались в отечественной и западной науке. В трудах В.М. Бехтерева, А.С. Залужного, П.П. Блонского, Д.Б. Эльконина, В.В. Давыдова, G. Stanford, A. Roark и др. подчеркивается в качестве основополагающего значение коллектива для развития гуманистического мировоззрения личности, становления ее нравственных начал. Проблематика разработки понятия коллектив в современной науке отмечена сдвигом от периферии в центр научных исследований, в первую очередь практических задач. Значительное место в современной западной психологии коллективов и малых групп занимают исследования, посвященные деятельности музыкальных коллективов, групп, ансамблей [1; 2; 3; 4].

**1. Историография исследования понятия «музыкальный коллектив».** В исследовании Чиа-Юнг Цай [1] анализируются проблемы эффективности работы музыкального коллектива в условиях группового исполнительства. Эффективность деятельности музыкальных коллективов исследовалась, исходя из норм, установленных специалистами-экспертами. При этом профессиональные музыканты сообщали, что звуковое решение музыкального произведения – это самый важный стандарт в оценке качества эффективности деятельности музыкального ансамбля. Участники эксперимента – 1062 эксперта и исполнителя – пытались определить победителей реальных соревнований ансамблей на основании 6 беззвучных видеозаписей, и все же не смогли этого сделать так качественно, как на материале записей с видео и со звуком. Установлены следующие визуальные индикаторы коллективной деятельности: взаимосвязи внутри группы и лидерство в музыкальном коллективе. Наблюдения автора исследования свидетельствуют, что эвристика видения данной проблемы приводит испытуемых к тому, чтобы сфокусировать свое внимание на определенных аспектах эффективности музыкальных коллективов – руководстве и групповой динамике.

В исследовании Дж. Стефенс и К. Лыдди «Операционализация доброжелательных взаимоотношений: участие, реакция, координация и самоуправление в исполнительском ансамбле» [2] поставлена задача разработать теоретически и проверить на практике то, как участники управляют тремя главными аспектами действий в исполнительском коллективе без руководителя. Этими аспектами были: распределение внимания, координация и ответная реакция (обратная связь). Исследование проводилось с 50 триадами студентов (магистрантов) без управления. Акцент при этом ставился на аспектах координации взаимосвязей, выраженных в том, как участники ансамблей симультанно управляли своими индивидуальными поведенческими действиями, представляющими целостную систему в общекомандной работе. В исследовании операционализировались распределение внимания между каждым участником и другими членами исполнительского коллектива, а также субординация в коммуникации, представление о системе работы коллектива в целом. Перед самоуправляемыми командами была поставлена задача сочинить коллективно песенную композицию в лабораторных условиях. В результате работы, анализируя полученные данные видеоряда, можно утверждать, что большая разбросанность (дисперсия) внимания по отношению к участникам ансамбля в целом приводила к меньшей результативности. В тоже время, более внимательное отношение участников групп (триад) друг к другу позволяло добиться гораздо большего уровня сплоченности участников ансамбля



в целом. В итоге знание того, как три аспекта – распределение внимания, координация в работе и обратная связь – учитываются отдельными участниками, обеспечивает более точное понимание возникающих в ходе сочинения песенных композиций психических процессов.

В исследовании Г. Раве «Согласование в процессе совместного творчества: модели сотрудничества между дирижером и исполнителями» [3] ставится проблема анализа координации совместной деятельности дирижера и исполнителей в музыкальном коллективе. Наблюдения осуществлялись в течение нескольких лет (2009-2014 гг.) за дирижером и музыкантами в процессе репетиций, концертов, звукозаписей при помощи глубоких интервью с такими дирижерами как Клаудио Аббадо, Лоуренс Экьюлби и Клейр Гибаулт. Эта работа ищет ответы, отталкиваясь от социомузыковедческой перспективы по следующим вопросам: как музыкальная интерпретация, сконструированная коллективно, создается дирижером и исполнителями-музыкантами. Центральная гипотеза исследования лежит в возможности успешного наблюдения за созданием феномена музыки в коллективной творческой активности. Автор попытался раскрыть две стороны этого процесса: 1) как согласовывает дирижер курс совместных усилий музыкантов-исполнителей; 2) как далее устанавливает грани возможной исполнительской трактовки музыкальных произведений. Затем выяснялись взаимосвязи в оркестре, феномен саморегуляции, спонтанного вмешательства исполнителей в хорошо отлаженный процесс кооперации «дирижер – музыканты».

Оригинальное исследование Ж. Пичаник и Л. Рорер «Награды и жертвы в элитарных и неэлитарных организациях: участие в ценных мероприятиях и удовлетворенность работой в двух симфонических оркестрах» [4] выдвигало своей задачей установление того, как музыканты симфонического оркестра справляются с собственными разочарованиями и разочарованиями в «оркестровой жизни». Данные об удовлетворенности работой собирались методами различных опросов (интервью, беседы) с 66 участниками двух (элитного и неэлитного-регионального) оркестров. В результате исследования была установлена ведущая роль ценностной составляющей в профессиональной деятельности участников. При этом, в целом одинаковой удовлетворенности отношениями внутри коллективов и сходных уровнях внутренней трудовой мотивации, несмотря на улучшение финансовой составляющей в основном оркестре, удовлетворенность возможностями профессионального роста и возможностями оказания влияния на других участников значительно возросла с увеличением пребывания в региональном оркестре. Таким образом, в деятельности участников симфонических оркестров на первый план выходит эмоционально-ценностная компонента.

Подобные идеи ярко выражены в исследованиях коллективных и групповых форм деятельности, осуществленных известным отечественным ученым А.Л. Журавлевым [5]. Его исследования внесли значительный вклад в разработку понятий «коллектив, группа, малая группа» в современной отечественной науке. Ученый ввел в практику новые понятия – «совместность», «совместная жизнедеятельность», «совместная активность», обоснованно полагая, что эмоциональная удовлетворенность от совместной деятельности является неотъемлемым фактором становления и развития любого коллектива, в том числе и музыкального. Такие идеи положительно соотносятся с взглядами известного западного исследователя деятельности производственных коллективов Дж. Ричарда Хакмана. В данном контексте для нас ценно то, что оба исследователя (А. Журавлев и Дж. Хакман) добиваются повышения эффективности производственного коллектива методами, свойственными для работы творческого коллектива (в частности, оркестра). Так, в исследованиях Хакмана предложены пять условий деятельности команды единомышленников.

1. Коллектив должен работать в течение долгого времени.
2. У коллектива существует четко выбранное направление и цель деятельности.
3. Структура коллектива точно определена: задачи, состав и нормы поведения участников.

4. Коллектив работает в контексте существующих социальных отношений.

5. Коллективом осуществляется гибкое и компетентное руководство, помогающее всем участникам максимально использовать свои имеющиеся способности [6].

В соответствии с выдвинутыми условиями рассматриваются и качества руководителя (лидера), необходимые для создания эффективно действующего коллектива. Среди таковых: а) руководитель точно знает условия, способствующие успеху совместной деятельности участников группы; б) руководитель способен действовать так, чтобы максимально сократить разрыв между теорией и практикой в деятельности коллектива (желаемое максимально приблизить к реальному); в) для руководителя характерна эмоциональная зрелость действий; г) лидер (руководитель) должен уметь рисковать в трудной ситуации, быть способным идти на оправданный риск, чтобы найти оптимальное решение возникшей проблемы, даже если оно идет «вразрез» с желаниями большинства участников коллектива.

Дж. Хакман проводит прямые параллели деятельности руководителя производственного коллектива, участников симфонического оркестра и джазовых музыкантов. Для разрешения трудной ситуации в деятельности производственного коллектива руководитель «должен использовать метод импровизации, свойственный для работы джазового музыканта, имеющего значительное пространство для выражения собственной точки зрения в искусстве, а не участника группы симфонического оркестра, неукоснительно соблюдающего требования исполнения музыкальной партитуры под постоянным наблюдением дирижера» [6 р. 2].

**2. Практические аспекты организации работы музыкального коллектива.** Многолетняя практика нашей деятельности с различными творческими коллективами (внешкольными, студенческими, преподавательскими) в целом подтвердила справедливость положений Дж.Р. Хакмана и для руководства художественно-творческими коллективами. Для руководителя художественного (музыкального) коллектива представляются важной эмоциональная зрелость, поскольку деятельность руководителя коллектива в сфере музыки, искусства напрямую связана с эмоциями, в частности с их выражением в инструментально-исполнительской деятельности. Можно утверждать, что ясно организованная эмоциональная составляющая является одним из важных эстетических результатов деятельности руководителя творческого коллектива и всех его участников, поскольку существенно влияет на конечный образно-художественный результат интерпретации произведений искусства [7; 8].

В данном контексте представляет интерес исследование П.Н. Черкасова, рассматривающего идею создания звукового облика музыкального коллектива [9 с. 66-67]. Для нас показательно, что автор сосредоточивает свое внимание на моменте включения «обратной связи» работы руководителя музыкального коллектива, предлагая проанализировать процесс создания звукового облика исполнительского коллектива, исходя из «идентификации недостатков» в деятельности руководителя-дирижера. В числе таких недостатков отмечается в первую очередь неумение руководителя добиться сбалансированности ансамблевого звучания. В целях преодоления «размытости» звучания необходимо, по мысли П.Н. Черкасова, гармоничное соединение визуального и звукового облика музыкального коллектива. Звуковой облик складывается из шести компонентов: артикуляции, динамики, интонации, темпа, аранжировки и объединяющей всех участников коллектива духовной ауры совместного исполнения. Визуальный облик – сценический имидж коллектива, включая расположение участников на сцене, движения их во время исполнения и т.д. Гармоничное сочетание звукового и визуального облика достигается в частности посредством точного понимания акустической природы составляющих коллектив инструментов. В данном случае речь идет об «аккордеонбэнде» – ансамбле гармоник. Главная трудность в работе руководителя состоит в умении точно использовать тембровую и динамическую специфику музыкальных инструментов, создавая контрастность тембров в раскрытии

характеристики художественного образа музыкального произведения. Этому способствует избирательное использование компонентов звуковой палитры оркестра. Например, включение в исполнение произведения двухголосных регистров инструментов создает эффект тутти, то есть полного стереофонического точно выверенного и структурированного звучания.

Ценно, что автор рассматривает в своем исследовании создание целостного звукового облика музыкального коллектива как некий идеальный продукт-результат совместной деятельности руководителя и всех его участников. Причем происходит включение механизмов самоорганизации и самоуправления в музыкальном коллективе. Наш опыт работы также свидетельствует об эффективности включения механизмов самоорганизации, самоуправления для развития музыкального коллектива. Способность каждого участника соотносить своё эмоциональное состояние, свои художественные намерения с эмоциями и намерениями других участников позволяла выбрать наиболее оптимальный стиль руководства музыкальным коллективом. Смысл этого стиля состоял в сосредоточении усилий всех участников на таких моментах взаимодействия, которые способствовали достижению общих задач. Так только на определенном уровне организации музыкального коллектива возникает согласованность в совместной деятельности. Она проявлялась не просто как единство музыкальных ценностей в общей групповой музыкальной деятельности (исполнение, восприятие), но и как существование эффекта некоторого «сознательного отклонения» участников от психологического давления группы. То есть, в процессе деятельности у участников коллектива (не только у лидеров) возникало стремление к самобытности проявления своих личностных свойств. Эту самобытность, самопроизвольность мы квалифицировали как положительное явление в виде самоутверждения участниками своего «Я» и выдвижение на роль лидеров участников, обладающих с одной стороны, качествами лидера, а с другой стороны высоким уровнем развития музыкальных ценностей.

### **Выводы**

В результате исследования проблематики формирования музыкального коллектива в современной отечественной и западной науке можно утверждать о наличии в работах учёных конкретных методологических подходов. Первый из них, условно говоря, социальный, свидетельствует об актуальности обращения к понятию музыкальный коллектив как одному из существенных понятий в социальной психологии, необходимому для успешного решения проблем коммуникации людей в различных видах музыкальной деятельности в условиях современного социума (академическая музыка, эстрадная, джазовая, фольклорная и др.).

Другие подходы – субъектный и функционально-структурный, направлены на определение ключевых признаков в деятельности различных коллективов: симфонический, народный оркестр, хор, рок группа, инструментальный ансамбль и т.д. Среди таких признаков на ведущее место в жизнедеятельности коллектива (группы) исследователями выдвигаются организованность и направленность групповой активности, роль лидерства, внутригрупповая сплоченность, удовлетворенность совместной деятельностью. При этом способность музыкального коллектива быть субъектом деятельности достигается путём выдвижения организованности в качестве системообразующего признака в условиях совместной деятельности дирижера-руководителя и всех участников.

Следующий подход – темпоральный, связан с выделением конкретных этапов и качественных признаков перехода от группы музыкантов-инструменталистов к коллективу. В целом можно утверждать о преобладании в отечественной науке магистральных путей исследования понятия «коллектив», а в западной психологии подчеркнутого интереса к поиску и разрешению конкретных проблем в деятельности музыкальных коллективов. Нам видится, что интеграция и объединение этих двух значимых векторов современной науки формирует центр исследований понятия «музыкальный коллектив».

**Библиографические ссылки**

1. TSAY, C.J. The vision heuristic: Judging music ensembles by sight alone. In: *Organizational Behavior and Human Decision Processes*. 2014, nr. 124, pp. 24–33.
2. STEPHENS, J.P., LYDDY, C.J. Operationalizing heedful interrelating: How attending, responding, and feeling comprise coordinating and predict performance in self-managing teams. In: *Frontiers in Psychology*. 2016, nr. 7 (mar.), pp. 4–8.
3. RAVET, H. *L'orchestre au travail: interactions négociations coopérations*. Paris: Vrin, 2015.
4. PICHANICK, J. S., ROHRER, L. H. Rewards and sacrifices in elite and non-elite organizations: Participation in valued activities and job satisfaction in two symphony orchestras. In: *International Journal of Manpower* [online]. 2005, vol. 26. No. 1 [accesat 01.02/2020]. Disponibil: <https://www.emerald.com/insight/content/doi/10.1108/01437720510587307/full/html>
5. ЖУРАВЛЕВ, А.Л. *Психология совместной деятельности*. Москва: ИП РАН, 2005.
6. HACKMAN, J. R. What Makes for a Great Team? In: *Psychological Science Agenda*. 2004, june, pp. 1–6.
7. MOSGOT, V.G. The phenomenon of musical consciousness in a modern socio-cultural situation. In: *Nauczyciel I Szkoła*. 2012, nr. 2 (52), pp. 175–182.
8. МОЗГОТ, В.Г. *Человек в мире музыки: коллективное и индивидуальное*. Москва: ОАНО ВО «МПСУ», 2017.
9. ЧЕРКАСОВ, П.Н. Создание звукового облика музыкального коллектива. В: *Музыкальное образование и наука*. Новгород: Изд-во Нижегородской консерватории, 2014, вып.1, с. 66–70.

## SIGNIFICANCE OF MUSICAL INSTRUMENTS IN THE FORMATION OF THE VIENNESE CLASSICAL SCHOOL

### ROLUL INSTRUMENTELOR MUZICALE ÎN FORMAREA ȘCOLII CLASICE VIENEZE

**NATALIA SVIRIDENKO<sup>1</sup>,**

candidate of Art History, associate professor,  
Institute of Arts of Borys Grinchenko Kyiv University, Ukraine

**CZU 780.6.035(436)**

**780.616.432.035(436)**

*In our time, when in many fields of knowledge, including art, new technologies that simplify the study of significant layers of culture are introduced, it is necessary to pay attention to the primary sources that carry a true idea of the essence of the problem in order to preserve genuine knowledge of that problem. The article examines issues concerning the formation of the Vienna Classical School in the context of the interrelation of the composer's idea, its execution and the conformity of the instrument on which the idea is realized. This process is being considered in the historical space which led to the emergence of new ideas corresponding to that time. Attention is drawn to the instruments of famous Austrian masters associated with the state history and historical figures. It also deals with the problem of authentic performance and the possibility of precious instruments preservation as well as high culture in general.*

**Keywords:** salon, pianoforte, compass, dynamics, mechanics, model

*La etapa actuală, când în majoritatea domeniilor cunoașterii, inclusiv în artă, sunt introduse noi tehnologii care simplifică cercetarea straturilor fundamentale ale culturii, pentru a păstra informația autentică a problemelor este necesar să se acorde atenție surselor primare care transmit o imagine reală a esenței acestor probleme. Articolul tratează teme legate de formarea Școlii clasice din Viena în contextul interacțiunii dintre concepția artistică a compozitorului și transpunerea acesteia în fapt, în dependență de instrumentul muzical la care se realizează ideea. Acest proces este prezentat într-un spațiu istoric care generează apariția unor concepții noi corespunzătoare timpului dat. Se atrage atenția asupra instrumentelor muzicale ale unor renumiți maeștri din Austria, care au avut o tangență nemijlocită atât cu istoria dezvoltării statului cât și cu personalitățile de vază ale perioadei respective. Se pune accent pe interpretarea originală, pe necesitatea păstrării instrumentelor muzicale de valoare, precum și pe gradul înalt de cultură al interpreților.*

**Cuvinte-cheie:** salon, pian, gamă, dinamică, mecanică, model

<sup>1</sup> E-mail: nat.sviridenko@gmail.com

## Introduction

Nowadays, when educational institutions, where professional skills of students are formed, have a very modest base of instruments (pianoforte), acquired in the second half of the XX century while being in the union of the Warsaw Pact countries and which already have a great degree of deterioration, such base of instruments is replenished with new one. But not the quality, but the price is crucial while making a choice. Among these instruments of low quality, one can also find electronic ones which are highly advertised by their manufacturers who assure the consumer of a perfect identity with the best originals.

The piano discipline academic program covers works from different eras and most of them refer to classical works of the XIX century, including the Viennese Classical School.

**Viennese Classical School establishment** took place during the heyday of the Habsburg empire from the second half of the XVIII century to the middle of the XIX century. Having become the capital of Europe, Vienna attracted both those artists who were famous in their homeland and the novice ones. All of them were in search of relevance in their art and were acting in such way also for practical material reasons. The multinational nature of the state and a certain democracy of society contributed to the development of new directions in the artistic life of the arts [1 p. 875].

Along with Austrian composers, German, Italian, Czech musicians found their home in Austria, and the Czechs, having lost their statehood for three centuries, did not lose their creative individuality, and even influenced other musicians in such conditions with their special style, retaining the national flavor.

## Instrumental masters

The development of instrumental music composed of string and wind instruments, forms and genres of music performed forced keyboard masters to invent new keyboards with brighter and more flexible dynamics. Bartolomeo Francesco's (1655-1731) invention of the percussion action of keyboard mechanics was not successful in the initial period and if this idea had not been refined by other craftsmen, it is unlikely that this instrument would have achieved such popularity in the future.

In Austria, the piano master Andreas Stein (1728-1792) offered his version of mechanics. A. Stein's pianoforte mechanics has a simple design, which gave the instrument a gentle yet bright tone at the ease of pressing the key and which eventually became known as „Viennese” mechanics.

A. Stein's work was continued by his daughter – Nannette Streicher, born Stein and his grandson – Johann Baptist Streicher, as well as many clavier masters, including Johann Schantz (1762-1828) [2-5].

Due to the fact that some of Johann Schantz's instruments are in museums, along with other instruments of famous masters and their history has been studied, before a modern interested look at them, the history of not only the instrument and the master is revealed, but also the history of the culture of the past is recreated.

Johann Schantz's pianoforte, which is on display at the National Museum of the History of Ukraine, apart from the amazing design of the instrument and its construction, when studying the topic, reveals the pages of the cultural life of Ukraine in the XIX – early XX centuries, as well as possible owners of the instrument, contacts with prominent persons. After the instrument restoration work, its amazing sound qualities were also revealed, which gives an idea of the sound palette of the time and an understanding of why such instruments were once so loved by their contemporaries [6 p. 137-143].

**Musicians participation** in making instruments was quite common. Another instrument of Johann Schantz's is known to us from the album published by the Hungarian publishing house Corvina Ciado about musical instruments which are on display at the Hungarian National Museum. The photo of the instrument shows that the decoration and some details resemble a Kyiv instrument, but the sto-

ry of the creation of this piano is interesting, in which Joseph Haydn took part, being well acquainted with the master J. Schantz, giving him his advice and expressing wishes for improving the design of the instrument. This instrument was also related to historical figures – the first owner of the instrument was Prince Karol in Penzing city, Beethoven, Schubert and many other famous musicians played this instrument in the music salon of his castle, and the romantic poet Nikolaus Lenau, inspired by the society of his muse, Sophie Lowenthalhoz created his best poetry under the thick canopy of mighty trees, which Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn and other romantic composers later wrote their songs on [7 p. 13-14].

In Austria in the second half of the XVIII century, music was performed in numerous salons – from rich palaces and estates to living rooms of small houses. The demand for instruments was extremely high and they were made for different levels of performers, and most often the composer and performer were in one person.

The composers' creativity was associated with the capabilities of the instrument and performance on it. This triumvirate was a close alliance. There is a known fact of communication between W.A. Mozart and A. Stein regarding the elimination at the initial stage of shortcomings in playing his instruments and which he, under the influence of a demanding user, successfully eliminated [8 p. 44].

Another connection between the composer and the master of instruments is L. Beethoven and N. Streicher. Due to the fact that in Beethoven's work and play a new style for that time was clearly manifested, which required appropriate instrumentation, he found in the person of N. Streicher that master who could find constructive solutions and build such an instrument that would correspond to his artistic aspirations, especially in relation to the power of sound and mechanics, capable of perceiving the increasing virtuosity in the texture of the text of his works. In a fit of his passionate desire to hear the full power of sound, which can be explained by his condition associated with hearing loss, he insistently needed not the pianoforte, as all the horizontal keyboard instruments were called then, but the Piano, which later served to take root this name of the instruments associated with changes in the design, contributing to the amplification of sound [9 p. 87].

Since the second half of the XIX century, in the manufacture, which grew into the production of pianos – grand pianos, there have been significant changes in the direction of strengthening the structure and increasing the size. It is not an elegant piano forte decorating the salon and forming a part of the interior in the same style as the furniture, but, with the advent of large concert halls, it became a large concert grand piano at least 2.5 meters long and having great dynamic capabilities. The tuning of instruments has changed in the direction of its increase. This trend has been reflected in all instruments [10 p. 37].

The idea of progress in the XX century so strongly rooted in all spheres of consciousness that a certain attitude of disregard for everything that did not meet the modern standard developed. This tendency was especially developed on the territory of the USSR and we are observing its consequences even now.

### **Preservation and restoration**

In European countries with a stable cultural tradition towards cultural values, and such were the instruments of previous eras, the attitude was different and such instruments were carefully preserved in private collections, placed in museums and given a cultural scientific assessment. And now the Versailles Museum houses the virginal, which François Couperin played, numerous museums of musical instruments in Germany and Austria can be proud of the instruments made in their countries, on which Haydn, Mozart, Beethoven, Brahms played their works, in Poland all the Érard pianos are presented in the Chopin Museum, which was played by Chopin and many more.

Thus, museums have become a repository of living exhibits, on which even today you can play and have a reliable idea of the culture of the past in its true sound.

The attempt of the present tuners to „restore” an ancient instrument, throwing out all its internal parts and inserting new ones, leads to the destruction of the instrument and the loss of its artistic properties. It is also as if we wanted to give antique sculptures a modern, fashionable look – by narrowing the waist, changing the hairstyle and putting on high-heeled shoes.

Tuning fork is a standard for pitch calibration, which was used in the practice of musical performance and changed depending on the capabilities of the instruments. Everything in the instrument has a logical interrelation – all parts are in contact with each other and tuning of a tuning fork is the final point.

The questions of instruments tuning in XVII-XVIII centuries were addressed by Praetorius M., Quantz J., Walther J. in Germany. In 1704 in France the tuning 436 Hz was approved. At the International Congress in Vienna (Stimmtonkonferenz) in 1885 tuning 435 Hz was approved, which was used in musical practice until 1939. At the London Standardization Conference (ISO) 1953 tuning 440 Hz was approved for the performance of XIX century music [11].

The basic rule for preserving historical instruments is to match the tuning to the historical instrument model.

What should be the tuning of a tuning fork – pitch calibration?

The way it was during the creation of the instrument. The system was adopted by law and no one could change it on their own choice.

### Conclusions

The establishment of Viennese Classical School was facilitated by a number of circumstances associated with the influx of significant creative potential in Austria, the growth of demand in the art of music and the change in sound space. The emergence of new musical genres led to the emergence of new instruments and a new way of playing them, in which the creation of instrumentation played an important role.

The modern cultural society is faced with the problem of preserving cultural values, studying the style of performance of the creative heritage of the era of Vienna Classicism and the basis on which such a powerful cultural project could take place.

### Bibliographical references

1. СВИРИДЕНКО, Н.С. Формирование фортепианной культуры Австрии XIX века в контексте усовершенствования венской механики. В: *Искусствоведение в контексте других наук в России и за рубежом*. Москва: Нобель-Пресс, 2014, с. 464–471. ISBN 978-5-519-01807-4.
2. HARDING, R.E. M. *The piano-forte: its history traced to the Great Exhibition of 1851*. 2d ed. Old Woking: Gresham Books, 1978.
3. СВИРИДЕНКО, Н.С. Віденська механіка, як етап розвитку фортепіанного будівництва. В: *Вісник ДАКККиМ*. 2004, № 1, с. 75–80.
4. Музыка. В: *Большой энциклопедический словарь*. Москва: Большая Российская энциклопедия, 1998.
5. *Музыкальные инструменты: энциклопедия*. Москва: Дека-ВС, 2008. ISBN 978-5-901951-40-8.
6. СВИРИДЕНКО, Н.С. Проблеми збереження та реставрації рідкісних клавішних інструментів в Україні: піанофорте Йоганн Шанц. В: *Тематичний збірник наукових праць НМІУ*. Київ, 2009, ч. 2, с.137–144.
7. GABRY, G. *Régi hangszerek (iparművészeti szakkönyv)*. Budapest: Corvina ; Kiado, 1969.
8. ЗИМИН, Н. *Фортепиано в его прошлом и настоящем*. Москва: Музгиз, 1934.
9. БЕТХОВЕН, Л. *Письма, 1817–1822*. Москва: Музыка, 1986.
10. ЛАНДОВСКА, В. *О музыке*. Москва: Радуга, 1991.
11. Камертон (эталон высоты). В: *Википедия* [online]: Свободная энциклопедия. [accesat 06.03.2018]. Disponibil: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Камертон\\_\(эталон\\_высоты\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Камертон_(эталон_высоты))

## ГАСТРОЛИ ИТАЛЬЯНСКОЙ ОПЕРЫ В КИШИНЕВЕ В СООБЩЕНИЯХ МИЛАНСКОЙ ПРЕССЫ 1900-1912 ГГ.

### TURNEELE OPEREI ITALIENE LA CHIȘINĂU ÎN ANII 1900-1912 REFLECTATE ÎN REPORTAJELE PRESEI DIN MILANO

### THE ITALIAN OPERA TOURS TO CHISINAU IN 1900-1912 REFLECTED IN PRESS REPORTS FROM MILAN

**КОНСТАНТИН БАЦАК<sup>1</sup>,**

кандидат исторических наук, доцент,

Институт искусств Киевского университета имени Бориса Гринченко, Украина

CZU 792.54.091.8(450:478)

782.1.071.22(450:478)

*Изучены гастрольные выступления итальянских оперных артистов на сцене «Пушкинской аудитории» Кишинева на основе публикаций в миланской театральной прессе. Проанализирован репертуар, состав трупп, особенности вокальных и артистических талантов главных исполнителей. Внимание уделено взаимодействию артистов и местной публики во время представлений, чествованию примадонн во время спектаклей. Реконструированы гастрольные маршруты компаний Ф. Кастеллано, братьев Гонзалез, других выступающих в Кишиневе оперных коллективов, а также изучены факты биографии ведущих артистов и место кишиневских бенефисов в их профессиональном становлении.*

**Ключевые слова:** гастрольные туры, компания Ф. Кастеллано, компания братьев Гонзалез, «Пушкинская аудитория» в Кишиневе, итальянская опера

*Articolul studiază evoluarea artiștilor de operă italieni pe scena Publicului pușkinist în timpul turneelor din Chișinău pe baza publicațiilor din presa teatrală din Milano. Se analizează repertoriul, compoziția trupelor, particularitățile capacităților vocale și artistice ale interpreților principali. Se acordă atenție interacțiunii artiștilor cu publicul local în timpul reprezentărilor și elogierii primadonelor în timpul spectacolelor. Au fost reconstituite traseele turneelor companiilor F. Castellano, a fraților Gonzalez, a altor colective de operă care au evoluat la Chișinău. În scopul stabilirii etapelor de formare profesională a artiștilor renumiți, au fost investigate datele biografice ale acestora, precum și spațiile publice unde au avut loc spectacolele de binefacere din Chișinău.*

**Cuvinte-cheie:** turnee, compania F. Castellano, compania fraților Gonzalez, Publicul pușkinist la Chișinău, opera italiană

*The article examines the performances of the Italian opera artists on the stage of the Pushkin audience during their tours in Chisinau on the basis of the publications in the Milan theatre press. The opera repertoire, the composition of the troupes, the features of the vocal and artistic talents of the main performers are analyzed. Attention is paid to the interaction of the artists' and the local audience during the performances, to the prima donnas honouring during the play. The tour routes of F. Castellano's, the Gonzalez Brothers' companies and of other opera groups, performing in Chisinau, have been reconstructed. In order to establish the stages of the professional development of the leading artists, their bibliographical data as well as the public spaces where their benefit performances took place in Chisinau have been studied.*

**Keywords:** artistic tours, F. Castellano's Company, the Gonzalez Brothers' Company, the Pushkin audience in Chisinau, Italian opera

#### **Введение**

В конце XIX – начале XX века музыкально-театральная жизнь характеризуется дисперсностью. В Италии это явление включало не только преодоление традиций, ограничивающих репертуар оперных трупп произведениями преимущественно итальянских композиторов, но,

<sup>1</sup> E-mail: k.batsak@kubg.edu.ua



также, частое смешение состава исполнителей с привлечением солистов из других регионов Европы, активизацию гастрольной деятельности за рубежом. В театральном деле итальянские артисты по-прежнему составляли основу среди солистов известных театров по всему миру, многие певцы, не получив приглашения в постоянные труппы центральных и региональных итальянских и зарубежных театров, принимали ангажемент в путешествующих оперных коллективах. Известные и востребованные артисты также время от времени организовывали собственные зарубежные оперно-концертные туры, давая в больших городах по несколько спектаклей вместе с местными певцами и музыкантами. В то время распространилась практика формирования в музыкальных центрах Италии (Милане, Болонье, Флоренции, Неаполе) «летучих» театральных компаний, которые годами гастролировали в других странах, лишь ненадолго возвращаясь на родину для ротации состава. У них, как правило, вокальная труппа состояла преимущественно из малоизвестных артистов, подвизающихся в небольших коммунальных театрах или из вчерашних выпускников консерваторий. Но в числе солистов, как правило, присутствовали несколько талантливых певцов, исполняющих главные партии, чей вокальный и артистический талант привлекал массы публики и обеспечивал основные денежные сборы. Такие «передвижные» компании часто не имели оркестра и хора, рассчитывая на возможности филармонических или театральных инструментальных коллективов по маршруту следования. Нередко, в силу обстоятельств, в некоторых городах оперные представления шли с большими сокращениями под аккомпанемент небольшого ансамбля музыкантов-любителей или расстроенного фортепиано. Среди гастролирующих трупп наиболее известными были: театральное предприятие Бальцофиоре (Индия, Цейлон, Филиппины), Торнези (Южная Америка), Лабруна (Греция, Турция и острова), Кастеллано, Гонзалез (Восточная Европа).

С Кишиневом были связаны гастрольные маршруты компании Ф. Кастеллано (ноябрь 1901 г.), Федера и Кастеллано (апрель 1908 г.) и братьев Гонзалез (ноябрь 1912 г.). Все эти труппы выступали в помещении недавно выстроенного театра – «Пушкинской аудитории» (1900 г.), находящегося на прежней окраине города, что, тем не менее, не повлияло на постоянный приток жаждущей публики на театральные представления.

Небольшие, часто телеграфные, сообщения в итальянской театральной прессе того времени дают возможность воссоздать персональный состав главных исполнителей, репертуар, предложенный кишиневскому зрителю, взаимодействие артистов и публики в зрительном зале, а также, в определенной степени, театральные традиции чествования кумиров.

### **Первые гастроли. Кишиневские бенефисы трупп Ф. Кастеллано**

Первые упоминания о выступлениях итальянских артистов в Кишиневе относятся к началу XX в. 18 декабря 1900 г. в составе гастролирующей труппы русских оперных артистов в городе выступил талантливый итальянский тенор Луиджи Монтекукки. Выпускник Пармской консерватории, дебютировавший в 1897 г. в Кунео (Театро Тозелли) в опере «Миньйон» А. Тома, Л. Монтекукки до приезда в Российскую империю успел выступить на сценах ряда итальянских театров, среди которых известные Политеама Дженовезе (Генуя), Театро Россини (Венеция), Театро Костанци (Рим) и Театро Витторио Эмануэле (Мессина). Со второй половины 1900 г., артист гастролирует в Гродно, Белостоке, Лодзе, Москве, Курске [1]. В Кишиневе он дебютировал в «Риголетто». Артиста вызывали на бис после дуэта вместе с исполнительницей партии Джильды, в квартете и в сольных номерах. Песенку Герцога Л. Монтекукки вынужден был повторить дважды: сначала на итальянском, а потом на русском языке [2]. Блистательный успех имела также «Травиата», где его партнершей стала известная шведская певица Альма Фострем, выступившая в заглавной партии [2].

Молодой артист имел огромный успех в «Евгении Онегине»: театр был переполнен; толпа почитателей устроила овации, требуя «до изнеможения» повторять арию Ленского [3]. В конце

спектакля певцу поднесли золотые часы от почитателей и «два чудесных серебряных сервиза для шампанского» от импрезы [3].

Последний выход итальянского певца на сцену «Пушкинской аудитории» случился 22 декабря. В тот день он пел во «Фра Дьяволо» Д. Обера. Серенаду «Маркиза Сан-Марко» он по требованию публики спел три раза [4].

Успех Л. Монтекукки в Российской империи в начале его творческой карьеры на несколько лет определил вектор его гастрольной деятельности. На протяжении двух последующих лет он выступал в России (Казань, Ростов), Украине (Харьков, Одесса, Екатеринослав), на Кавказе (Тифлис), а также был ангажирован в театры Бухареста и Ясс [1].

Следующая встреча кишиневских зрителей с итальянской оперой произошла почти через год. 6 ноября 1901 г. миланская театральная газета «*Rivista teatrale melodrammatica*» сообщила, что компания Ф. Кастеллано выступила в Кишиневе уже в десяти спектаклях. Последней поставленной оперой, о которой писала газета, был «Бал-маскарад» Дж. Верди. В спектакле публика громко рукоплескала сопрано Эстер Адаберто (Амелия), вынудив ее бисировать романс. Много аплодировали Паганелли-Ульрике, Де Гранди (Риккардо). Блестяще выступил баритон Алессандро Модести, который по требованию публики повторил арию Ренато. Отметим также игру оркестра под руководством дирижера Аббате [5].

В труппе Ф. Кастеллано наиболее опытным и титулованным артистом был Алессандро Модести. Он учился у миланского вокального педагога Дж. Чима. Впервые взошел на оперную сцену в 1886 г., дебютировав в «Двух Фоскари» Дж. Верди в партии Дожа. Большой успех А. Модести имел в Мексике, где гастролировал в составе компании Угетто в 1893 г. После возвращения в Италию он исполнял ведущие партии в генуэзском театре Карло Феличе, коммунальном театре Болоньи, Театро Сочиаале в Тренто, Театро Верди в Пизе, Театро Малибран в Венеции и др. К гастрوليрующей в Российской империи труппе Ф. Кастеллано артист присоединился в октябре 1901 г. в Одессе, накануне ее приезда в Кишинев [6]. Для Эстер Адаберто (настоящее имя Эстер Нуец де Арче) выступления в компании Ф. Кастеллано пришлось на начало карьеры. После обучения пению у Э. Дотти артистка дебютировала в Милане, потом выступила в оперных сезонах в Пьяченце, Мессине, других итальянских городах. Гастроли в составе труппы Ф. Кастеллано начала с выступления в Полтаве в «Аиде» в декабре 1900 г. На протяжении 1901 г., до приезда в Кишинев, Э. Адаберто вместе с труппой пела в Минске, Каменце (Беларусь), Киеве и Одессе. В составе труппы Ф. Кастеллано на протяжении двух последующих лет артистка блистала на сценах многих украинских городов, гастролитровала в Лодзе, Вильнюсе, Санкт-Петербурге (Театр «Аквариум») [7].

Компания итальянских артистов снова посетила Кишинев весной 1908 г. Импресарио Федер и Кастеллано привезли новую труппу, которая поставила на местной сцене «Тоску» Дж. Пуччини, «Ирис» П. Масканьи и «Норму» В. Беллини. В «Тоске» критики отметили блестящий успех юного тенора Уго Коломбини. Артист на протяжении всей оперы чувствовал поддержку зрителей, которые вызывали его на бис. Певец повторил романс «*Recondita armonia*» и трижды по требованию зала исполнил арию «*E lucevan le stelle*» [8]. Не меньший успех имело выступление У. Коломбини в «Ирисе». Партия Осаки принесла ему успех, артиста многократно вызывали на поклон [8].

В «Норме» незабываемое впечатление оставило выступление в главной партии примадонны Элены Бьянкини-Каппелли. Газетные корреспонденты, освещающие гастрольный тур антрепризы, отмечали, что артистка имела неизменный успех в Одессе, где она ранее выступила в восьми операх. В Кишиневе оперная дива в переполненном зале спела на бис «*Casta diva*» и повторила дуэты с Адальджизой [8]. Освещая дальнейшие выступления артистки в Яссах и Бухаресте в «Тоске», «Норме» и «Федоре» У. Джордано, критики утверждали, что задолго до начала будущих выступлений билеты были проданы [9]. Успех певицы был неслучаен. Она много

выступала на больших сценах Европы и Америки, покоряя почитателей оперы в миланском Ла Скала, лиссабонском Театро Сан Карлос, туринском Театро Витторио Эмануэле. Э. Бьянкини-Каппелли с успехом пела на сцене Метрополитен опера в Нью-Йорке, Музыкальной академии в Филадельфии, Арены Монреаля, Политеама Арджентино в Буэнос-Айресе и Театро Колон в Розариоди Санта Фе, Королевского театра в Мадриде, Театро Личео в Барселоне и др. [10].

### **Оперная компания братьев Гонзалез в Кишиневе**

В 1912 г. Кишинев был включен артистическим товариществом братьев Гонзалез в маршрут гастрольной поездки, которая длилась несколько лет. С августа 1908 до конца 1915 г. итальянские артисты в ходе турне пересекли империю с юго-запада на юго-восток, выступив во многих городах – административных и культурных центрах Сибири и Дальнего востока (труппа закончила выступления во Владивостоке).

В Кишиневе спектакли компании Гонзалез состоялись в октябре 1912 г. Артисты с успехом поставили «Джоконду» А. Понкьелли и «Аиду» Дж. Верди. После постановки «Джоконды» местный корреспондент «Rivista teatrale melodrammatica» писал: «Мы никогда не имели в нашем театре такого совершенного состава артистов» [11]. Исполнительницам партий Джоконды, Лауры и Чиеки, юной примадонне-сопрано Ф. Импалломени, меццо Бертолони и контральто Морганти много аплодировали. Отметили объемный, приятный голос и изысканное *mezza voce* тенора Бальбони, который по требованию восхищенной публики спел романс на бис [11]. Успех имели также его дуэты с баритоном Джованни Скамуцци. Последний продемонстрировал в опере свои «блестящие» голосовые средства, что возбудило желание публики еще раз услышать в его исполнении баркаролу Барнабы. «Громоподобный» бас Альвиче также не остался незамеченным. Его дуэты с Ф. Импалломени-Джокондой заканчивались вызовами на поклон [11].

Все артисты труппы были отмечены корреспондентами итальянской прессы после выступления в «Аиде». Аида-Импалломени бисировала свою арию, Бертолони успешно справилась с трудностями партии Амнерис. Юного тенора Де Колли бурно поддерживали в роли Радамеса. Достоинно выступили Нери (Амонасро), Маучери (Рамфис) и Альфиери (Фараон). Оркестром и хором умело руководил Джованни Гонзалез [12].

Для Ф. Импалломени выступления в Кишиневе были успешной предпосылкой для построения творческой карьеры в Италии. После возвращения из турне, в последующие годы, она выступала в театрах Болоньи, Милана (Театро Лирико), Мессины, Трапани, Неаполя (Сан Карло) [13]. В 1921-22 годах артистка пела в составе труппы антрепренера Падовани на Цейлоне и в Индии (Калькутте и Бомбее). После возвращения на родину, в середине 1920-х годов, много записывалась на радио и в студиях грамзаписи [13].

### **Выводы**

Включение выступлений в Кишиневе в маршруты творческих поездок итальянских оперных коллективов, наряду с Одессой, Харьковом, Киевом и др., свидетельствует о превращении столицы Бессарабии в начале XX века в один из центров распространения и популяризации европейской музыкальной культуры. Итальянские артисты знакомили местного зрителя с новейшим оперным репертуаром, интерпретировали образы героев опер Дж. Верди и произведений итальянских композиторов-романтиков. Восторженная реакция кишиневской публики на выступления итальянских певцов, чествование ими примадонн в театре свидетельствует о живом интересе местной интеллигенции к итальянской опере, европейскому музыкальному театру.

### **Библиографические ссылки**

1. *Montecuchhi, Luigi* [online]. [accesat 15.04.2020]. Disponibil: <http://www.lavoceantica.it/Tenore/Montecuchhi%20Luigi.htm>
2. *Telegrammi*. Kisignof, 18. In: *Rivista teatrale melodrammatica*. 1900, nr. 1752, 24 dicembre.

3. Telegrammi. Kisignof, 20. In: *Rivista teatrale melodrammatica*. 1900, nr. 1752, 24 dicembre.
4. Telegrammi. Kisignof, 22. In: *Rivista teatrale melodrammatica*. 1900, nr. 1752, 24 dicembre.
5. Telegrammi. Kiscigneeff, 1. In: *Rivista teatrale melodrammatica*. 1901, nr. 1802, 6 novembre.
6. *Modesti, Alessandro* [online]. [accesat 15.04.2020]. Disponibil: <http://www.lavoceantica.it/Baritono/Modesti%20Alessandro.htm>
7. *Adaberto Ester* [online]. [accesat 15.04.2020]. Disponibil: <http://www.lavoceantica.it/Soprano/Adaberto%20Ester.htm>
8. Telegrammi. Kischinof, 30. In: *Rivista teatrale melodrammatica*. 1908, nr. 2197, 3 maggio.
9. Telegrammi. Jassy, 1. In: *Rivista teatrale melodrammatica*. 1908, nr. 2197, 3 maggio.
10. *Blanchini-Cappelli, Elena* [online]. [accesat 15.04.2020]. Disponibil: <http://www.lavoceantica.it/Soprano/Bianchini%20Cappelli%20Elena.htm>
11. Telegrammi. Kiscigneeff, 17. In: *Rivista teatrale melodrammatica*. 1912, nr. 2448, 18 ottobre.
12. Telegrammi. Kischenew, 20. In: *Rivista teatrale melodrammatica*. 1912, nr. 2449–2456, 22 ottobre–18 novembre.
13. *Impallomeni, Franca* [online]. [accesat 15.04.2020]. Disponibil: <http://www.lavoceantica.it/Soprano/Impallomeni%20Franca.htm>

## TRADITIONAL AND INNOVATIVE APPROACHES TO THE PIANO SONATA IN THE CREATION OF COMPOSERS FROM THE REPUBLIC OF MOLDOVA ON THE BORDERLINE OF THE 20<sup>TH</sup>-21<sup>ST</sup> CENTURIES

### ABORDĂRI TRADIȚIONALE ȘI INOVATOARE ALE SONATEI PENTRU PIAN ÎN CREAȚIA COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA MOLDOVA LA HOTARUL SECOLELOR XX-XXI

**INNA HATIPOVA<sup>1</sup>,**

doctor of Art Criticism, acting professor,  
Academy of Music, Theatre and Fine Arts

CZU 780.8:780.616.433.082.2.036(478)

[780.8:780.616.433.082.2]:781.61

*In the present article the author reviews the piano sonatas penned by national composers on the borderline of the 20<sup>th</sup>-21<sup>st</sup> centuries. On the basis of the Piano Sonata by A. Fyodorova, the Sonata-Fantasia by V. Zagorsky, the Sonata-Improvisation by V. Rotaru and De Sonata Meditor by G. Ciobanu, one can disclose the principal tendencies of development of the genre referring to strengthening the individualization of treating the artistic concept of each composition, as well as to a growing interest in modern composition techniques. The choice of the analyzed sonatas was determined by the fact that the above-mentioned pieces are now firmly established in both the educational and competition repertoire of the undergraduate, graduate and doctoral students of the Academy of Music, Theatre and Fine Arts of the Republic of Moldova as well as in the local pianists' concert practice. The inference is drawn that, during the respective period, composers tend to write one-part compositions and treat the sonata concept freely.*

**Keywords:** sonata for piano, composers from the Republic of Moldova, sonata form

*În articolul respectiv autorul cercetează sonata pentru pian din creația compozitorilor autohtoni de la hotarul secolelor XX-XXI. În baza Sonatei pentru pian de A. Fiodorova, Sonatei-fantezie de V. Zagorschi, Sonatei-improvizație de V. Rotaru și De sonatei meditor de G. Ciobanu, se relevă tendințele principale în dezvoltarea genului, legate de intensificarea individualizării ideii artistice în fiecare lucrare și de creșterea interesului pentru tehnicile componistice contemporane. Alegerea sonatelor a fost condiționată de includerea acestora în repertoriul didactic și de concurs al studenților, masteranzilor și doctoranzilor Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Republica Moldova, în practica concertistică a pianistilor locali. Se ajunge la concluzia că, în perioada indicată, se tinde spre compoziții monopartite și spre tratarea liberă a conceptului de sonată.*

**Cuvinte-cheie:** sonata pentru pian, compozitori din Republica Moldova, forma de sonată

<sup>1</sup> E-mail: hatipovainna@yahoo.com

## Introduction

S. Tsirkunova, a well-known Moldovan musicologist, was undeniably right in writing that the development of the autochthonous sonata genre (including piano sonatas) manifests several stages. While, during the process, the first periods – covering the 1950s and the 1960s – are still marked by keeping to the classic-romantic genre canon of the sonata (we can cite as examples the *Piano Sonata No. 1* by V. Zagorsky, the *Sonata* by A. Starcea, sonatas by O. Tarasenko and A. Mulear), in later time – the 1970s, 1980s and on – the situation is characterized by an uncompromising move away from this model towards extreme individualization of the musical idea. As the researcher wrote, „the unprecedented flurry of activity in Moldovan music in the 1970s and the 1980s is connected with an intensive variability of the sonata genre model, introducing various modifications and transformations leading to a complete rejection of the genre archetype of the classical-romantic sonata. In a number of instances, the title „sonata” given by the author to a composition cannot be taken at all as indicator of the related genre canon, it either testifies that the composition embodies an imaginative system typical of the sonata-symphony cycle, or bears the revived pre-classical meaning of a sonata as an instrumental piece” [1 p. 91].

Further, the purpose of this article lies in exposing the traditional and innovative features in the Republic of Moldova’s composers’ approach to the genre of piano sonata at the end of the 20<sup>th</sup> and the beginning of the 21<sup>st</sup> centuries. With this aim in view, the piano sonatas of the mid-1980s written by national authors are compared with those written on the borderline of the 20<sup>th</sup>–21<sup>st</sup> centuries. The set task is to discern continuity in the treatment of the genre and bring out the individual features of each analyzed opus.

## Piano sonatas by A. Fyodorova and V. Zagorsky as traditional examples of the genre in the national music of the mid-1980s

The piano sonata has always loomed attractive to the composers of the Republic of Moldova. It was addressed by E. Coca, St. Neaga, S. Lobel, A. Starcea, V. Zagorsky, B. Dubossarsky, A. Fyodorova, Z. Tkach, P. Rivilis, P. Rusu, S. Buzila, Gh. Neaga, A. Mulear, V. Rotaru, Gh. Ciobanu and other composers. Penned in different times, their piano sonatas are various by their individual style and a basic approach to the genre. The most momentous of the piano sonatas created in the mid-1980s by the composers of the Republic of Moldova are A. Fyodorova’s *Piano Sonata* and V. Zagorsky’s *Sonata-Fantasia*. Marked by vivid stylistic individuality, they exhibit explorations in the field of composition techniques, in the sphere of musical language and form, in the approach to the technical and expressive possibilities of the grand piano typical of those times.

Historically, the *Piano Sonata* by A. Fyodorova came first – a large-scale canvas exposing the inner world of a deep and complex personality whose soul is a battlefield of discordant feelings. One-part in form, combining sonata-inherent qualities with variation and variable elements, it embodies the mono-intonation principle. Its compositional logic is dominated by the idea of juxtaposition, and its dramatic moving power lies in the contrast of two figurative-emotional spheres. One of them personifies stern implacability, forcefulness, the other – confusion and search for spiritual support. Their initial appearance and subsequent clashes make up unequal blocks of variable scope, „with every succeeding one excelling the preceding in its emotional charge”, as S. Tsirkunova describes them [2 p. 182].

The sonata’s composition includes introduction, exposition, development, reprise and coda. The slow introduction counterposes two intonational-thematic elements – improvisational and toccata ones. The exposition raises the contrast to a higher level: the forceful main theme is replaced by angular linking and lyrical incidental ones. In the development, block-like in structure, where the familiar thematic elements are joined by new ones, six phases are emphasized; they can be characterized, going from their dramatic functions, as accumulation of a great volume of deep-lying energy – which can be perceived in the indomitability of the rhythmic ostinato and the active nature of the replicas. The reprise carries on the line of the dramatic rise, while the coda, divided into two phases, escalates the

line further, to move into the culminating solemn apotheosis at the end. A. Fyodorova's *Piano Sonata* requires the pianist to possess a mature musical mind combined with high technical ability; it can be included in the repertoire of undergraduate and graduate students of music colleges as well as in solo programs of concert performers.

*The Sonata-Fantasia* by V. Zagorsky was written two years after A. Fyodorova's composition. As L. Reabosapca comments, the *Sonata-Fantasia* „...is stamped with improvisational elements. Its harmonic plan is rich and variegating, its structure is creatively different and modern, uniting classical and modern tendencies, which brings forwards the mastership of the composer”. The *Sonata-Fantasia* by V. Zagorsky is a demonstration of stylistic evolution of its composer's brainwork...” [3 p. 111]. The *Sonata-Fantasia* consists of two parts: a pensive and dreamy first part (except for the dramatic development) and a turbulent, vividly dynamic finale.

The first part (*Lento. Dolcissimo. Poco rubato*) is written in the sonata form and opens with a soft, slightly melancholic tune of the main theme. The more active lateral theme (*Poco piu mosso. Inquieto*) breaks into the music's serene flow with its advancing movement. The subtle and tender tune of the finishing theme is developing on the background of triplet figurations in the middle voice, and wide lines in the bass voice. The author's note *Piu mosso. Agitatosi* proclaims the beginning of the development based on the material of the lateral theme, the middle section of the development (*Vivace. Deciso*) becomes the culmination of the form: owing to the use of the extreme registers of the instrument, the sound acquires special power and volume. The mirror reprise (*Come prima. Inquieto*) sounds more impregnated and dynamic compared to the exposition.

The compositional scheme of the second part of the *Sonata-Fantasia* – played without a pause, *attacca* – also carries sonata features (without the development). It should be noted that there is no defined meter for this part, nor there are any bar lines. A well-developed imperative introduction leads into a melodious main theme resembling Moldovan folk songs in intonation. The lateral theme (*Risoluto e con passione*) is somewhat forceful in character; developing it the composer uses principles of counterpoint polyphony. A bright and taut culmination evolves into the reprise which sounds like a natural continuation of the previous dramatic line. A vast toccata-like coda (*Poco piu mosso*) makes the conclusion and the culmination of the part. The sonata ends with triumphant chords. The second part of the sonata can be performed as a separate piece. Under the title *Fantasia* it was offered by V. Zagorsky as a competition piece for pianists-participants in the 8<sup>th</sup> Inter-republican Contest of Young Performers held in 1988 in Chisinau.

### **Search for modern means of musical language and form in the piano sonatas by V. Rotaru and Gh. Ciobanu**

There is only a short time-span between the piano sonatas by A. Fyodorova and V. Zagorsky and the compositions by V. Rotaru and Gh. Ciobanu, but the latter two opuses clearly demonstrate a very different compositional treatment of the sonata genre canon, a bolder use of modern means of musical language and non-standard solutions of the structure of the pieces.

*The Sonata-Improvisation* by V. Rotaru is a very bright in its emotional impact composition<sup>1</sup>. Written in 1991, it is a one-part composition with no defined key or meter, combining sonata quality and double variability. The composition is built around two themes, which are repeated unflaggingly, interspersing and replacing each other at various pitches with certain rhythmic, textural, tempo and dynamic alterations. The first theme (*Allegro con fuoco*) sounds vigorous and even dramatic; it abounds in accents imparting a determined and even stern character. When it appears further on, it is played in an octave double with bright triplet insertions, presented in the light transparent texture of the whistle register, enriched with elements of imitational polyphony and so on.

<sup>1</sup> A great interest evinced in the *Sonata-Improvisation* on part of performers gave rise to its transcription for another line-up of performers – bassoon and piano – created by the composer.

The second theme (*Agitato*), emotional and tempestuous, adds plenty of dynamic movement to the sonata's drama. Despite the passionate character of the music, it must be played strictly in rhythm. It is noteworthy that, by the end of the composition, undergoing development, the theme acquires distinct dramatic features, thereby eliminating the contrast between the two main thematic images and creating a vivid manifestation of the dialectic principle of the unity and struggle of opposites.

The last composition presented in this article is *De Sonata Meditor*. According to the musicologist E. Mironenko, it „stands alone in the evolution of Gh. Ciobanu's musical creativity since it is pivotal for the compositional paradigm which turned from avant-garde into post-modern” [4 p. 69]. The name of this opus by Gh. Ciobanu can be interpreted as „meditations on sonata”. It is intended to show that what the composer offers is not a classic-like sonata, but the author's vision, a subjective impression of the genre, embracing its previous historic development. The sonorous palette of *De Sonata Meditor* – in keeping with post-modernistic trends – is filled with stylistic allusions and a peculiar interpretation of music from different epochs and styles. Gh. Ciobanu remarked: „This composition definitely carries no exact Beethoven text, but there is an allusion to the Beethoven intonation with iambic up-beat rhythmic” [quoted 4 p. 96-97].

Going from stylistic allusions, as well as from dynamic, agogical signatures and the texture pattern, one can recognize three main parts in *De Sonata Meditor*. The first part, which may be taken as a kind of *homage to Beethoven*, conjoins homophonic-harmonic and polyphonic features in its texture. The second part (*leggiero, dolce e trossognato*) is grounded on the variable development of the intonation material and evokes C. Debussy's piano works. In the third part (*Una sonorita spaziale*) one can discern stylistic projections to the music of the 20<sup>th</sup> century composers A. Webern, J. Cage. Here piano-sounding shakes and tremolos dominate. Such a texture creates very fine sound vibrations that, in the composer's design, make for the so-called „quiet culmination” of the composition and the summing-up of meditations-cum-allusions to the sonata.

The texture of the piece can be defined as a complicated one, conjoining homophonic-harmonic and polyphonic features. This is the so-called „integrated sound fabric” (definition by L. Gakkel [5 p. 29]) which is an individual characteristic of Gh. Ciobanu's piano music. It must be noted that this particular style of composing evades a lot of traditional performing problems of working out the piano texture, because it deletes boundaries between thematic and non-thematic elements, configurative and background compounds. A distinguished dramatic concept, abundance of associative links, freshness of musical language allowed *De sonata meditor* to expand the notion of the piano sonata genre in the creative process of the Republic of Moldova composers to a significant extent.

## Conclusions

The reviewed piano sonatas by the Republic of Moldova composers at the end of the 20<sup>th</sup> – the beginning of the 21<sup>st</sup> centuries display a number of clearly outlined trends bearing witness to the fact that national composers realize the importance of the problem of **traditional** and **innovative** approaches. One aspect of it refers to a tendency towards **individualization** of the creative process, which reveals itself in the richness of imaginative and idealistic concepts, in the plurality of compositional techniques and musical means of expression, in the freshness of compositional and dramatic solutions.

Another indicative feature of the modern state of the piano sonata genre in the music of the Republic of Moldova composers is the advent of a **mixed genre** – sonata and fantasia, sonata and improvisation, sonata and ballad. In its turn, it leads to the transformation of the compositional structure of musical pieces: individualized, non-classical treatments of the sonata form are predominant, there is a marked inclination to one-part constructions on the part of composers.

Finally, one can clearly discern **stylistic variety** in the approach to the piano sonata genre that is explained mainly by the composers' priorities. Alongside the predominance of neo-romantic musical orientation (evident in pieces by A. Fyodorova and V. Zagorsky) we can see examples of neo-folklore stylistics (V. Rotaru), an example of post-modernism (Gh. Ciobanu).

**Bibliographical references**

1. ЦИРКУНОВА, С. Старое и новое в сонате композиторов Молдовы. В: *Tradiții și inovații în muzica secolului al XX-lea = Традиционное и новое в музыке XX века: materialele conferinței științifice internaționale*. Chișinău: Goblin, 1997, с. 88–94.
2. ЦИРКУНОВА, С. Инструментальная музыка Анфисы Федоровой. В: *Cercetări de muzicologie*. Chișinău: Știința, 1988, [vol.1], pp. 180–192.
3. РЯБОШАПКА, Л. Unele tendințe ale dezvoltării artei interpretative în Moldova. In: *Învățământul artistic – dimensiuni culturale: conf. de totalizare a activității șt.-didactice a profesorilor (anul 2002)*. Chișinău, 2002, pp. 109–111.
4. МИРОНЕНКО, Е. *De sonata meditor* Геннадия Чобану в контексте постмодернистской поэтики. В: *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastic*, 2012. Chișinău: Grafema Libris, 2012, nr. 4 (17), pp. 95–102.
5. ГАККЕЛЬ, Л. *Фортепианная музыка XX века*. Ленинград: Советский композитор, 1976.

**ПЕДАГОГИ-ПИАНИСТЫ  
КИШИНЁВСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ КОНСЕРВАТОРИИ.  
ПРЕДСТАВИТЕЛИ ШКОЛЫ ФЛОРИКИ МУЗИЧЕСКУ**

**PROFESORI-PIANIȘTI AI CONSERVATORULUI DE STAT  
DIN CHIȘINĂU. ȘCOALA FLORICĂI MUSICESCU**

**PIANO PROFESSORS AT THE CHISINAU STATE CONSERVATORY.  
REPRESENTATIVES OF FLORICA MUSICESCU'S SCHOOL**

**TAMARA MELNIC<sup>1</sup>,**

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

**CZU 780.8:780.616.433.071.4(478)**

**780.8:780.616.433:372.8**

*В 1921 году в состав фортепианного отдела Консерватории Музыки и Драматического Искусства в Бухаресте вошёл новый молодой преподаватель – Флорика Музическу, сразу заявившая о себе как талантливый педагог и бесспорный творческий лидер. Уже в первое десятилетие педагогической деятельности ею были заложены основы собственной фортепианно-исполнительской школы, воспитавшей новое поколение блестящих музыкантов. Данная статья посвящена трем представителям кафедры общего фортепиано Кишинёвской консерватории '50-'70-х годов XX века (Т. Войцеховская, В. Енчмен, Н. Котелева), выпускницам выдающейся румынской пианистки.*

**Ключевые слова:** фортепианная школа, личность, Ф. Музическу, исполнительские традиции, педагогические принципы, интерпретация, общее фортепиано, творческая деятельность

*Florica Musicescu și-a început activitatea profesorală în anul 1921, când a pășit pentru prima dată pragul Conservatorului de Muzică și Artă Dramatică din București (Departamentul Pian). Deja din primul deceniu al activității sale pedagogice, Florica Musicescu a pus bazele propriei școli pianistice, care a lansat ulterior o generație nouă de muzicieni remarcabili. Acest articol este dedicat pianistelor T. Voițehovschi, V. Encimen și N. Koteleva – discipole ale excelentei pianiste române Florica Musicescu, care au activat în anii '50-'70 ai secolului XX în cadrul Conservatorului de Stat din Chișinău (catedra Pian general).*

**Cuvinte-cheie:** școală de pian, personalitate, Florica Musicescu, tradiții performante, principii pedagogice, interpretare, pian general, activitate creativă

*Florica Musicescu began her teaching activity in 1921, when for the first time, she, as a new young collaborator, joined the Piano Department of the Conservatory of Music and Dramatic Art in Bucharest. She immediately showed herself as a talented teacher and indisputable creative leader. Already in the first decade of her pedagogical activity, she laid the foundations of her*

1 E-mail: cotovatamara@mail.ru



own piano-performing school, which in the future trained a new generation of remarkable musicians. This article is dedicated to the pianists T.Voitechovsky, V.Enchmen and N.Koteleva – disciples of the excellent Romanian pianist Florica Musicescu who worked in the 50s – 70s of the 20<sup>th</sup> century at the General Piano Department of the Chişinău State Conservatory.

**Keywords:** piano school, personality, F. Musicescu, performing traditions, pedagogical principles, interpretation, general piano, creative activity

## Введение

В современном музыкознании понятие «фортепианная школа» определено как «общность эстетико-мировоззренческих установок и стилистических особенностей исполнения, система педагогических (не только технико-методических, но и художественно-стилевых) принципов творческого лидера – главы школы и его последователей» [1]. Другими словами, феномен исполнительско-педагогической школы подразумевает направление в пианистическом искусстве, связанное с определенным художественным мировоззрением, эстетикой и педагогической практикой его создателя, воспитавшего плеяду талантливых исполнителей и педагогов.

Индивидуальность в музыкальной педагогике, как и в искусстве в целом, имеет гораздо большее значение, чем, допустим, в сфере науки. «В фортепианной школе важную роль играет её лидер – крупный музыкант. Он должен быть незаурядной личностью, обладающей индивидуальными профессиональными, эстетическими и художественными принципами, которые составляют его парадигму, а, следовательно, и идеологию его школы» [2 с. 1408]. Одним из таких лидеров для Бессарабии стала Флорика Музическу (1887-1969) – румынская пианистка, профессор Бухарестской консерватории, выдающийся педагог, принадлежащий к числу основоположников современной румынской пианистической школы.

Ф. Музическу синтезировала достижения нескольких европейских пианистических школ. Будучи выпускницей Лейпцигской консерватории (класс Р. Тейхмюллера), она унаследовала такие качества немецкой фортепианной школы, как стилистическая выверенность игры, сдержанность в проявлении темперамента, строгая ритмическая дисциплина, внимание к деталям, логика художественного мышления.

Прежде чем приступить к разбору нового музыкального произведения, по глубокому убеждению Ф. Музическу, ученик должен был сначала понять его с точки зрения музыкальной формы, гармонии, стилистики и т.д., «...сочинение сначала изучалось на ментальном уровне и только потом – физически» [3 с. 136]. На уроке она стремилась к мобилизации всех психических и физических ресурсов ученика, которые использовались по максимуму – и при изучении текста, и в поиске музыкального смысла произведения, и для решения моторно-технических проблем, и для получения качественного звука, соответствующего музыкальному стилю. Как отмечал Д. Липатти, в одном из писем к Ф. Музическу: «...Вы бесконечно правы, изучение [произведения. – Т. М.] *rarissimo* – единственный здоровый и честный метод выполнения работы» [4 с. 194].

С другой стороны, свобода исполнения, богатство звуковых красок, превосходивших возможности обычного рояля (т.н. «оркестровка для фортепиано», термин принадлежит А. Корто), были восприняты ею в классе А. Корто, с которым Ф. Музическу общалась на протяжении всей жизни. Данные качества в той или иной степени ощутимы и в исполнительских почерках ее учеников. В репертуарных предпочтениях это отразилось в явном тяготении к австро-немецкому классицизму и романтизму.

Особого рассмотрения требует вопрос преемственности и сохранения традиций школы Ф. Музическу последующими поколениями музыкантов. Главными проводниками её устоев, безусловно, стали ученики-последователи (М. Фотино, Д. Липатти, Р. Лупу, М. Марбе, К. Силвестри, К. Георгиу и др.), проявившие собственную индивидуальность благодаря опоре на принципы, воспринятые в процессе не только многолетнего творческого общения, но и личностного контакта с выдающимся мастером. «Флорика Музическу считается одним из величайших мировых

педагогов. Но то, что мне кажется уникальным в нашем учителе, – это способность читать, как в открытой книге, природу ученика, начиная с первого прослушивания, обнаруживая как «гармонии», так и «диссонансы»; шлифовать без усталости страстным стремлением духа, высшим напряжением педагогической воли, сглаживая шероховатости и облагораживая, человеческий материал, формируя постепенно исполнителя, способного отразить истинную музыку...» [5 с. 53], – писала Мария Фотино, преклонявшаяся перед своим педагогом всю жизнь.

Анализируя состав кафедры общего фортепиано Молдавской государственной консерватории 1940-х – 50-х годов с точки зрения принадлежности преподавателей к тем или иным мировым фортепианным школам, выясняется важная особенность: большинство ее наиболее ярких представителей – Т. Войцеховская, Н. Котелева, В. Енчмен, – являясь в разное время студентами Бухарестской Консерватории Музыки и Драматического Искусства, были выпускниками Ф. Музическу<sup>1</sup>.

**Татьяна Войцеховская** (1915-1976) родилась в Санкт-Петербурге, где в эти годы жила и училась её мать, А. Андрунакевич-Стадницкая – выдающаяся бессарабская пианистка, воспитанница петербургской и румынской пианистических школ (М. Бариновой – Ф. Музическу), которая «...наряду с Ю. Гузом, была наиболее авторитетным фортепианным педагогом в Кишинёве первой половины XX века» [6 с. 38]. Не только первые уроки игры на рояле, но и воспитание тонкого музыкального вкуса, высочайшего уровня эрудиции Татьяна получила в наследство от матери. Первые педагогические навыки Т. Войцеховская приобрела в 1933-1935 годы, в период работы в консерватории *Unirea* в качестве преподавателя фортепиано. Отметим попутно, что именно в это время (1930-1936) А. Стадницкая начала свои занятия в Бухарестской консерватории у Ф. Музическу, что, вероятно, повлияло на решение дальнейшей судьбы дочери. В 1935 году Т. Войцеховская начинает обучение у того же педагога<sup>2</sup>.

Исполнительская карьера Т. Войцеховской началась на радио: окончив консерваторию в 1939-м году, Т. Войцеховская возвращается в Кишинёв, где последующие довоенные, а затем и первые послевоенные годы работает «солистом Радио Кишинёва»<sup>3</sup> [7 с. 38]. Именно на эти годы пришёлся расцвет её пианистической деятельности – как сольной, так и ансамблевой: по радио звучали фортепианные и камерные произведения Гайдна, Моцарта, Бетховена, зарубежных романтиков, классиков русской и советской музыки.

Принадлежность к школе Ф. Музическу, несомненно, сказалась на творческом облике Т. Войцеховской. Она была пианисткой из той категории исполнителей, у которых всегда ощущаешь работу ума, творческого интеллекта, её игра – это «ясность мысли, логичность и убедительность», – писал А. Соковнин [8 л. 2]. В интерпретациях гармонично сочетались естественность и простота замысла, безукоризненная техника, которая выдавала отличное знание полифонии Баха (независимость рук, контрапунктическое мышление, чувство отдельных линий), безупречный вкус; слушатели отмечали «зрелость исполнения, стильность и выразительность интерпретаций» [ibidem]. Отличительные качества исполнения Т. Войцеховской, неоднократно отмеченные рецензентами, – сосредоточенность, отсутствие внешних эффектов, «...умение во время исполнения создавать контакт с аудиторией», – [9 л. 47]. Чаще других на афишах пианистки встречаются имена австрийских и немецких композиторов XIX века: Бетховена, Шумана, Шуберта, Брамса, в чем также сказывается влияние ее педагога.

1 Среди известных бессарабцев – учеников Ф. Музическу – также следует отметить А. Андрунакевич-Стадницкую, Г. Страхилевич, А. Дайлиса.

2 В рассматриваемый период фортепианная школа Ф. Музическу уже была признана на мировом уровне – М. Фотино приобрела европейскую известность, сделав сольную и педагогическую карьеру; Д. Липатти завоевал 2-ю премию на международном конкурсе в Вене, которую получил из рук А. Корто (1933 г.).

3 Известен факт, что Т. Войцеховская впервые в Молдавии разработала вузовский курс Истории и теории пианизма. Можно предположить, что основы этого фундаментального труда были заложены в те годы, когда пианистка собирала у радиоприёмников аудиторию, проводя музыкально-просветительские передачи.

На протяжении творческой жизни сотрудничала с такими исполнителями как Б. Савич, Г. Няга, В. Повзун, Г. Хохлов, О. Дайн, Й. Дайлис, М. Унтерберг, Е. Зак, А. Огнивцев, Т. Чебану. Особенно часто Т. Войцеховская выступала в дуэте с виолончелисткой Б. Савич. Для исполнительской манеры этого ансамбля были характерны логическая обоснованность исполнительского плана, чувство формы, гармоничное сочетание экспрессии и созерцательности, рельефность и динамичность фразировки. В выборе репертуара дуэт тяготел к музыке венцев – Л. Бетховена, Ф. Шуберта и Й. Брамса.

В августе 1947 года Т. Войцеховская перешла на работу в Кишинёвскую консерваторию в качестве преподавателя общего фортепиано, а с 1951 возглавляла данную кафедру. В эти годы постепенно складываются её педагогические принципы, она много сил и энергии отдаёт научно-методической работе. В 1959 году Т. Войцеховская окончательно перешла на кафедру специального фортепиано.

Для педагогического стиля Т. Войцеховской была характерна тщательность отделки штрихов, напряжённая работа над звуковой палитрой. Она требовала бережного отношения к тексту, не допускала исполнительского произвола; великолепно чувствуя форму произведения, пыталась сформировать у студентов верное ощущение архитектоники, градаций динамики, соподчинённости фраз [3 с. 136]. Один из основополагающих принципов Ф. Музическу: «Главное – научить пианиста учиться, а не играть идеально; важно не количество, а качество проведённых за инструментов часов», [ibidem] – стал творческим *credo* Т. Войцеховской.

**Вера Енчмен** (1907-1953) была одним из первых педагогов, пришедших работать на кафедру общего фортепиано в год открытия Кишинёвской консерватории. Её профессиональное обучение началось в музыкальной школе в Берлине, затем продолжилось в классе Ф. Музическу в Бухарестской консерватории (1926-1930), по окончании которой она преподавала фортепиано в Высшей Музыкально-Драматической Школе «*Egizio Massini*» в Бухаресте, много концертировала (свободный ангажемент).

К сожалению, она рано ушла из жизни, не успев полностью раскрыть свой педагогический и исполнительский талант. Возможно, сохранились сделанные на Бухарестском Радио записи произведений Шопена, Шумана, Рахманинова.

Свою страницу в историю вуза вписала и **Наталья Котелева** (1914-2000). Начиная с 1953 года, в течение последующих 25 лет она преподавала на кафедре общего фортепиано Кишинёвской консерватории, став одним из ведущих её педагогов.

Профессиональное музыкальное образование она начала в 1930 году в консерватории *Unirea* в классе Ю. Гуза. Ещё будучи студенткой, Н. Ярошевич-Котелева проявила свой яркий исполнительский и концертмейстерский талант, постоянно участвуя в многочисленных сольных и камерных консерваторских концертах. Выступления молодой талантливой пианистки всегда вызывали интерес слушателей и прессы содержательностью программ, значительностью творческих задач. На афишах мы встречаем такие сочинения, как Фортепианная соната Э. Грига, органные произведения С. Франка, фортепианные транскрипции Ф. Листа.

Артистический облик пианистки уже тогда отличали глубина погружения в музыку, интенсивность и содержательность мысли и чувства. По свидетельству музыкальных критиков, это было: «...исполнение продуманное, сильное, строго выдержанное по удачно понятым музыкальным линиям» [10 л. 16]. Очень часто пианистка выступала в дуэте с сестрой – виолончелисткой М. Ярошевич, концертные выступления которых доставляли «...многочисленной публике большое удовольствие, редкое теперь, когда концертов так мало...», и далее: «...госпожи Ярошевич – и виолончелистка, и пианистка – обе обладают настоящими музыкальными данными, которые при известном старании с их стороны, дадут им возможность в будущем сделаться артистками крупного масштаба...» [ibidem].

В 1940-50-е годы, став одним из ведущих концертмейстеров консерватории, а затем и преподавателем кафедры общего фортепиано, Н. Котелева сформировалась как творческая личность. Она вела интенсивную концертную деятельность, постоянно выступая на различных сценических площадках. Н. Котелева-пианистка восприняла многие качества исполнительской школы своего педагога, Ф. Музическу: благородство стиля, мягкость звука, не теряющего красоты в самом мощном *forte*, свободу владения всеми ресурсами фортепиано.

В репертуарных предпочтениях (как сольных, так и камерных) рельефно проявлялась приверженность сфере романтической лирики (произведения Шумана, Брамса, Мендельсона, Вагнера), а отдельные шероховатости технического порядка компенсировались артистической экспрессией, выпуклостью образных характеристик.

Каждый урок её был неизменно интересен, жив и вдохновенен. Увлекая студента образной стороной произведения, Н. Котелева, как бы «незаметно работала над аппликатурой, динамикой, педализацией, ритмической устойчивостью» [11 л. 8]. Годы учёбы, проведенные в тесном общении с Ф. Музическу, её яркая творческая личность, методические принципы несомненно оказали огромное влияние на образ педагогического мышления Н. Котелевой. Так, например, она непременно включала в репертуар студента «пьесы болеет лёгкие с технической точки зрения, чтобы они были интерпретированы идеально и намного более сложные как средство развития виртуозности» [3 с. 136], как делала это Ф. Музическу. При объяснении определённого мышечного движения, которое требовалось для извлечения качественного звука, она просила «вначале представить себе мысленно и сам звук, и приём звукоизвлечения, и только после этого воспроизвести его» [ibidem]. По воспоминаниям студентов, в классе всегда звучала достаточно исполнительски сложная фортепианная музыка: сонаты В. Моцарта, Л. Бетховена, произведения Ф. Шопена, Ф. Листа, концерты И.С. Баха, Й. Гайдна, Э. Грига.

Обладая незаурядным литературным талантом, Н. Котелева создала большое число научно-методических работ, обобщивших её педагогический талант и опыт. Думается, аналитический склад ума Ф. Музическу, чуткой и внимательной ко всему новому, извлекающей уроки из достижений и неудач своих коллег, постоянно занимающейся собственными педагогическими исследованиями – все эти качества и здесь, несомненно, оказали влияние на формирование личностей как Н. Котелевой, так и Т. Войцеховской, которая также всю жизнь серьезно занималась музыкальной наукой.

Следует, далее, несколько слов сказать о тех социокультурных и политических условиях, в которых приходилось работать педагогическому составу Молдавской консерватории в то время. Как известно, в советский период сформировалась позиция негативного отношения ко многим деятелям культуры, которые в своей творческой деятельности были связаны с западноевропейскими художественными традициями. Ограничения идеологического порядка, характерные для периода формирования Молдавского музыкального вуза усложняли его деятельность, советская администрация с подозрением относилась к европейскому образованию многих педагогов. Как, в частности, отмечалось в Кратком отчёте о работе Кишинёвской Госконсерватории за 1947-48 учебный год: «...прошлая жизнь этих преподавателей протекала ...в условиях западноевропейской буржуазной культуры, в системе частного музыкального образования, когда запросы общественного и политического содержания сознательно исключались из поля зрения этих преподавателей, замкнутых в ограниченных рамках своих эгоистических интересов...» [12 л. 39-40].

Кафедра общего фортепиано, воспринимавшаяся властями как идеологически менее важная, стала прибежищем многих выдающихся отечественных пианистов, окончивших учебные заведения Европы, последователей многих выдающихся западноевропейских педагогов-исполнителей, в частности, Ф. Музическу. Но именно яркость личности каждого из них сыграла важную роль в развитии музыкальной культуры республики; их творческо-преподавательская

деятельность имела огромное значение для формирования первого поколения отечественных музыкантов.

Среди учеников-непианистов Т. Войцеховской – композиторы П. Ривилис и В. Сырохватов; Народный артист СССР С. Лункевич; на кафедре специального фортепиано – лауреат международных конкурсов (в т.ч., конкурса им. Ферруччио Бузони; *Grand-Prix* конкурса им. Лонг-Тибо) М. Зельцер, известные преподаватели и концертмейстеры АМТИИ: профессор, доктор искусствоведения В. Аксёнов, О. Вельчанский, Л. Стратулат, Н. Сунцова. Среди учеников В. Енчмен – солистка Молдавского Театра Оперы и Балета, Засл. артистка МССР Э. Парники, выдающийся хоровой дирижёр, профессор АМТИИ Е. Богдановский. Среди студентов Н. Котелевой отметим композиторов – Засл. деятель искусств МССР А. Люксембурга и *Maestru în Artă* О. Негруца; дирижёров – профессора, члена-корреспондента АН РМ Г. Мустя, Засл. артиста МССР А. Жара; Засл. артистку РФ, сопрано Е. Димитриу.

Сделаем некоторые **выводы**:

- принадлежность к школе Ф. Музическу дает возможность говорить о сохранении и развитии пианистами-преподавателями Молдавской консерватории традиций ведущих европейских пианистических школ – немецкой, французской, румынской;
- не вызывает сомнения их влияние на развитие отечественного музыкального исполнительства;
- основополагающие принципы педагогики Ф. Музическу, унаследованные ее учениками-последователями (в частности, Т. Войцеховской, В. Енчмен, Н. Котелевой), были реализованы в их собственной преподавательской практике;
- деятельность этих педагогов оказала влияние как на становление музыкального образования в Молдове, так и на процесс эволюции национальной музыкальной культуры в целом;
- единство и жизнеспособность художественного мировоззрения, эстетики и методики Ф. Музическу, укрепляемых и творчески развиваемых её многочисленными учениками-последователями, дают основания говорить о данном направлении как о школе.

### Библиографические ссылки

1. БОЛОТОВ, Ю. Исполнительская и педагогическая деятельность А.Н. Есиповой в контексте отечественного фортепианного искусства [online]: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. В: *disserCat* – электронная библиотека диссертаций. [accesat 3 apr. 2020]. Disponibil: <https://www.dissercat.com/content/ispolnitelskaya-i-pedagogicheskaya-deyatelnost-esipovoi-v-kontekste-otechestvennogo-fortepia>.
2. ВАРЛАМОВ, Д., ВИНОГРАДОВА, Е. Теоретические и методологические основы исследования исполнительской школы в музыкальном искусстве. В: *Фундаментальные исследования* [online]. 2013, № 11, ч. 7, с. 1407–1411 [accesat 05.04.2020]. Disponibil: <http://www.fundamental-research.ru/ru/article/view?id=33355>
3. TEODORESCU, L. Aspecte ale metodei de predare a profesoarei Florica Musicescu. In: *Muzica* [online]. 2011, nr. 1, pp. 134–139 [accesat 31.03.2020]. Disponibil: <https://www.yumpu.com/ro/document/view/31411719/aspecte-ale-metodei-de-predare-a-profesoarei-florica-ucmr13>.
4. LIPATȚI, D. *Scrisori*. Vol. 1. București: Grafoart, 2017. ISBN 978-606-747-056-7.
5. PALADI, M. *O istorie a pedagogiei pianistice în România secolului XX – Florica Musicescu, întemeietor de școală*. București: Editura Didactică și Pedagogică, 2012. ISBN 973-30-3263-2.
6. АКСЁНОВ, В. Т.А. Войцеховская: принципы фортепианного исполнительства и педагогики. В: *Вопросы теории, истории и методики фортепианного искусства: сб. науч.-метод. работ*. Кишинёв: Штиинца, 1991, с. 38–44.
7. *Штатный формуляр профессорско-преподавательского состава за 1947 год*. НАРМ. Ф. 3050. Оп. 1-а. Д. 4.
8. *Протокол заседания кафедры общего фортепиано (07.02.1957)*. НАРМ. Ф. 3050. Оп. 339. Д. 1.
9. *Протокол заседания кафедры (23.05.1953)*. НАРМ. Ф. 3050. Оп. 1. Д. 140.
10. Концерт Ярошевич. В: *Бессарабское слово*. 1934, nr. 3504. НАРМ. Ф. 2960. Оп. 5. Д. 93.
11. *Протокол заседания кафедры общего фортепиано (21.10.1965)*. НАРМ. Ф. 3050. Оп. 1. Д. 502.
12. *Краткий отчет о работе Кишинёвской государственной консерватории за 1-й семестр 1947-1948 учебного года*. НАРМ. Ф. 3050. Оп. 1. Д. 9.

**CODUL ENESCU Г. ЧОБАНУ: ОСОБЕННОСТИ  
ЛАДОГАРМОНИЧЕСКОЙ И ФАКТУРНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ****CODUL ENESCU DE GH. CIOBANU: CARACTERISTICILE  
ORGANIZAȚIEI MODAL-ARMONICE ȘI FACTURALE****CODUL ENESCU BY GH. CIOBANU: PECULIARITIES  
OF MODAL-ARMONIC AND FACTURAL ORGANIZATION****ELENA SAMBRIȘ<sup>1</sup>,**doctor în studiul artelor, conferențiar universitar,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice**ANASTASIA PUTINA,**masterandă,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice**CZU 785.16:781.4**

*Произведение Codul Enescu для струнного оркестра Г. Чобану представляется оригинальным и самобытным по своему творческому методу. Здесь происходит своеобразный диалог композитора с румынским Маэстро. Г. Чобану создает яркое сочинение, основанное на выявлении и последующем собственном прочтении общих особенностей стиля Дж. Энеску – ее музыкально-логических кодов. Композитор использует особую гетерофонно-полифоническую фактуру с переменным количеством голосов, а также применяет интенсивную хроматизацию материала на основе полимодальной двенадцатитоновости и «техники вытягивания», что характеризует в целом принципы новой модальности.*

**Ключевые слова:** творчество Г. Чобану, гетерофонно-полифоническая фактура, новая модальность

*Prin metoda sa creativă, compoziția Codul Enescu pentru orchestra de coarde de Gh. Ciobanu este o operă originală și distinctivă. Aici are loc un dialog neobișnuit între compozitor și maestrul român. Gh. Ciobanu creează o compoziție pasionată, bazată, mai întâi, pe identificarea, iar mai apoi pe citirea personală a trăsăturilor generale ale stilului lui G. Enescu – codurile sale muzical-logice. Compozitorul folosește o textură heterofono-polifonică specială cu un număr variabil de voci, aplicând, de asemenea, cromatizarea intensivă a materialului pe baza a douăsprezece tonuri poli-modale și a tehnicii de întindere, care caracterizează, în general, principiile noii modalități.*

**Cuvinte-cheie:** creația lui Gh. Ciobanu, textură heterofono-polifonică, modalitate nouă

*The piece „Codul Enescu” for string orchestra by Gh. Ciobanu appears to be original and distinctive in its creative method. Here a kind of dialogue between the composer and the Romanian Maestro takes place. Gh. Ciobanu creates a vivid composition based on the identification and subsequent personal reading of the general features of G. Enescu’s style – his musical and logical codes.*

*The composer uses a special heterophonic-polyphonic texture with a variable number of voices, and also applies intensive chromaticization of the material based on polymodal twelve-tone and “stretching technique”, which characterizes the principles of the new modality in general.*

**Keywords:** creativity of Gh. Ciobanu, heterophonic-polyphonic texture, new modality

**Введение**

Произведение Г. Чобану *Codul Enescu* (Код Энеску) для струнного оркестра, премьера которого состоялась 28 мая 2007 года в Национальной Филармонии Республики Молдова, является оригинальным и самобытным по своему творческому методу, смысловому содержанию

1 E-mail: sambrish@yandex.ru

и художественной реализации. Фигура и творчество Дж. Энеску воспринимаются композитором как эмблема румынской культуры. Г. Чобану признается, что стремился понять художественные «коды» вселенной Дж. Энеску, творчество которого он считает гипертекстом музыкального искусства Румынии [1 с. 20]. Таким образом, в сочинении происходит своеобразный незримый, метамузыкальный диалог композитора с румынским маэстро, и шире – с румынской музыкальной культурой. При этом в произведении Г. Чобану не дает однозначный ответ на вопросы, а оставляет место размышлениям «*post scriptum*». В данной статье наше внимание привлекли особенности ладогармонической и фактурной организации *Codul Enescu* Г. Чобану.

### 1. Принципы организации фактуры.

Данные принципы выступают в сочинении как особый прототип-код. При сравнении творческих методов двух авторов мы увидим, что полифоническая техника является важным компонентом творческого метода Дж. Энеску, поэтому оправданным становится обращение к ним Г. Чобану. По меткому утверждению Б. Котлярова, «полифония для Энеску была не хитрым сплетением контрапунктирующих голосов, а живой тканью самостоятельных по выразительности мелодических линий» [2 с. 10]. У румынского маэстро линии каждого голоса были детально выписаны, отличались интонационной характеристичностью и функциональной мобильностью. Опираясь на данные методы, Г. Чобану создает оригинальные фактурные принципы организации, ярко реализованные в *Codul Enescu*.

Сам Г. Чобану указывает на монодическое мышление в синтаксической организации сочинения, с использованием сложной системы второстепенных голосов [1 с. 18]. В итоге музыкальная ткань *Codul Enescu* предстает как особая гетерофонно-полифоническая фактура. Специфика этой фактуры заключается в том, что в ней постоянно меняется количество звучащих голосов и пластов, а также происходит колебание в их соотношении – то они самостоятельны и ярко отделяются друг от друга тематически и функционально, то сливаются в единое сонористическое целое, в котором невозможно проследить ведущий голос. Отсюда и второстепенные голоса как таковые сложно выделить в условиях их постоянной функциональной переменчивости. Другими словами, данный тип фактуры совмещает темброфактурную дифференцированность и мобильность. При этом гетерофонно-полифонической техникой нередко создается сонорная фактура, напоминающая по своему типу сверхмногоголосие, но камерного вида.

### 2. Ладовые особенности произведения.

В организации сочинения *Codul Enescu* большое значение принадлежит принципам ладообразования. Ладовый звукоряд становится у Г. Чобану ведущим объектом развития, из которого вытекают все последующие гармонические структуры, при этом композитор свободно оперирует двенадцатью тонами. Об этом свойстве его гармонического языка пишет и И. Сухомлин, определяя звуковысотную систему в опере Атех Г. Чобану как «гемитонику XX века – хроматическую систему с принципиальным равенством всех 12 звуков. Однако, композитор трактует ее не в веберновском смысле, как основу додекафонных или серийных структур» [3 с. 26], то есть, данная двенадцатитоновость не связана с принципами серийности.

В сочинении *Codul Enescu* гармоническая система композитора опирается на двенадцатитоновость, которая презентуется модально. В этом прослеживаются тенденции, идущие от Б. Бартока, который определял подобную ладовую систему как полимодальную хроматику. По его мнению, смысл данной идеи «заключается в превращении хроматических ступеней в диатонические. Другими словами, последование хроматических ступеней – это сопряженные по горизонтали диатонические участки» [цит. по: 4 с. 49]. Таким образом, хроматизм оказывается рассредоточен по горизонтали и диагонали, образуя хроматизм на расстоянии.

Л. Дьячкова рассматривает указанное явление как полидиатонический лад мобильной структуры, допускающий применение всех двенадцати звуков [4]. Н. Гуляницкая, в свою очередь, определяет подобную систему как модальную двенадцатитоновость с переменными устоями, отмечая функциональную дифференциацию слоев фактуры и образование относительно самостоятельных ладовых сегментов [5]. Таким образом, здесь «возникает принцип ладовой матрицы, порождающей ладовой модели, и „выращивание” звукорядов происходит путем комбинирования ячеек» [4 с. 41-42]. В *Codul Enescu* композитор использует мобильные структуры с подвижным диапазоном звукорядов от трех-четырёх звуков до шести-семи, иногда до двенадцати.

Анализируя сочинение Г. Чобану *De sonata meditor*, Е. Мироненко также отмечает обращение композитора «к современной горизонтально-мелодической технике новой модальности» [6 с. 274]. В разделе *Leggiero, dolce e trasognato* (тт. 86-120) она указывает, что «каждая из сорока трех тират представляет модус преимущественно из шести или семи тонов, в которых заметно варьируется количество тонов и полутонов. В одних случаях модусы различаются лишь пермутацией внутри звукоряда, не меняя диапазон и количество звуков; в других случаях варьируется общий диапазон модуса путем сокращения или добавления количества полутонов; иногда меняется количество звуков модуса. Событийно воспринимаются также интервальные скачки внутри модуса на терцию или кварту» [6 с. 274-275].

Сходную ладовую организацию мы обнаруживаем и в *Codul Enescu*. Здесь также варьируется полутоновая структура звукорядов-модусов, их амбитус и абсолютная высота, поэтому происходит постоянное сопоставление и обновление звукорядов. Эти модусы трудно классифицировать по структуре, количеству звуков, наличию какого-либо гармонического центра, поскольку здесь доминирует принцип вариантности, доведенный до крайних позиций. В основе данной техники можно усмотреть сходство с «техникой вытягивания» Б. Бартока, о которой говорит Л. Дьячкова [4 с. 49], приводя ее наглядную нотную схему (см. пример 1).

Пример 1.



Исследователь указывает, что «широкий выбор самих моделей, вариантность форм их повтора (прямая или зеркальная), как и многообразие форм связи между ними (по принципу соединения или сцепления в один, два или даже три общих звука) свидетельствуют о практически неограниченных комбинационных возможностях подобных ладовых структур» [4 с. 48].

### 3. Техника построения ладовых структур.

Проследим особенности модальной техники Г. Чобану на примере начала раздела *D Codul Enescu (cantabile espressivo, тт. 48-55)*. Данное построение складывается из двух четырехтактов, в которых используется вариантность форм повтора (см. пример 2). Так, вначале используется пятизвучный модус *c-h-b-g-gis*, а при повторе он сокращается до четырехзвучного за счет отсутствия последнего звука *gis*. Следующий далее модус из шести звуков *a-g-fis-f-e-c* при своем возвращении также сокращается, но уже на два звука *g* и *f*, а последний звук *c* заменяется на *dis*, образуя в результате новый модус: *a-fis-e-dis*. Необходимо обратить внимание, что во втором четырехтакте три последних звука данного модуса повторяются с последующим добавлением других, тем самым образуя новый модус: *f-e-dis-c-h-b-g-ges*. Таким образом, между двумя соседними модусами образуется связь: за счет трех общих звуков они цепляются друг за друга.

Помимо объединения при помощи повтора общих звуков, используется полутоновая или тоновая сцепляемость окончания модуса с началом последующего, образующая своеобразные



мости. Скачки в свою очередь, как говорила Е. Мироненко, трактуются событийно, это момент особой индивидуализации. В результате происходит постоянное варьирование и противопоставление модусов, которые воспринимаются не разрозненно, а создают единое целое благодаря их цепляемости друг с другом.

Пример 2.



Таким образом, в трактовке Г. Чобану, «новомодальная техника – не красочная вариантность, а сочетание устойчивого и подвижного, стабильного и мобильного, которое приводит к целостной оригинальной системе звукосочетаний» [5 с. 98].

Анализируя гармонию XX века в целом, Л. Дьячкова предлагает определенную систематизацию ладовых шкал, связанную со спецификой сопряжения тонов лада. Она связывает ее с четырьмя типами их трактовок: «центрированным, предполагающим наличие основного тона; полицентрированным, опирающимся на действие нескольких центров; ацентрированным, допускающим отсутствие основного тона; панцентрированным, ориентированным на равноправие всех тонов» [4 с. 42].

В *Codul Enescu* преобладающими являются ацентрированные модусы, при этом лишь в некоторых построениях устанавливаются временные гармонические центры (разделы А, А<sub>1</sub>, В, I) (см. таблицу 1). Они могут выделяться фактурно, например, при помощи дублировок, темброво, ритмически, гармонически, артикуляционно, а также за счет повторов-возвратов.

Таблица 1.

Разделы	A	A <sub>1</sub>	B	C	D
Такты	1-10	11-20	21-34	35-47	48-64
Гармонические центры	Ges	Ges	a, es	г. ц. отсутствует, трансформация одного лада в другой	г. ц. отсутствует, трансформация одного лада в другой
E	F	G	H	I	
65-72	73-95	96-109	110-122	123-194	
колебания г. ц. c-h	г. ц. отсутствует, полиладовость	г. ц. отсутствует, трансформация одного лада в другой	г. ц. отсутствует, трансформация одного лада в другой	колебания г. ц. b-h, завершение на b	

### Резюмируем следующее:

1. В произведении *Codul Enescu* происходит своеобразный незримый, метамузыкальный диалог композитора с румынским Маэстро. При этом Г. Чобану создает не коллажную композицию, а яркое сочинение, основанное на выявлении и последующем собственном прочтении общих особенностей стиля Дж. Энеску – ее музыкально-логических кодов.

2. Композитор использует особую гетерофонно-полифоническую фактуру с переменным количеством голосов. Она совмещает темброфактурную дифференцированность и мобильность, реализующуюся в условиях постоянной функциональной переменчивости голосов. При этом гетерофонно-полифонической техникой нередко создается сонорная фактура, напоминающая по своему типу сверхмногоголосие, но камерного вида.

3. В сочинении *Codul Enescu* применяется интенсивная хроматизация материала на основе принципа полимодальной двенадцатитоновости с переменными устоями и звукорядами и «техники вытягивания», которая возникает в связи с использованием композитором новой модальности с характерным для нее приоритетом мелодической линии.

### Библиографические ссылки

1. CIOBANU, G. *Codul Enescu: introspecții de autor*. In: *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*, 2011. Chișinău: Grafema Libris, 2012, nr. 1–2 (12–13), pp. 17–20. ISSN 1857-2251.
2. КОТЛЯРОВ, Б. *Джордже Энеску*. Москва: Советский композитор, 1970.
3. ЧОБАНУ-СУХОМЛИН, И. Инструментальный ритуал в опере «Атех» Г. Чобану. В: *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*, 2013. Chișinău: Grafema Libris, 2013, nr. 3, pp. 23–32. ISSN 1857-2251.
4. ДЬЯЧКОВА, Л. *Гармония в музыке XX века*. Москва: РАМ им. Гнесиных, 2003.
5. ГУЛЯНИЦКАЯ, Н. *Введение в современную гармонию*. Москва: Музыка, 1984.
6. МИРОНЕНКО, Е. *Композиторское творчество в Республике Молдова на рубеже XX-XXI веков (инструментальные жанры, музыкальный театр)*. Кишинев: Primex Com, 2014. ISBN 978-9975-110-03-7.

## VIZIUNI ANALITICO-INTERPRETATIVE ASUPRA SONATEI PENTRU FLAUT ȘI PIAN DE VLADIMIR CIOLAC

### ANALYTICAL-INTERPRETATIVE VISIONS ON THE SONATA FOR FLUTE AND PIANO BY VLADIMIR CIOLAC

**VICTORIA MELNIC<sup>1</sup>,**

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

**MARIA SERBINOV<sup>2</sup>,**

doctorandă,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU [780.8:780.641.2.082.2]:781.6

*Vladimir Ciolac este unul dintre cei mai cunoscuți reprezentanți ai culturii muzicale din Republica Moldova de la confluența secolelor XX-XXI care desfășoară o activitate prolifică de dirijor, compozitor și pedagog. Deși axa centrală a acestei activități o reprezintă muzica corală, V. Ciolac a abordat în creația sa mai multe genuri ale muzicii instrumentale, inclusiv sonata. Prezentul articol este consacrat analizei Sonatei pentru flaut și pian compusă în anul 1986. Deși monopartită, compoziția Sonatei relevă structura tipică unui alegro de sonată mai mult sau mai puțin tradițional în care, în anumite secțiuni, se observă și manifestarea latentă a funcțiilor celorlalte părți ale formei ciclice. Astfel, constatăm că Sonata lui V. Ciolac îmbină elemente tipice sonatelor clasico-romantice și trăsături caracteristice gândirii muzicale din a doua jumătate a secolului XX, demonstrând tendința spre depășirea unor tipare preexistente și diversificarea formelor de desfășurare a discursului muzical.*

**Cuvinte-cheie:** sonata pentru flaut și pian, Vladimir Ciolac, forma de sonată, sonată monopartită

*Vladimir Ciolac is one of the most famous representatives of musical culture in the Republic of Moldova since the confluence of the 20th-21st centuries who carries out a prolific activity of conductor, composer and pedagogue. Although the central axis of this activity is represented by choral music V. Ciolac approached in his creation several genres of instrumental music, including the sonata. This article is devoted to the analysis of the Sonata for flute and piano composed in 1986. Although monopartite, the composition of the Sonata reveals the typical structure of a more or less traditional sonata allegro in which in some sections*

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

2 E-mail: mariaserbinov6@gmail.com

*the latent manifestation of the functions of the other parts of the cyclic form is observed. . Thus, we find that V. Ciolac's Sonata combines elements typical of classical-romantic sonatas and features characteristic of musical thinking in the second half of the 20th century, demonstrating the tendency to overcome pre-existing patterns and diversify the forms of musical discourse.*

**Keywords:** sonata for flute and piano, Vladimir Ciolac, sonata form, one-part sonata

## Introducere

Din cercetările consacrate istoriei muzicii academice naționale cunoaștem că mulți compozitori din Republica Moldova au apelat în creația lor la genul de sonată, compunând numeroase lucrări în acest gen, inclusiv și pentru instrumentele aerofone. Interesul compozitorilor moldoveni față de sonata pentru instrumentele de suflat s-a ivit la sfârșitul anilor '50 ai sec. XX, când a fost scrisă Sonata pentru clarinet și pian nr. 1 de S. Lobel (1957). Mai târziu, în anii '60-'80, au apărut: cea de-a doua sonată pentru clarinet și pian de același autor (1967), Sonata pentru flaut și pian de S. Buzilă (1970-1971), Sonata pentru fagot și pian de V. Verhola (1973), Sonata pentru clarinet și pian de V. Zagorschi (1976), Sonata pentru flaut și pian de A. Fiodorova (1980), Sonata *Laică* pentru oboi și pian de P. Rusu (1985), Sonata pentru flaut și pian de același autor (1986), Sonata pentru clarinet și violoncel *Preludii* de B. Dubosarschi (1983) etc. Muzicologul S. Țircunova în articolul său *Elemente vechi și noi în sonatele compozitorilor din Moldova* menționează, pe bună dreptate, că „activitatea fără precedent în domeniul sonatei în muzica Moldovei în anii '70-'80 este legată de varierea intensivă a modelului de gen al sonatei, cu diferite modificări și transformări ale acestuia, ajungând până la refuzul definitiv de la arhetipul de gen al sonatei clasico-romantice. În unele cazuri denumirea „sonată” dată de autor deja nu mai este un indicator al canonului de gen respectiv. Ea sau mărturisește faptul că lucrarea întruchipează un sistem de imagini tipic ciclului sonato-simfonic, sau denotă renașterea semnificației preclasice a termenului: sonata ca o lucrare instrumentală” [3 p. 88]. *Sonata pentru flaut și pian* a lui V. Ciolac este un exemplu care confirmă aceste afirmații.

## Reperle arhitectonice ale Sonatei pentru flaut și pian de V. Ciolac

Vladimir Ciolac este unul dintre cei mai cunoscuți reprezentanți ai culturii Republicii Moldova de la confluența secolelor XX-XXI care a desfășurat (și continuă să desfășoare) o prolifică activitate de dirijor, compozitor și pedagog. Deși axa centrală a acestei activități o reprezintă muzica corală în diferitele ei ipostaze, V. Ciolac a abordat în creația sa și mai multe genuri ale muzicii instrumentale, inclusiv sonata, fiind autorul *Sonatei pentru flaut și pian* (1984), al *Sonatei pentru vioară și pian* (1986) care a fost redactată și modificată ulterior pentru flaut și pian (2019), al *Sonatinei pentru fagot și pian* (2005).

*Sonata pentru flaut și pian* a fost compusă în perioada timpurie a creației lui V. Ciolac, fiind scrisă în anul 1984, încă în timpul anilor de studenție, ca un ecou al impresiilor puternice produse asupra tânărului compozitor în urma audiției *Sonatei pentru flaut și pian* a marelui compozitor francez al sec. XX, F. Poulenc. Într-adevăr, între cele două sonate pot fi observate anumite trăsături comune, care o să le dezvăluim pe parcursul analizei noastre. *Sonata pentru flaut și pian* de V. Ciolac a fost interpretată prima și, deocamdată, singura dată în anul 1985 de către flautistul G. Moseico și pianistul M. Șramco, în Sala mare a Filarmonicii de Stat a RSSM (azi Filarmonica Națională S. Lunchevici), în cadrul concertului din creațiile tinerilor compozitori din Moldova. În anul 2019 a fost pregătită a doua redacție a *Sonatei* care a fost publicată în culegerea *Creații pentru ansambluri camerale* (volumul III, Chișinău: Lumina).

Adresarea unui tânăr compozitor la genul de sonată denotă dorința lui de a se alinia la tagma profesioniștilor în domeniul compoziției muzicale prin abordarea unui gen „considerat în mod tradițional unul dintre cele mai importante genuri din sistemul creației componistice de orientare europeană” [3 p. 88]. Totodată, este și o dovadă de curaj prin încercarea de a spune un cuvânt nou într-un gen cu o istorie seculară.

*Sonata pentru flaut și pian* de V. Ciolac este scrisă într-un stil apropiat de neoromantism. Are o structură monopartită, ceea ce nu este caracteristic pentru sonatele clasico-romantice, însă se întâlnește destul de frecvent în sonatele contemporane. Nici în muzica națională *Sonata* lui Ciolac nu reprezintă

un exemplu singular în acest sens. „Printre compozitorii autohtoni autori de sonate monopartite pot fi consemnați Solomon Lobel – *Sonata pentru pian* (1948), Alexei Stârcea – *Sonata-poem pentru violoncel și pian* (1956), Vasile Zagorschi – *Sonata-fantezie pentru clarinet și pian* (1975), Vladimir Rotaru – *Sonata-improvizație pentru pian* (1991), Zlata Tcaci – *Sonata pentru clarinet solo nr. 2* (1995) și Gheorghe Neaga – *Sonata pentru pian* (1979) [1 p. 97].

Deși compusă dintr-o singură parte, forma *Sonatei* nu este unitară, în ea putând fi cu ușurință distinse elementele unui *allegro* de sonată (două teme care se expun într-o relație și se reexpun ulterior cu anumite modificări; existența **tratării** în care are loc dezvoltarea materialului muzical prin îmbinarea și transformarea elementelor temelor expuse în expoziție; prezența **reprizei**). Pe parcursul analizei vom încerca să argumentăm aceste afirmații.

*Sonata* începe cu **tema principală (TP)**, care articulează o formă tripartită simplă *a-b-a1*. Compartimentul *a* dezvăluie niște gânduri visătoare și neliniștite. Tema debutează la flaut cu un pasaj ascendent de 16-mi, finalizat cu un salt la cvintă descendentă, mai departe desfășurându-se într-o linie melodică curbă, care constă din salturi oscilatorii la cvarte, cvinte, sexte și septime ascendente și descendente cu durate de optimi și pătrimi într-un ritm sincopat. Prima frază se termină cu o linie descendentă continuă formată din cvarte și cvinte, care cuprinde un diapazon de circa două octave și jumătate și se oprește pe „punctul” lung – nota *do diez* din prima octavă – una dintre cele mai grave note ale flautului. Acompaniamentul pianului constă din repetarea *ostinato* a unei formule ritmice alcătuită din șapte 16-mi, divizate cu o pauză de aceeași durată, de fiecare dată repetându-se cu un nou conținut melodic (mână dreaptă) și pedală pe nota *re* în contraoctava în mână stângă, întreruptă peste fiecare a doua măsură cu salturi foarte scurte în ritm punctat, care par să fie niște note ajutătoare față de nota *re*, dar luate prin salt (*Ex. 1*).

**Exemplul 1.** V. Ciolac, *Sonata pentru flaut și pian*, tema principală.

Tema la flaut se repetă de trei ori cu unele modificări, formând o perioadă din trei propoziții egale din 12 măsuri în care se folosesc aceleași formule ritmice și oprirea pe nota lungă. Fiecare propoziție se extinde în comparație cu cea precedentă și se termină de fiecare dată pe o notă tot mai gravă din octava 1: prima dată pe *do#*, a doua oară pe *do becar*, și a treia oară pe nota *si* din octava mică – cel mai grav sunet al flautului. Partida pianului constă din aceleași formule ritmice propuse în primele măsuri, dar cu fiecare trasare a temei la flaut diapazonul pasajelor în mâna dreaptă a pianului se extinde de la prima octavă la cea de a treia. În acest început putem să observăm trăsături comune între sonatele de

V. Ciolac și F. Poulenc: aproape aceeași factură în care melodia flautului începe cu pasaje ascendente (cvartolete formate din 32-mi la V. Ciolac și cvartolete din 16-mi la F. Poulenc) (*Ex. 2*).

**Exemplul 2.** F. Poulenc, *Sonata pentru flaut și pian*, p. I, tema de bază (A).

Aceste pasaje la flaut în ambele sonate se finalizează cu o cvintă descendentă și continuă cu mișcarea oscilatorie a optimilor, articulând deja desene melodice diferite. Și în partida pianului sunt prezente anumite similitudini cu Sonata lui Poulenc: mișcarea cu șaisprezecimi în mâna dreapta și basul lung în mâna stânga. Totuși, deși factura și elementele ritmice sunt aproape aceleași, conținutul muzical al celor două sonate este total diferit, grație reperelor sonore și liniilor melodice diferite.

În cifra 3 începe compartimentul median *b* al temei principale încredințat în totalitate pianului, preluând unele elemente expuse anterior în partida flautului. Tematismul acestei secțiuni se bazează pe două elemente – primul fiind o variantă transformată a elementului incipient al compartimentului *a* (*Ex. 3*), iar al doilea constând din mișcarea alternativă a acordurilor cu durate de optimi în ambele mâini ale pianului care sună în registre diferite (măsurile 10-12 din cifra 3) (*Ex. 4*).

**Exemplul 3.** V. Ciolac, *Sonata pentru flaut și pian*, compartimentul *b* al TP, primul element.

**Exemplul 4.** V. Ciolac, *Sonata pentru flaut și pian*, compartimentul *b* al TP, elementul doi.

Pe parcursul compartimentului *b* cele două elemente se îmbină, iar factura pianului este stratificată în trei planuri sonore, antrenând trei registre diferite ale instrumentului.

Spre sfârșitul compartimentului *b*, al doilea element începe să predomină (măs. 20-29), secțiunea finalizându-se cu acorduri lungi ale pianului, cuprinzând un registru foarte extins – contraoctava, octava mică, octava 1-a și octava a 3-a, care se termină pe *fermato*.

Acest compartiment pare să fie inspirat din secțiunea *A* din prima parte a *Sonatei* lui F. Poulenc, unde în măsur. 8 din cifra 1 distingem o replică scurtă, dar expresivă a pianului (Ex. 5).

**Exemplul 5.** F. Poulenc, *Sonata pentru flaut și pian*, p. I.

În *Sonata* lui Ciolac această replică se dezvoltă într-un solo desfășurat al pianului (cif. 3). În cifra 4 la flaut sună repriza modificată și prescurtată (de la 32 la 23 de măsuri) a temei principale (*a1*). Formulele ritmice preluate din *a* se repetă, dar se extinde amplituda registrelor – tot mai frecvente devin septimele ascendente sincopate, mergând de la octava a 2-a spre octava a 3-a, ceea ce conferă temei principale mai multă tensiune. În măsură 18 linia melodică coboară în jos, sunând la *ff* și se oprește pe „punctul” lung – nota *si* în octava mică (cea mai gravă notă la flaut) care sună la *pp*. Din cauza specificului construcției flautului, notele în registrul grav se iau mai greu și necesită o poziție corectă a aparatului buzelor și repartizarea dozată a respirației. În partida pianului se folosesc aceleași formule ca și în compartimentul *a*.

Puntea (cifra 6) pornește la flaut cu replici sacadate de duble șaisprezecimi divizate cu pauze care sună ca un foșnet, în timp ce la pian sună intonații modificate din tema principală (Ex. 6).

**Exemplul 6.** V. Ciolac, *Sonata pentru flaut și pian*, începutul punții.

Și aici putem distinge trăsături comune în factura muzicală între puntea sonatei lui V. Ciolac (cifra 6) și unul din elementele din compartimentul *A* (măs. 4-8, cif. 5) din prima parte a sonatei lui F. Poulenc. În *Sonata* compozitorului francez în partida flautului sună o melodie cu șaisprezecimi dublate, în timp ce la pian se aude melodia transformată a temei de bază în trei secvențe ascendente (cu alte repere sonore) (Ex. 7).

**Exemplul 7.** F. Poulenc, *Sonata pentru flaut și pian*, p. I.

Începând de la măs. 30, între replicile flautului apar optimi la *sf* în registrul acut (octava a 3-a), care sunt articulate cu accent, iar în partida pianului se face auzită o formațiune tematică nouă formată din două secvențe alcătuite din mișcarea cromatică descendentă a acordurilor și un salt la septimă ascendentă care constituie **tema punții** (Ex. 8).

**Exemplul 8.** V. Ciolac, *Sonata pentru flaut și pian, tema punții.*

The musical score for Example 8 shows measures 30 to 33. The Flute part (Fl.) begins at measure 30 with a forte (*sf*) dynamic and a piano (*p*) dynamic. The Piano part (Pno.) starts at measure 30 with a piano (*p*) dynamic and a forte (*f*) dynamic. The tempo is marked (Allegretto). The score includes dynamics like *sf*, *p*, and *f*, and features such as accents and slurs.

Dacă TP era expusă preponderent în partida flautului (compartimentele a și a1), pianului revenindu-i un rol de acompaniament, în expunerea temei punții rolul instrumentelor se inversează: tema sună la pian, iar flautul îi contrapunctează cu pasaje „zumzăitoare” formate din șaisprezecimi. Aceste șaisprezecimi trebuie să fie interpretate în tehnica *staccato dublu*, care necesită multă lejeritate. Mare precizie solicită și trecerile rapide de la registrul grav (octava 1-a) spre registrul acut (octava a 3-a) în locuri unde pasajele de șaisprezecimi sunt separate de optimi. Pentru obținerea exactității intonative a sonorității de la flautist se cere o ambușură flexibilă, ceea ce presupune întinderea buzei inferioare în registrul înalt și strângerea ei în registrul grav. Mai departe observăm că în partida flautului, de rând cu articulațiile de șaisprezecimi *staccato dublu*, pătrund și articulații de *legato*. Ulterior încep să predomine pasajele abrupte de șaisprezecimi în intervale de cvarte, cvinte, sexte, septime s.a. cu articulația *legato*. Aici flautistul trebuie să acorde atenție flexibilității trecerii de la o notă la altă și anume în intervalele mari scrise sub ligă.

De la cifra 8 începe **tema secundară (TS, Vivo capriccioso)**, care contrastează puternic atât cu tema principală cât și cu cea a punții, având ritmul complex de 7/16. Tema debutează cu un salt accentuat la septimă ascendentă, continuând printr-o linie melodică capricioasă a flautului. Prima frază se termină cu saltul descendent la septimă în aceeași formulă ritmică sincopată cu ultima notă lungă ca și în prima intonație a temei, formând o structură de tip arc. În partida pianului se repetă una și aceeași formula ritmică de 7/16 per măsură. Prima și a patra notă din grupul șaisprezecimilor joacă rolul unor puncte de reper, în toate grupurile sună în contraoctavă (Ex. 9).

**Exemplul 9.** V. Ciolac, *Sonata pentru flaut și pian, tema secundară.*

The musical score for Example 9 shows measures 62 to 64. The Flute part (Fl.) begins at measure 62 with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The Piano part (Pno.) starts at measure 62 with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The tempo is marked *Vivo capriccioso*. The score includes dynamics like *mf* and features such as accents and slurs.

Uneori aceste grupuri se întrerup cu acordul lung disonant sonorizat prin *sfz*, pe fundalul căruia flautul intonează pasajul de șaisprezecimi.

Cu o măsură înainte de cifra 11 demarează **tratarea** care conține trei faze. Prima fază se bazează pe tematismul TS: cele două elemente – sincopa (care aici, din salt la septimă și nonă cum era în ex-

poziție, s-a transformat în secundă) și mișcarea arpeggiată (vezi măsura 3 din TS din expoziție) – sună în contrapunct și se dezvoltă prin tehnica imitațiilor și a contrapunctului dublu, la care se adaugă și inversarea planurilor sonore – ce a sunat la flaut sună la pian și invers (*Ex. 10*).

**Exemplul 10.** V. Ciolac, *Sonata pentru flaut și pian*, începutul tratării.

În cifra 12 rămâne numai elementul arpeggiat dezvoltat prin imitații și prin pasaje contrar direcționate (*Ex. 11*) și doar în ultimele patru măsuri înainte de cifra 13 revine intonația sincopată din TS care încheie prima fază a tratării, conferindu-i forma de arc. În anacruza la cifra 13 apare primul element din TP și începe a doua fază în care se îmbină elemente din ambele teme (*Ex. 12*).

**Exemplul 11.** V. Ciolac, *Sonata pentru flaut și pian*, tratarea.

**Exemplul 12.** V. Ciolac, *Sonata pentru flaut și pian*, tratarea.

Aici nu putem să nu sesizăm anumite aluzii la tema de bază a compartimentului A din prima parte a *Sonatei* de F. Poulenc. V. Ciolac folosește combinația elementului incipient transformat al TP, care este influențat, cum a fost menționat anterior, de temă de bază a compartimentului A din partea I a *Sonatei* lui F. Poulenc și elementului sincopat din TS.

În cifra 14 începe a treia fază a tratării – anacruza spre **repriză**. În partida flautului predomină elemente din TP, în timp ce pianul intonează acorduri disonante în ritm punctat care, de fapt, reprezintă o variantă transformată a acordurilor din acompaniamentul temei secundare. Ele sună în registre contrastante – primul acord cu durata de șaisprezecime, fiind sonorizat în contraoctava la mâna stângă, în timp ce al doilea cu durată mai lungă sună în octava 1-a și a 2-a la mâna dreaptă. Pe fundalul ultimului acord al pianului de câteva ori sună elementul incipient al compartimentului a



din tema principală la flaut: de două ori transformat (alte note) și apoi în varianta lui inițială, anticipând repriza care începe în cifra 15. TP revine într-o formă prescurtată, constând dintr-o sinteză a compartimentelor *a* și *a1* (prima propoziție din *a* + *a1* integral), secțiunea mediană a temei (*b*) fiind omisă. Începutul punții din cifra 17 este identic cu cel din expoziție, modificările intervenind în ultimul pasaj din 32-mi și conducând discursul spre reluarea temei punții cu schimbarea armoniilor din partida pianului, dar și a conținutului melodic intonat de flaut în comparație cu expoziția. Acest fapt permite să propunem și o altă interpretare a funcției acestei teme în construcția formei și s-o tratăm ca fiind **prima temă a grupului secundar**. Însă, apropierea caracterului ei de tema principală și contrastul puternic cu tema secundară ne-a determinat s-o apreciem, totuși, ca temă a punții. În partida flautului pasajele de dublu *staccato* constau din alte note și diapazonul lor coboară cu câteva sunete mai jos (în comparație cu aceleași pasaje ale punții din expoziție). Totodată, putem să observăm că pasajele de șaisprezecimi duble sunt divizate între ele cu pătrimi în registrul grav al flautului, care sună la *mf*, spre deosebire de același compartiment în expoziție, unde pasajele sunt divizate cu optimi acute în octava a 3-a (*Ex. 13*).

**Exemplul 13.** V. Ciolac, *Sonata pentru flaut și pian*, tema punții în repriză.

The image shows a musical score for Flute (Fl.) and Piano (Pno.) in 2/4 time, B-flat major. The score is labeled '(Vivo capriccioso)'. It shows measures 194, 195, and 196. The Flute part has dynamics *mf*, *p*, and *mf*. The Piano part has dynamics *mf* and *p*. There are markings for 6 and 8th notes in the piano part. A box with the number 18 is in the top right corner.

În partida pianului tot apar mici schimbări în armonie, se modifică reperatele sonore (mișcarea cromatică a acordurilor coboară cu câteva note mai jos în mâna dreaptă, însă factura, practic, rămâne aceeași ca și în expoziție).

În cifra 20 apare TS, dar, spre deosebire de expoziție, aici ea este sonorizată în registrele mai înalte ale flautului și pianului, căpătând astfel mai multă tensiune. Se modifică și reperatele sonore ale temei: în expoziție ea pornește de la septima *si bemol-la* în timp ce în repriză sună septima *sol-fa diez*, partida pianului în expoziție se derulează în registrul grav, fundamentându-se pe sunetul *fa*, iar în repriză ea se ridică în registrul mediu, având ca punct de sprijin sunetul *do diez*. Aceste transformări denotă evident manifestarea principiului de sonată care presupune modificarea relațiilor sonore între temele din expoziție în repriză.

În intonarea temei secundare flautistul trebuie să demonstreze precizie în trecerea rapidă de la pasajele din octava 1-a spre registrul înalt (octava a 3-a). Pentru obținerea exactității intonative de la interpret se cere ambușură flexibilă. Acompaniamentul pianului, de asemenea, se ridică în registrul mai înalt (octava 1-a, pe urmă în octava 1-a și a 2-a în comparație cu acompaniamentul temei secundare din expoziție, unde el sună în octava mare la mâna stângă și octava mică la mâna dreaptă). Schimbarea registrului spre octavele mai înalte conferă imaginii sonore o anumită lejeritate și transparență.

Cu o măsură înainte de **codă** (cifra 22), în partida pianului observăm combinația pasajului incipient cu elementul din compartimentul median *b* al TP. Pe urmă această combinație se divizează, antrenând ambele instrumente: la flaut sună elementul incipient transformat, care se mișcă în direcție opusă, descendentă, și se reține pe nota lungă, iar la pian sună un fragment din compartimentul median (*b*) al TP, formând, într-un fel, un dialog dintre cele două instrumente care durează până aproape de sfârșitul *Sonatei*, până la măsura 288 (*Ex. 14*).

**Exemplul 14.** V. Ciolac, *Sonata pentru flaut și pian, coda*.

În ultimele patru măsuri partidele celor două instrumente se sincronizează într-o mișcare perpetuă de șaisprezecimi care se „stinge” treptat (de la nuanța *p* la *ppp*), dispărând în registrele extreme ale spațiului muzical – contraoctava la pian și octava a treia la flaut (**Ex. 15**).

**Exemplul 15.** V. Ciolac, *Sonata pentru flaut și pian, sfârșitul*.

Posedarea ambușurii și dozarea economă a respirației în acest loc vor asigura flautistului obținerea unei sonorități expresive a instrumentului, deoarece din cauza specificului construcției instrumentului notele din octava a 3-a necesită un anumit efort și sună destul de strident.

Aceste pasaje de 16-mi putem să le comparăm cu pasajele din **coda** primei părți a *Sonatei* lui F. Poulenc – măs. 4-5, cif. 15 (**Ex. 16**), unde în partida flautului urmează câteva replici afirmative, divizate de intervenții scurte ale pianului, servind drept „punct de încheiere” al părții întâi, sunând foarte liniștit, parcă în șoaptă și afirmând tonica majoră – Mi major (**Ex. 17**).

**Exemplul 16.** F. Poulenc, *Sonata pentru flaut și pian, coda*.

Spre deosebire de F. Poulenc, V. Ciolac încheie *Sonata* anume cu pasaje ascendente, parcă punând la sfârșit semnul de întrebare. Răspunsul la întrebare și, totodată, punctul final al acestui discurs muzical captivant sună abia perceptibil în registrul foarte grav al pianului (ultimul sunet fiind nota si din contraoctavă; a se vedea **Ex. 15**).

**Exemplul 17.**
**Concluzii**

*Sonata pentru flaut și pian* de V. Ciolac este o lucrare ce ilustrează elocvent perioada în care a fost compusă: anii '70 – prima jumătate a anilor '80 ai sec. XX, perioadă care, în opinia cercetătoarei P. Rotaru, „poate fi caracterizată printr-o izbucnire fără precedent a activității creatoare în sfera genului de sonată” (2 p. 606). În urma analizei *Sonatei*, putem concluziona că lucrarea îmbină elemente tipice sonatelor clasico-romantice și trăsături caracteristice gândirii muzicale din a doua jumătate a secolului XX. Forma ei este monopartită, demonstrând tendința spre părăsirea vechilor structuri și eliberarea desfășurării interioare a discursului despre care semnalează P. Rotaru (2 p. 607). Totuși, în compoziția *Sonatei* putem distinge structura tipică unui *allegro* de sonată mai mult sau mai puțin tradițional. Ba chiar mai mult, putem vorbi și despre manifestarea latentă a funcțiilor celorlalte părți ale formei ciclice în anumite secțiuni ale formei. Astfel, compartimentul median al temei principale (*b*) poate fi asemănat cu un *scherzo*, iar tema secundară – cu partea lentă sau centrul liric al unui ciclu.

*Sonata pentru flaut și pian* de V. Ciolac prezintă interes din punct de vedere artistic și tehnologic pentru studenții și interpreții avansați. Lucrarea necesită o înțelegere corectă a structurii pentru dezvăluirea convingătoare a dramaturgiei muzicale, dar și o abordare creativă a materialului muzical și anumite abilități tehnice indispensabile pentru redarea adecvată a conținutului ideatic al *Sonatei*. Flautistul trebuie să posede o mobilitate suficientă a degetelor în interpretarea secțiunilor rapide și a numeroaselor pasaje, să poată conduce lin pasajele *legato* care constau din intervale mari; el trebuie să demonstreze calcularea și economisirea respirației în frazele desfășurate care se termină pe o notă lungă. O condiție necesară pentru o interpretare reușită este și antrenarea aparatului buzelor, și dozarea respirației atât în registrul grav (unde notele necesită plenitudine și sonoritate calitativă) cât și în cel acut, stăpânirea tehnicii *staccato dublu* și *frullato*, flexibilitatea ambușurii pentru trecerea rapidă de la registrul înalt spre cel grav și invers. *Sonata pentru flaut și pian* de V. Ciolac relevă posibilitățile artistice și interpretative specifice celor două instrumente (în cazul flautului – timbrul sunetului, pasaje de dublu *staccato*, pasaje *legato* etc.) și pianului, reprezentând o completare valoroasă a repertoriului național pentru acest tip de ansamblu.

**Referințe bibliografice**

1. MELNIC, V., CHICIUC, N. Tradiții și inovații în Sonata pentru pian de Gheorghe Neaga. In: *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*, 2013. Chișinău: Grafema Libris, 2013, nr. 3, pp. 96–106. ISSN 1857-2251.
2. ROTARU, P. Incursiuni în istoricul muzicii naționale de cameră. In: *Arta muzicală din Republica Moldova: istorie și modernitate*. Chișinău: Grafema Libris, 2009, pp. 589–651. ISBN 978-9975-52-046-1.
3. ЦИРКУНОВА, С. Старое и новое в сонате композиторов Молдовы. In: *Tradiții și inovații în muzica secolului al XX-lea* : materialele conf. șt. internaț. Chișinău: Goblin, 1997, pp. 88–95. ISBN 9975-9533-0-1.

**DOUĂ BIJUTERII MUZICALE:  
SALUT D'AMOUR ȘI BIZARRERIE DE EDWARD ELGAR**

**TWO MUSICAL JEWELS:  
SALUT D'AMOUR AND BIZARRERIE BY EDWARD ELGAR**

**VLADIMIR ANDRIEȘ<sup>1</sup>,**

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

**VADIM BUINOVȘCHI<sup>2</sup>,**

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

**CZU [780.8:780.614.332.087.2:780.616.433]:781.61**

*În prezentul articol ne propunem analiza particularităților compoziționale și stilistice a două miniaturi pentru vioară și pian de E. Elgar – Salut d'amour și Bizarrerie – compuse în anii 1888-1890, completându-le cu recomandări care ar putea fi utile violoniștilor în procesul de studiere și interpretare a acestor bijuterii muzicale.*

*Salut d'amour este o piesă lirică, de salon, în stilul caracteristic scrisului componistic al compozitorului exprimat prin simplitate, proprie acestei perioade timpurii de creație. Fiind considerată o lucrare accesibilă atât pentru publicul larg cât și pentru violoniștii amatori, ea este frecvent prezentă în concerte de tip divertisment.*

*Bizarrerie este o piesă de virtuositate, ce reflectă caracteristicile stilului violonistic elgarian prin alternarea procedeelelor de staccato, a figurilor ritmice punctate și staccato-volant. Considerăm, că denumirea miniaturii reflectă caracterul capricios, ce persistă pe parcursul discursului muzical, prezent și în structura ei mai puțin obișnuită.*

**Cuvinte-cheie:** E. Elgar, miniaturi, vioară, Salut d'amour, Bizarrerie

*This article represents an analysis of the compositional and stylistic particularities of two miniatures for violin and piano by E. Elgar written in the years 1888-1890, complementing them with recommendations that might come in useful for the study process of violinists and the successful performance of these musical gems.*

*Salut d'amour is a lyrical drawing-room piece in a style characteristic of the composer's writing, expressed through simplicity, typical of this early period of creation. Being considered to be an accessible piece both to the large audience and amateur violinists, it is frequently presented in entertainment concerts.*

*Bizarrerie is a virtuoso piece which reflects the characteristics of the Elgar violin style through the alternation of musical articulations such as staccato, dotted rhythmical figures and staccato-volant. The name of this miniature, in our opinion, depicts its whimsy character which persists throughout the musical discourse, as well as in its unusual structure.*

**Keywords:** Elgar, miniatures, violin, Salut d'amour, Bizarrerie

### **Introducere**

Vioara a marcat semnificativ viața cunoscutului compozitor englez Edward Elgar. De tânăr el a aspirat să devină un violonist desăvârșit. Mai târziu, fiind conștient de propriile limite, a decis că adevărata lui vocație este componistica. Cu toate acestea, a continuat să cânte la vioară în mai multe orchestre din regiunea Worcestershire și în cadrul celebrului festival *Three Choirs Festival*, care se desfășura anual la Worcester, Gloucester și Hereford. Lucrările sale au fost frecvent interpretate, Elgar devenind un compozitor recunoscut. Creațiile pentru vioară de diferite genuri sunt pătrunse de un profund suflu romantic, temperat totodată de spiritul britanic mai interiorizat și mai moderat. Cu părere de rău, în țara noastră moștenirea artistică a lui Elgar este foarte puțin cunoscută și foarte rar prezentă pe scenele concertistice. În prezentul articol ne propunem analiza particularităților compozi-

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

2 E-mail: herosheema@yahoo.com

ționale și stilistice a două miniaturi pentru vioară și pian compuse în anii 1888-1890, completându-le cu recomandări care ar putea fi utile tinerilor violoniști în procesul de studiere și interpretare a acestor bijuterii muzicale.

### 1. *Salut d'amour*, op. 12 (1888)

*Salut d'amour* este o creație timpurie a lui E. Elgar, apărută în 1888 ca un cadou pentru eleva sa, Caroline Alice Roberts (ea lua lecții de acompaniament la pian de la tânărul pe atunci Elgar), care a devenit, în scurt timp, soția compozitorului. În vara aceluiași an, Edward a decis să plece într-o mică vacanță cu Dr. Charles Buck, unul dintre prietenii săi cei mai apropiați, și, la plecare, Alice i-a înmănat o poezie scrisă de ea intitulată *Love's Grace* (în unele surse denumită *The Wind at Dawn*), care, prin urmare, l-a inspirat pe Elgar să compună piesa propriu-zisă. Piesa poartă dedicația pentru Carice, prenume ce deriva din cele două prenume ale viitoarei sale soții și cu care ulterior, la naștere, a fost botezată fiica lor. La întoarcere, compozitorul a cerut-o pe Caroline Alice în căsătorie, prezentându-i piesa proaspăt compusă. Inițial, compozitorul a utilizat titlul german *Liebesgrüss*, care s-a folosit la primele publicări ale acesteia. Editura *Schott* i-a cumpărat drepturile de autor la prețul de două guinee. Pentru acest preț, spre finele anului 1888, Edward i-a oferit editurii trei aranjamente ale piesei – versiunile pentru pian, vioară și pian și ultima – pentru orchestră mică. La început piesa nu era atât de solicitată și vânzările nu prea mergeau, însă lucrurile s-au schimbat după ce aceeași editură a modificat titlul piesei, traducându-l în limba franceză și a schimbat modul în care era tipărit numele compozitorului (Ed. Elgar), în speranța creșterii nivelului de popularitate al piesei. O mișcare care s-a dovedit a fi un succes (dar, din păcate, de această schimbare a avut de profitat doar editura, Elgar rămânând cu aceleași două guinee). Astăzi, *Salut d'amour* este una dintre cele mai populare creații ale compozitorului, cele trei versiuni ale ei bucurându-se de același succes [1], [2], [3].

*Salut d'amour* este o piesă de salon ce reprezintă lirismul și simplitatea caracteristică pentru perioada timpurie a formării stilului componistic al lui Elgar, fiind considerată o lucrare accesibilă atât pentru majoritatea publicului cât și pentru violoniștii amatori și, din această cauză, este deseori utilizată în concerte de tipuri diverse. Pentru o interpretare convingătoare și duioasă a acestei piese, considerăm că solistul e obligat să cunoască și să aplice la momentul convenit procedeul de *vibrato*. Bazele acestui procedeu presupun o metodologie riguroasă aplicată încă din primii ani de studiu a tinerilor violoniști. Un prim exercițiu constă în sprijinirea viorii în perete și inițierea mișcării lente (spre și dinspre perete) paralele corzii a degetelor mâinii stângi implicate în acest proces. Iar apoi, pe parcursul formării viitoare a tinerilor soliști, se recomandă lucrul asupra frecvenței amplitudinii acestuia, utilizând o planificare migăloasă a programului (de obicei, piesele lente, cantabile, romantice), care familiarizează interpretul cu senzațiile acestui proces. În general, există patru tipuri de *vibrato*: digital, din încheietură (poigneu), cu antebrațul și *vibrato* mixt. Procedeul mixt este considerat a fi cel mai efektiv, fiindcă include parțial sau în întregime celelalte forme ale sale [3].

Scrisă în Mi major, piesa este structurată într-o formă tripartită simplă, măsura fiind de 2/4 și tempoul *Andantino*. Din start, observăm cum în temă se repetă trei pătrimi, cu remarca de *crescendo* și *diminuendo* (vezi exemplele nr. 1, 2 și 3).

#### Exemplul nr. 1.



#### Exemplul nr. 2.



#### Exemplul nr. 3.



De obicei, augmentarea și diminuarea intensității sunetului sunt asociate cu forța presiunii mâinii drepte în coardă, dar aceasta nu este singura metodă a realizării efectului dorit. Una dintre variantele aplicabile în acest caz ar fi controlul vitezei arcușului, dar ne mai putem folosi în abundență de procedeele de *vibrato* (sus menționate), care sporesc substanțial paleta expresivă în contextul interpretării pieselor de așa gen. Considerăm că aceste *crescendo* și *diminuendo* nu sunt abordabile doar în mâna dreaptă, ci și în mâna stângă, prin schimbarea intensității procedeeului de *vibrato*. Un alt element care atrage atenția în exemplul nr. 4 este sublinierea optimilor, semn ca ele să fie declamate și să nu fie neglijate de interpret. Tema principală este repetată de două ori fără schimbări, apoi, la trecerea în partea mediană, întâlnim un *diminuendo* care denotă o calmare a frazei spre *pianissimo* (exemplul nr. 5).

**Exemplul nr. 4.**



**Exemplul nr. 5.**



Și la începutul părții mediane compozitorul subliniază ultimele optimi (exemplul nr. 6), care ulterior rezultă într-o mică culminație, ca apoi aceeași temă să reapară cu o terță mai sus și o nuanță mai elevată decât în primul caz: *piano* cu *crescendo molto* (exemplul nr. 7).

**Exemplul nr. 6.**



**Exemplul nr. 7.**



În a doua jumătate a secțiunii de mijloc tema principală se desfășoară la pian (care, până la acest moment, juca un rol de acompaniament) cu o terță mai jos, în comparație cu începutul secțiunii, în timp ce vioara o acompaniază cu o succesiune de doimi și flageolete. În repriză tema principală în vocea viorii nu suferă schimbări substanțiale, iar pianul în mâna dreaptă dialoghează cu vioara prin procedeul de întrebare – răspuns (vezi exemplele nr. 8, 9, 10, 11).

**Exemplul nr. 8.**



**Exemplul nr. 9.**



**Exemplul nr. 10.**

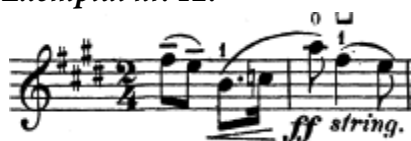


**Exemplul nr. 11.**



Apoi notăm o lărgire interioară a reprizei prin repetarea materialului cu o octavă mai jos care se răsfrânge în una dintre cele două culminații majore din această piesă cu un *cresc.* până la *f* și *string.* în exemplul nr.12

**Exemplul nr. 12.**



Compozitorul solicită un *accelerando* constant ce crește în paralel cu un *cresc.*, pe care solistul trebuie să le îndeplinească prin alunecările dificile în poziția a V-a mai întâi pe coarda Sol și apoi pe coarda Re (exemplul nr. 13).

**Exemplul nr. 13.**



În m. 66 apare un *ritenuto*, care inițiază o perpetuă încetinire a melodiei până la sfârșitul piesei și pe parcursul căreia notăm un ultim „strigăt” al vioarei în m. 68 amplexarea căreia crește din nou până la *ff* (exemplul nr. 14).

**Exemplul nr. 14.**



În codă pianul cântă tema principală superior melodiei ascendente ale vioarei, care marchează finalul piesei. Piesa are un profil romantic, în care solistul își poate manifesta plenar calitățile muzicale lirice și, în aceste cazuri, putem face o referință la faptul, că doar în limba română este expus cu exactitudine sensul procesului, în care este implicat un muzician în timp ce interpretează o creație – el cântă. Comparând noțiunile cu care este definit acest proces în alte limbi (în spaniolă – *toca*, adică a atinge; în italiană – *suona*, adică a suna din instrument; în engleză – *to play*; în rusă – *играть*; în franceză – *jouer*), verbul se traduce ca *a juca*. Întotdeauna când abordăm așa tip de piese recomandăm elevilor să înceapă să „cânte” piesa cu vocea în sine înainte ca ea să se înceapă, iar *vibrato*-ul trebuie anticipat înainte ca arcușul să se atingă de coardă. Acest lucru ne ajută să intrăm în atmosfera acestei creații, să o „trăim”. Arcușul trebuie să se „transforme” într-o extensie a mâinii drepte la momentul contactului său ulterior cu coarda, ca fluiditatea noțiunii *legatissimo* să creeze densitatea atât de importantă pentru interpretarea creațiilor muzicale romantice. Distanțele dintre corzi trebuie minimizate.

## 2. *Bizarrerie*, op. 13/2 (1889-90)

Unul din motivele pentru care am ales să facem o analiză aprofundată a acestei piese este faptul că, deși este o lucrare de virtuositate ce îmbină trăsături caracteristice ale scriiturii violonistice, ea este pe nedrept neglijată atât de interpreți cât și de critici. În multitudinea surselor media am depistat doar trei înregistrări profesionale de studio și câteva descrieri succinte ale acestei creații. Cunoaștem că *Bizarrerie* a fost scrisă pentru un misterios violonist pe nume Fred Ward care, presupunem, era un violonist desăvârșit, considerând nivelul elevat necesar pentru a duce la bun sfârșit interpretarea cu succes a acestei piese [4].

Un capitol esențial în instruirea unui viitor solist îl constituie alegerea repertoriului potrivit, conform calităților lui de temperament, muzicalitate, asiduitate, dibăcie, artistism, sensibilitate, motiv pentru care considerăm, că această piesă constituie o treaptă importantă în progresul profesional al inter-

pretului. Printre problemele interpretative ale acestei piese notăm necesitatea solistului de a cunoaște cu desăvârșire procedeul de *staccato volant* și necesitatea executării precise și articulate a figurilor ritmice „ascuțite” care sunt primordiale pentru redarea exactă a caracterului acestei creații. Ritmul este o noțiune exactă, dar în percepția umană suferă unele schimbări, dat fiind faptul că simțul ritmului la om este condiționat de viteza bătăilor inimii.

Putem afirma că, în general, elevii și studenții (de nivel mediu) în marea lor majoritate au tendința de a grăbi sfârșiturile de frază (în special, în cazul figurilor ritmice care conțin 16-mi sau 32-mi) proces, în care se intensifică starea de disconfort emoțional și, prin urmare, intensificarea sau, în unele cazuri, încetinirea treptată a tempoului. Totodată, în lipsa practicii de studiu cu metronomul, interpretul capătă o părere eronată despre capacitatea sa de a cânta disciplinat, ritmic, fapt ce afectează tentativa sa de a executa calitativ un *staccato volant*. Este paradoxal faptul că acest procedeu e imposibil de interpretat strict ritmic (considerând caracteristicile fizice ale arcușului, interacțiunea lui cu coarda și mâna dreaptă), dar, totodată, în acest context, o valoare esențială în dexteritatea dobândită în procesul de lucru o are experiența câștigată ulterior cu ajutorul studiului gestionat în mod rațional.

*Bizarrerie* este o piesă de virtuositate, ce reflectă caracteristicile stilului violonistic al lui Elgar prin alternarea procedeelor de *staccato*, *staccato volant* și ritmurilor punctate. Forma ei este una intermediară: tema principală și repriza sunt relativ similare, articulând forma de perioadă, spre deosebire de secțiunea mediană, care este bipartită, formată din două părți contrastante. Prima perioadă a acestei miniaturi, deși destul de desfășurată, are o construcție relativ simplă. Piesa începe cu o scurtă introducere la pian, după care, într-un mod ferm și robust în nuanța *fortissimo* și *risoluto*, intră vioara, expunând tema într-un tempo vioi – *Allegro* și metrul de 3/8, care conferă discursului percepția unui dans bizar cu patru măsuri de introducere. În structura gestionării nuanțelor observăm schimbări perpetue în dramaturgia liniei melodice, creând o senzație de neliniște. După două măsuri de *ff*, un *diminuendo* conduce până la *pp*, în care apare ritmul punctat, similar unui dans polonez tradițional (vezi exemplul nr. 15).

#### Exemplul nr. 15.



Muzica este într-un mod constant predispusă unor „blițuri” în frecvența apariției articulațiilor expresive, o explozie într-un brusc *cresc.*, precedat de pasajul „electrizant” cu folosirea procedeului de *staccato volant* (exemplul nr. 16).

#### Exemplul nr. 16.



Ulterior auzim din nou ritmul dinamizat, cu diferența că acum el necesită a fi interpretat într-un *forte* bine dozat, fiindcă imediat după aceasta apare un *crescendo* cu o lărgire a mișcării (*largamente*) până la *fortissimo* (vezi exemplul nr. 17).

#### Exemplul nr. 17.



A doua propoziție este identică în plan ritmic cu prima, însă structura tonală suferă schimbări minore.



Prima parte a secțiunii mediane începe într-un Es mixolidic, care conferă muzicii o nuanță arhaică, populară și denotă o calmare a tempoului (*poco piu lento*), în care apare un micro-refren repetat de mai multe ori pe parcursul acestui compartiment atât la vioară cât și, prin urmare, la pian (vezi exemplele nr. 18 și 19).

**Exemplul nr. 18.**

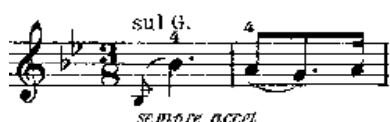


**Exemplul nr. 19.**



Melodia acestei părți este relativ simplă și aproape uniformă, în care ritmul nu este atât de dinamic în comparație cu partea succedentă, care diferă prin tematism și imagine. În a doua parte a secțiunii mediane apare un nou element – ritmul punctat în nuanța *pianissimo* și *accelerando* (vezi exemplul nr. 20), iar la pian se relevă o nouă factură, un alt element, ce subliniază contrastul acestor părți. În plan timbral, observăm că la repetarea părții secunde autorul solicită interpretarea acestui material pe coarda Sol, schimbare care conferă sunetului o expresivitate mai amplă și sugerează violonistului să continue accelerarea tempoului *sempre accel* (vezi exemplul nr. 21), care ulterior ne readuce la *Tempo I*.

**Exemplul nr. 20.**



**Exemplul nr. 21.**



În repriză tema de bază sună la pian, cu flageoletul din partida vioarei în planul secund, iar de la remarcă *scherzando* vioara reia expunerea materialului tematic. Repriza, dinamizată și comprimată, nu evidențiază o împărțire pronunțată a propozițiilor în două jumătăți. Aceasta prezintă o structură mai unitară, urmată de o mică încheiere, care constă în repetarea materialului din introducere care sună inițial doar la pian, iar apoi se reia cu o octavă mai jos concomitent și la vioara (vezi exemplele nr. 22 și 23).

**Exemplul nr. 22.**



**Exemplul nr. 23.**



Considerăm că denumirea miniaturii reflectă, în primul rând, caracterul capricios ce persistă pe durata discursului muzical, dar și structura ei este mai puțin obișnuită. Forma intermediară (tema principală și repriza în formă de perioadă, în timp ce secțiunea mediană este bipartită), cu schimbările

permanente ale melodiei, tempoului, nuanțelor, denotă un caracter bizar și conține o multitudine de procedee specifice unei piese de virtuozitate.

### Concluzii

Cele două miniaturi analizate în prezentul articol reprezintă adevărate cărți de vizită ale muzicii engleze, constituind totodată și o parte importantă a tezaurului muzical universal. Tradițional, aceste „bijuterii” muzicale sunt interpretate la finalul concertelor și recitalurilor (denumite „bis-uri” sau „encore”), și reprezintă, de obicei, „cireașa de pe tort” în contextul planificării unui concert de succes. Deși, aparent simple, aceste miniaturi pot dezvălui multe despre posibilitățile tehnice și muzicale ale violonistului care le interpretează.

### Referințe bibliografice

1. Elgar, Edward. *Salut d'amour*. [online]. [accesat 24.01.2019]. Disponibil: [https://imslp.org/wiki/Salut\\_d%27amour,Op.12 \(Elgar,\\_Edward\)](https://imslp.org/wiki/Salut_d%27amour,Op.12_(Elgar,_Edward))
2. Salut d'Amour. In: *Wikipedia* [online]: The free encyclopedia. [accesat 23.01.2019]. Disponibil: [https://en.wikipedia.org/wiki/Salut\\_d%27Amour](https://en.wikipedia.org/wiki/Salut_d%27Amour)
3. ANDERSON, M. *Edward Elgar (1857–1934)* [online]: *The Violin Music* [CD 2]: Romance; Mazurka; Bizarrerie; Serenade Idylle; Chanson de matin; Chanson de nuit; La capricieuse; Gavotte; Salut d'amour; Etude-caprice; May Song; Virelai; In Hammersbach Carissima; Adieu; Etudes caractéristiques pour violon seul. [accesat 23.01.2019]. Disponibil: [https://www.naxos.com/mainsite/blurbs\\_reviews.asp?item\\_code=8.572643-45&catNum=572643 &filetype>About+this+Recording&language=English](https://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=8.572643-45&catNum=572643 &filetype>About+this+Recording&language=English)
4. APPLEBAUM, S. *String Builder* [online]. Book 3. Los Angeles: Belwin Mills Publishing, 1988, pp. 4–5 [accesat 26.01.2019]. Disponibil: [https://books.google.md/books?id=4Ixf2k\\_SPAC&pg=PA4&dq=tipuri+de+vibrato&source=bl&ots=dyNsVQDNAR&sig=ACfU3U05BI5Zkedl\\_9CEw8P-JMO-g802A&hl=ro&sa=X&ved=2ahUKEwzn8aT8YvgAhWQfF AKHb7 WB9Y4ChDoATAEegQIBRAB#v=onepage&q=tipuri%20de%20vibrato&f=false](https://books.google.md/books?id=4Ixf2k_SPAC&pg=PA4&dq=tipuri+de+vibrato&source=bl&ots=dyNsVQDNAR&sig=ACfU3U05BI5Zkedl_9CEw8P-JMO-g802A&hl=ro&sa=X&ved=2ahUKEwzn8aT8YvgAhWQfF AKHb7 WB9Y4ChDoATAEegQIBRAB#v=onepage&q=tipuri%20de%20vibrato&f=false)

## ELABORAREA PROFESIOGRAMEI PENTRU SOLIȘTI VOCALI

### DEVELOPMENT OF PROFESSIOGRAM FOR VOCAL LEAD SINGERS

**ADELA BLÎNDU<sup>1</sup>**,

conferențiar universitar interimar,  
Academia de Muzică Teatru și Arte Plastice,  
doctorandă,  
Universitatea de Stat de Educație Fizică și Sport

CZU 784.071.5

784.9:372.8

În acest articol este prezentată profesiograma pentru soliști vocali, în funcție de cerințele profesiei (conform Declarației de la Bologna), de domeniul aplicării cunoștințelor profesionale, precum și în baza anchetării și chestionării absolvenților profesiei date. În procesul educațional al învățământului superior din ultimul deceniu conceptul de metodologie a fost stabilit ca o ramură a cunoștințelor care concentrează principiile de înțelegere ale conținutului subiectului activității profesionale. În instituțiile de învățământ artistic superior un aspect esențial în dezvoltarea profesională a unui solist vocal – viitor profesor de canto – este relaționat specificului pregătirii individuale a studentului în clasa de canto, spectrului larg de cunoștințe și deprinderi din domeniul de activitate, de cunoștințele aferente aspectelor de pedagogie, psihologie, PFFA (Pregătirea Fizică Profesională-Aplicativă) și a training-ului mintal etc.

**Cuvinte-cheie:** profesiogramă, instituții de învățământ artistic, solist vocal, competențe

1 E-mail: blindu4@yahoo.com

*This article presents the profesiogram for vocal lead singers, according to the requirements of the profession (according to the Bologna Declaration) and the field of application of professional knowledge, as well as based on the survey and questioning of graduates of the given profession. In the last decade, within the higher education process, the methodological concept has been established as a branch of knowledge that concentrates the principles of understanding the content of the subject of the professional activity. In higher education institutions, an essential aspect in the professional development of a vocal lead singer – future singing teacher – is related to the specific of the individual training of the student in the class, the broad spectrum of knowledge and skills in the field of activity and knowledge related to aspects of pedagogy, psychology, PAPT (Professional-Applied Physical Training) and mental training, etc.*

**Keywords:** profesiogram, institutions of artistic education, vocal soloist, skills

## Introducere

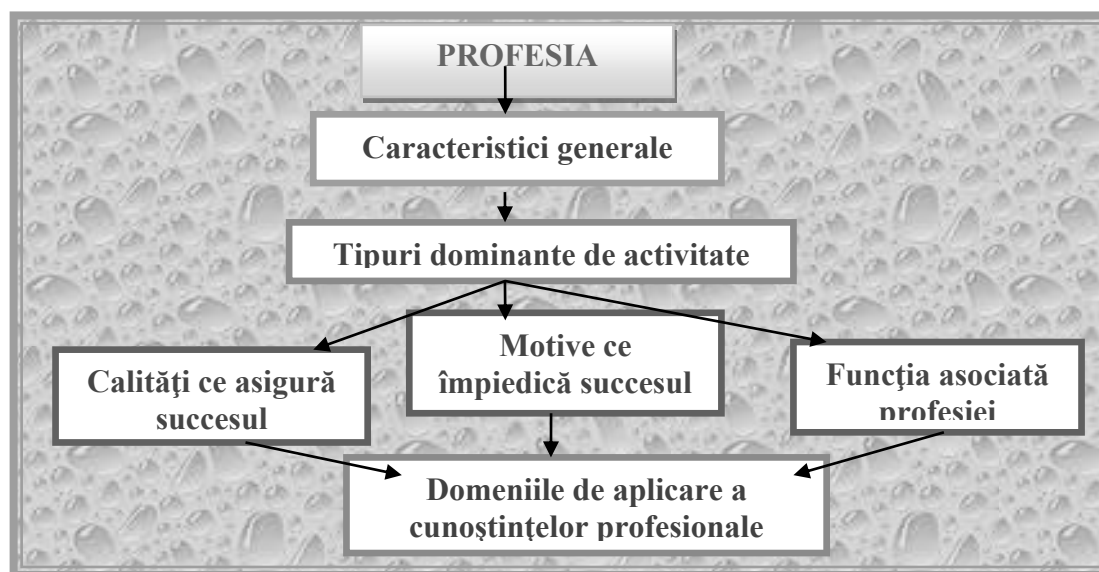
Noțiunea de profesiogramă (din lat. *professio* – meserie, *gramma* – scriere) reprezintă o descriere a caracteristicilor unei anumite profesii, care relevă specificul muncii profesionale și cerințele care se aplică unui specialist [1]. Aceasta include o descriere a activităților specifice și a condițiilor tehnice, socio-economice de muncă, precum și cerințele psihofiziologice ale profesiei. Cert este că valoarea profesiogramei este foarte mare prin sprijinirea unui individ în conturarea alegerii unei profesii potrivite calităților personale și cunoștințelor de profil. Nu orice persoană este potrivită pentru suplinirea unei funcții sau chiar profesii. Studiile privind activitățile profesionale ale vocaliștilor sugerează că impresia (produsul prestației scenice a interpretului asupra publicului) depinde nu numai de voce și pregătirea tehnică a cântărețului, dar și de atmosfera psihologică pe care o poate crea prin interacțiunea cu publicul. Octav Cristescu în cartea sa *Cântul* remarcă următoarele: „Publicul nu are nevoie de mașini cântătoare, ci de oameni vii, de cântăreți pătrunși de voință, gândire, sensibilitate și de toate sentimentele care caracterizează viața. Interpretul prin activitatea lui, are un rol puternic și îndeplinește o înaltă misiune social-culturală. El este un element de seamă în societate, un adevărat educator și îndrumător” [2 p. 93]. Pentru a crea sau a produce o imagine creativă vocalistul modern trebuie să aibă un bagaj teoretic adecvat, care cuprinde istoria apariției diferitelor direcții muzicale, tehnică vocală de calitate, rezonanță naturală, respirație corectă, componente de actorie, precum și pregătire psihologică și fizică [3 p. 101-102]. În elaborarea conținutului pregătirii teoretico-practice a studenților vocaliști trebuie de avut în vedere aspectele legate de specificul solicitărilor psihofizice ale personalității, condițiile concrete de muncă, conținutul muncii, precum și caracteristicile domeniului de activitate.

## Principiile metodologice de elaborare a profesiogramelor

Se disting următoarele principii metodologice de elaborare a profesiogramelor [4; 5]:

- a) coerența profesiogramei – ar trebui să reflecte specificul și semnificația unei anumite poziții în structura de pregătire, precum și posibilul traseu profesional al angajatului;
- b) integritate – evaluarea și analiza calităților importante ale activității din punct de vedere profesional ar trebui realizate în aspectele psihofiziologice, informaționale și mintale ale personalității;
- c) practicitate – rezultatele studiilor de testare ar trebui prezentate în termeni folosiți în direcția practică a psihofiziologiei aplicate, iar metodele instrumentale ar trebui să fie evaluate pe cât posibil pentru a fi utilizate;
- d) principii științifice și concepte moderne – metodologia de cercetare ar trebui dezvoltată ținând cont de cele mai noi concepte, metode și competențe științifice (fundamentale, generale și specifice);
- e) eficiență – ca urmare, ar trebui propusă o soluție practică privind particularitățile ce asigură succesul într-un mediu de piață competitiv.

Ținând cont de principiile metodologice de elaborare a profesiogramelor, autorul a elaborat structura și elementele definitorii ale profesiogramelor (**Figura 1**).

**Figura 1.** Structura și elementele definitorii ale profesiogramelor.

### Elaborarea profesiogramei

Din prisma noastră de cercetare, profesiograma capătă valoare numai în măsura în care anumite competențe ale profesiei pot fi educate, influențate și optimizate prin conținuturi educaționale ale pregătirii profesionale, creative. Principalul mod de a descrie o profesie este prin profesiogramă, care în prezent este folosită la alegerea unei profesii. În speță, reprezintă descrierea unui sistem de caracteristici care prezintă o anumită profesie și include o listă de cerințe și norme impuse de această profesie sau specialitate unui angajat. În baza examinării literaturii din domeniu [4; 5; 6; 7] am elaborat următorul tabel ( *Tabelul 1*).

**Tabelul 1.** Profesiograma solistului vocal

Caracteristici generale		
Denumirea profesiei	Solist vocal	
Metoda dominantă de gândire	Adaptare coordonare	
Domeniul cunoștințelor de bază și nivelul lor	Nr.1./ nivel înalt	Istoria muzicii, culturologia, solfegiu, teoria muzicii, arta vorbirii, pedagogia, arta actorului, psihologia, arta dansului, anatomia, limbi străine, pedagogia artelor, lucru în studio
	Nr.2./nivel foarte înalt	Tehnica vocală, pregătire fizică, simțul ritmului, dicția, respirația corectă, sensibilitatea auzului
	Nr.3./înalt teoretic	(Utilizarea în practică a cunoștințelor)
Domeniul profesional	Muzica. Cultura.	
Interacțiunea interpersonală	Frecvență după modelul „alături, împreună”	
Interesul	Dominant	artistic
	Suplimentar	antreprenoriat
Condițiile de muncă	În încăpere, în aer liber, turnee, deplasări...	activ
Tipuri dominante de activitate		
– exprimarea (transmiterea) ideii muzicale prin intermediul vocii și cu utilizarea diferitor tehnici de interpretare;		
– interpretarea în public pe scena de concert și estradă etc.;		
– prezentarea lucrării interpretate cu profunzime emoțională prin utilizarea artei vocale, artei dansului, măiestriei artistice;		
– interpretarea pieselor muzicale de diverse stiluri, genuri;		
– participarea în organizarea și desfășurarea programelor de concert;		
– participarea live în concerte, spectacole, festivaluri, proiecte muzicale;		
– participarea în calitate de solist-vocalist; artist al ansamblului vocal; artist al ansamblului vocal-instrumental;		
– transmiterea diferitor emoții, sentimente prin intermediul intonațiilor vocale și tehnicii interpretative;		
– promovarea unui stil interpretativ propriu;		

– preocuparea permanentă de asimilarea corectă a unor lucrări muzicale noi, de pregătire a acestora prin efortul personal susținut, pentru atingerea nivelului calitativ necesar prezentării în public, în fața unui auditoriu divers. „El” demonstrează bune capacități de comunicare, lucru în echipă și este preocupat permanent de imaginea personală, de PFPA (Pregătirea Fizică Profesional- Aplicativă), de starea proprie de sănătate pentru asigurarea longevității vocii „instrumentului viu”, și crearea premiselor unor prestații artistice de calitate;	
– implicarea în cadrul unor manifestări muzicale și de divertisment, în cluburi, baruri, restaurante și diverse unități în care se desfășoară activități recreative, în cadrul unor evenimente organizate de instituții (lansări de produse, premieri, gale, sărbători populare, aniversări ale unor diverse evenimente locale/naționale, târguri, expoziții, serbări câmpenești, spectacole de revistă, sau de către persoane particulare (nunți, botezuri, aniversări, petreceri diverse) etc.;	
– dezvoltarea permanentă a capacității de reproducere corectă a diverselor melodii folosind auzul, simțul ritmic, capacitate de controlare conștientă a respirației și de emisie artistică a sunetului, rezistență la efort fizic, capacitate de maximă concentrare psihică, concentrare interioară, sensibilitate, expresivitate artistică, naturalețe, inteligență interpretativă și spontaneitate, creativitate și capacitate de improvizare, autocontrol, echilibru personal și capacitate de depășire a emoțiilor, adaptabilitate în contexte diverse etc.	
<b>Calități ce asigură succesul</b>	
<b>Competențe fundamentale</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– comunicarea la locul de muncă;</li> <li>– munca în echipă;</li> <li>– planificarea activității proprii;</li> <li>– asigurarea igienei vocale și a stării proprii de sănătate;</li> <li>– asigurarea performanței artistice;</li> <li>– realizarea activităților pre-spectacol;</li> <li>– realizarea strategiei interpretative a pieselor;</li> <li>– perfecționarea tehnicii vocale.</li> </ul>
<b>Calități de formare profesională</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– voință;</li> <li>– inteligență;</li> <li>– dragoste față de meserie;</li> <li>– răbdare;</li> <li>– sănătate fizică;</li> <li>– creativitate;</li> <li>– neostoiță autoeducare;</li> <li>– tact și perseverență în urmărirea scopului propus.</li> </ul>
<b>Abilități specifice ocupației</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– disciplina;</li> <li>– comunicarea;</li> <li>– spirit de inițiativă.</li> </ul>
<b>Motive ce împiedică succesul</b>	
<b>Cauze ce împiedică activitatea normală</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– dezechilibrul psiho-emoțional;</li> <li>– agresivitatea și egoismul;</li> <li>– lipsa capacităților muzicale;</li> <li>– lipsa capacităților artistice;</li> <li>– lipsa de inițiativă;</li> <li>– voință slabă;</li> <li>– invidia;</li> <li>– mândria.</li> </ul>
<b>Funcția asociată profesiei: Pedagog</b>	
<b>Proiectarea</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– cunoașterea particularităților psihologice de vârstă;</li> <li>– cunoașterea mecanismelor, proceselor și secvențelor activității elevilor (studenților) privită ca proces psihologic de învățare;</li> <li>– transpunerea în performanțe și comportamente observabile a obiectivelor procesului de predare/învățare în domeniul muzical;</li> <li>– structurarea conținutului învățării pe categorii (cunoștințe, deprinderi, capacități) organizate potrivit logicii psihologice a procesului învățării;</li> <li>– adaptarea strategiilor didactice la particularitățile de vârstă.</li> </ul>
<b>Organizarea</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– comunicarea fluentă, dinamică și expresivă cu elevii (studenții) în timpul procesului de învățământ;</li> <li>– dirijarea activității de învățare a elevilor (studenților), controlul și orientarea prin mijloace de influențare externă a proceselor intelectuale (interne mentale) ale acestora;</li> <li>– autoreglarea comportamentului de predare în funcție de feed-back-ul primit de elevi (studenți);</li> <li>– diferențierea comportamentului de predare în funcție de particularitățile individuale și tipologice ale elevilor (studenților);</li> <li>– valorificarea interacțiunilor și a comunicărilor de grup în procesul de învățământ;</li> <li>– colaborarea cu diverse instituții școlare și instituții superioare de învățământ artistic pentru acordarea de ajutor în organizarea și dezvoltarea suportului școlar și universitar;</li> <li>– sprijin material și financiar etc.</li> </ul>
<b>Evaluarea</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– cunoașterea metodelor de evaluare orală;</li> <li>– cunoașterea metodelor de evaluare scrisă;</li> <li>– cunoașterea metodelor de evaluare practică;</li> <li>– elaborarea și utilizarea probelor standardizate de evaluare (probe, teste, chestionare);</li> <li>– traducerea în indicatori de evaluare a capacităților psihice complexe;</li> <li>– analiza psihologică a rezultatelor evaluării și elaborarea de explicații privind nivelurile de performanță atinse de elevi (studenți);</li> <li>– folosirea tehnicilor de investigație psihologică în evaluarea elevilor (studenților);</li> <li>– verificarea și evaluarea performanțelor realizate la un moment dat;</li> <li>– evaluarea exercitată în mod curent, operativ, real, permanent evidențiind rezultatele care se situează la nivelul previziunilor și așteptărilor.</li> </ul>

Cunoașterea elevilor (studentilor)	<ul style="list-style-type: none"> <li>- cunoașterea elevilor (studentilor) prin observarea comportamentului de învățare în timpul orelor;</li> <li>- cunoașterea elevilor (studentilor) prin folosirea metodelor și tehnicilor de investigație psihopedagogică;</li> <li>- caracterizarea psihologică a elevilor (studentilor) și întocmirea fișelor psihopedagogice;</li> <li>- cunoașterea și caracterizarea grupei de elevi (studenti) ca un grup social educațional.</li> </ul>
Perfecționare Cercetare	<ul style="list-style-type: none"> <li>- studierea bibliografiei de specialitate, întocmirea de fișe bibliografice și tematice;</li> <li>- proiectarea, realizarea și valorificarea cercetărilor psihopedagogice concrete;</li> <li>- întocmirea rapoartelor de cercetare și a referatelor științifice;</li> <li>- participarea la sesiuni de comunicări științifice și acțiuni metodic/pedagogice;</li> <li>- analiza și valorificarea experienței proprii și a celorlalți pedagogi;</li> <li>- asistarea metodic-științifică a interpreților începători;</li> <li>- încurajarea cercetării științifice în muzică și a schimbului de informații de specialitate;</li> <li>- îmbunătățirea stării de sănătate a populației, prin educație muzicală, alimentație rațională și mișcare.</li> </ul>
Relaționarea cu mediul (social și profesional)	<ul style="list-style-type: none"> <li>- comunicarea și direcționarea spre convergență a acțiunii acesteia cu acțiunea instituției de profil;</li> <li>- comunicarea cu colectivul didactic, cu conducerea instituției și cu alte structuri administrative;</li> <li>- autoevaluarea în funcție de semnalele primite din mediul înconjurător;</li> <li>- motivarea agenților social în susținerea învățământului profesional.</li> </ul>
Auto cunoaștere	<ul style="list-style-type: none"> <li>- folosirea pregătirii psihologice în caracterizarea propriei personalități;</li> <li>- autodefinirea stilului interpretativ;</li> <li>- valorificarea autocunoașterii în dirijarea comportamentului profesional;</li> <li>- autocunoașterea și autocontrolul în funcție de informațiile provenite de la vocaliști;</li> <li>- autocunoașterea prin raportare la activitatea celorlalți pedagogi.</li> </ul>
<b>Domeniile de aplicare a cunoștințelor profesionale</b>	
➤	colective vocal-instrumentale, ansambluri vocale, colective corale;
➤	teatre;
➤	case de cultură;
➤	studio;
➤	organizații sociale (centre de creație pentru copii etc.);
➤	radio, televiziune;
➤	instituții de învățământ medii și superioare de profil; instituții preșcolare;
➤	filarmonici;

Sursă: *Profesiogramă elaborată de autor.*

### Concluzii

- Compartimentul organizațional și managementul angajaților a devenit posibil prin studierea caracteristicilor și structurii fiecărui domeniu de activitate. Un rol important în acest proces îi revine profesiogramei.

- Din punctul de vedere al informării, o profesiogramă reprezintă un instrument universal, deoarece poate fi folosită de către diferiți angajatori ai pieței muncii pentru a-și atinge obiectivele trasate.

- În stabilirea strategiei de abordare a metodologiei pregătirii teoretico-practice a interpreților vocaliști se impune respectarea unei ordini raționale de abordare, care va trebui să fie bazată pe importanța legăturilor sistemice dintre trei concepte metodologice de bază: profesiograma, aplicarea pregătirii fizice profesional aplicative și îndrumarul metodic.

- Metodologia de înțelegere a organizării creatoare a empirismului procesului vocal și pedagogic se bazează pe natura artistică și științifică a conținutului cunoașterii, ceea ce necesită (în esență, profesionalitate) determinarea aplicării principiilor cheie ale reflecției empirice și a cercetării științifice artistice. În același timp, o completare ideologică și semantică adecvată a sistemului de reprezentări profesionale determină rezultatul practic al procesului educațional vocal și pedagogic.

- Conținutul multifuncțional din cadrul sistemului de formare a vocalistului, al creativității profesionale performante (pedagogice), contribuie la proiectarea și perfecționarea interpretării profesionale competitive.

- Procesul vocal-pedagogic din cadrul orele de curs cu fiecare student, reprezintă o formă (sistem) artistică și didactică individuală empiric unic al formării profesionale a potențialului interpreta-

tiv coroborat cu aspecte de PFFA (Pregătirea Fizică Profesional-Activă) și mintale care servesc ca bază pentru viitoarea performanță profesională.

- Subiectul activității profesionale a unui interpret, axat pe sistemul artistic și didactic al procesului vocal și pedagogic dezvăluie o varietate de semnificații metodologice atât din punct de vedere teoretic, cât și în practica reflecției profesionale a conținutului obiectivizat al curriculumului elaborat în baza profesiogramei.

### Referințe bibliografice

1. *Dicționar* [online]. [accesat 07.04.2020]. Disponibil: <https://dexonline.net/definitie-profesiogram%C4%83>
2. CRISTESCU, O. *Cântul*. București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R., 1963.
3. КУРУЛЕНКО, Э., ПЛАСКИНА, К. Подготовка вокалистов-исполнителей: исторический аспект. In: *Russian journal of Education and psychology* [online]. 2018, vol. 9, nr. 9 [accesat 31.03.2020]. Disponibil: [https://www.researchgate.net/publication/330208354\\_PODGOTOVKA\\_VOKALISTOV\\_ISPOLNITELEJ\\_ISTORICESKIJ\\_ASPEKT](https://www.researchgate.net/publication/330208354_PODGOTOVKA_VOKALISTOV_ISPOLNITELEJ_ISTORICESKIJ_ASPEKT)
4. СЕРОВА, Л., СИГОВА, С., МАЗАЕВА, К., ФЕДОРОВА, Е. *Профессиограмма как инструмент повышения информированности населения о востребованных профессиях* [online]: текст научной статьи по специальности “Экономика и бизнес” [accesat 30.03.2020]. Disponibil: <https://cyberleninka.ru/article/n/professiogramma-kak-instrument-povysheniya-informirovannosti-naseleniya-o-vostrebovannyh-professiyah/viewer>
5. РОМАНОВА, Е. *99 популярных профессий. Психологический анализ и профессиограммы*. Санкт-Петербург: Питер, 2004. ISBN 5-94723-558-7.
6. *Профессиограмма Актера* [online]. [accesat 20.03.2020]. Disponibil: <https://sevtrud.ru/professiograms/detail/b2396270-8bd9-478b-a81e-e1bec5dfcd05>
7. *Fișa postului solist vocal* [online]. [accesat 22.03.2020]. Disponibil: [https://www.rubinian.com/cor\\_6\\_ocupatia\\_detalii.php?id=265215](https://www.rubinian.com/cor_6_ocupatia_detalii.php?id=265215)

## DIALECTICA VOCALĂ ÎN LUCRĂRILE CELEI DE A DOUA ȘCOLI VIENEZE

### VOCAL DIALECT IN THE COMPOSITIONS OF THE SECOND VIENNESE SCHOOL

IOANA BADIU-AVRAM<sup>1</sup>,

doctor în muzică, asistent universitar,

Universitatea Națională de Arte George Enescu, Iași, România

CZU 784.036:781.68

784.036:784.9

*Muzica secolului XX, îndeosebi muzica vocală, a fost marcată în evoluția sa de schimbările perfecționate de Arnold Schönberg, care reușește să surprindă tendințele vremii – întâi de toate, prin lucrarea sa din 1912, Pierrot Lunaire, care a devenit un tipar pentru generația viitoare. Schönberg dispunea de aceleași mijloace și tehnici de compoziție ca și contemporanii săi, dar a ales să le prezinte într-o formă personal reinterpretată și reorganizată, în neconținută sa căutare de noi structuri care să le substituie pe acele pierdute odată cu renunțarea la centrul tonal. Vocea umană a fost un element important în scriitura lui Schönberg, cât și în lucrările discipolilor săi; Anton Webern prezenta un portativ vocal infernal, în timp ce Alban Berg pleda pentru utilizarea tuturor posibilităților vocale.*

**Cuvinte-cheie:** vocalitate, registru extrem, Sprechgesang, belcanto, tehnici speciale de emisie

*The music of the twentieth century, especially the vocal music, was marked in its evolution by the changes perfected by Arnold Schönberg, who succeeded in capturing the trends of the time – primarily through his 1912 work, Pierrot Lunaire, which became a pattern for the next generation. Schönberg had the same means and techniques of composition as his contemporaries.*

<sup>1</sup> E-mail: ioana.badiu@amgd.ro

ies, but chose to present them in a reinterpreted, personal and reorganized form, in his continuous search for new structures to replace those lost, caused by the disintegration of the tonal center. The human voice was an important element in Schönberg's compositions as well as in the works of his disciples; Anton Webern presented an intractable vocal score, meanwhile Alban Berg pleaded for the use of the entire range of vocal possibilities.

**Keywords:** vocality, extreme register, *Sprechgesang*, *belcanto*, special vocal techniques

## Introducere

Literatura muzicală este într-o continuă evoluție. Lucrările vocale compuse, începând cu secolul XX, impun descoperirea unor noi valențe acustice și expresive, contribuind în mod constant la îmbogățirea tehnicii vocale extinse. A doua școală vieneză este cea care propune câteva elemente inovatoare de scriitură, printre care tehnicile *Klangfarben* și *Sprechgesang*. Declamația în muzică a fost prezentă dintotdeauna, sub diferite forme, de la tipurile de recitativ (*recitar cantando*) din lucrările Cameratei florentine, până la declamația *Sprechgesang* în forma sa finală a lui Schönberg.

### 1. Declamația *Sprechgesang*. Istoric

În secolul XX emisia vocală nu mai face referire la vocea strict cântată, din contra, emisia poate consta în orice sunet creat prin participarea aparatului vocal: murmur, strigăt, sunet gutural, fluierat, susur, râset, lovituri cu palma peste gură, sunete onomatopeice, lovituri de glotă, lovituri ale limbii pe cerul gurii, toate aceste efecte fiind grupate în așa-numitele tehnici speciale de emisie. În această categorie au fost incluse toate întrebunțările vocii care se abat de la tehnica *belcanto*. Printre aceste noi tehnici de emisie vocală regăsim și declamația *Sprechgesang*.

Inovația *Sprechgesang* a fost schițată în lucrările compozitorului Engelbert Humperdinck (1854-1921), care folosește acest tip declamativ în opera *Königskinder* (*Copiii regelui*). „Humperdinck înlocuiește notele de cap cu x, specificând în același timp ritmul și înălțimea acestora” [1 p. 54]. Reprezentată la München în anul 1897, interpreții vocali au experimentat un nou tip de emisie, poziționată între vocea vorbită și cea cântată, dublată, în acest caz, de instrumentele din orchestră. Personajul Gänsemagd, soprană, prezintă un portativ scris atât în maniera tradițională, cât și într-o nouă notație, și anume nota cu o cruciuliță deasupra (*Ex. 1*).

**Exemplul 1.** *Königskinder*, personaj Gänsemagd, notație *Sprechstimme*.



Sursa: Humperdinck, E. *Königskinder*, Leipzig: Max Brockhaus, 1897.

Și celorlalte personaje ale operei (Hexe, Spielmann, Königsfohn) le revine o partitură scrisă în noua notație, de altfel, aceasta are o pondere mult mai mare decât notația tradițională. În prima variantă a operei sale, pasajele lirice se întrepătrund cu fragmente *Sprechgesang* și cele strict recitate (chiar și dialoguri fără acompaniament). Preocupat de opera pentru copii, probabil, Humperdinck a dorit o pronunțare exigentă a textului, încât acesta să fie cât mai bine înțeles de public. Poate fi considerată o idee pertinentă care să fi condus la necesitatea notației *Sprechgesang*. De altfel, chiar și în lipsa unei notații precise, scriitura lui Humperdinck impune articularea textului, referindu-ne aici și la opera *Hänsel und Gretel* (1893). Fără o articulare riguroasă a libretului, sunetul nu poate pătrunde în sfera publicului, personajele având o scriitură dificilă, schimb de registre, versuri care se succed în tempo rapid și, de cele mai multe ori, țesătură incomodă. Humperdinck a revizuit însă lucrarea, astfel că, în ediția din 1910, reprezentată la Opera Metropolitan, scriitura a fost tradițională, executată în maniera *belcanto*.

În această direcție, putem afirma că în opera lui Humperdinck declamația *Sprechgesang* este prefigurată ca mijloc de expresie, în timp ce Schönberg îi conferă o dimensiune conceptuală.



## 2. Arnold Schönberg (1874-1951). *Pierrot lunaire* și alte partituri reprezentative

Această nouă tehnică declamativă este elaborată de către Schönberg în *Gurre-Lieder* (1901), iar apoi desăvârșită în *Pierrot lunaire* (1912), fiind preluată de către ceilalți reprezentanți ai școlii vieneze, îndeosebi de Alban Berg. *Sprechgesang* avea o notație exactă pe portativ, reprezentarea grafică fiind nota cu o cruciuliță deasupra (♩). Schönberg explorează potențialul acestei tehnici în lucrarea *Gurre-Lieder* prin introducerea personajului-recitator. Acest ciclu implică mase sonore de dimensiuni impresionante (soliști, narator, patru coruri, orchestră mare) și este structurat în trei secțiuni, orchestrând 19 texte ale poetului danez Jens Peter Jacobsen și traduse în limba germană de Robert Franz Arnold. Se lucrează o perioadă îndelungată, între anii 1899-1901, fiind finalizat ulterior în 1911, odată cu *Seht die Sonne!* (*Iată soarele!*), corul final. De remarcat indicațiile dinamice (identice în cele două limbi, italiană și germană, pentru un plus de nuanțare) *piano pianissimo* și *so leise wie möglich* (*cât mai silențios*), la care compozitorul apelează tocmai pentru a contura și mai mult versul *seltsamen Tönen* (*sunete ciudate*) și a proiecta o imagine sonoră a acestuia. Premiera lucrării *Gurre-Lieder* de la 23 februarie 1913, la Viena, a fost un real succes.

Finalizat în vara anului 1912 (premiera la Berlin, în 16 octombrie 1912), ciclul *Pierrot lunaire* (*Pierrot lunatic*) i-a adus faimă și recunoaștere autorului său; Schönberg a dirijat premiera, asistat fiind de Herman Scherchen. Lucrarea, pentru voce și ansamblu cameral (pian, flaut și piccolo, clarinet și clarinet bas, vioară și violă, violoncel), a devenit reprezentativă pentru estetica expresionistă și a influențat aproape fiecare compozitor al secolului XX. Gruparea instrumentelor diferă în aproape fiecare lied (exceptând liedul 2 care prezintă același grup de instrumente precum liedul 4 și liedurile 20 și 21, care împart aceeași componentă instrumentală), construindu-se astfel sonorități distincte. Opera este atonală, aspect ce va contribui la creionarea instabilității personajului Pierrot.

*Pierrot lunaire* i-a fost încredințată lui Schönberg de către actrița Albertine Zehme, recunoscută pentru pasiunea sa de a recita poezii pe un acompaniament de pian sau un ansamblu restrâns de instrumente, îndeosebi muzică de Frédéric Chopin. Deoarece Zehme era actriță și nu cântăreață, se presupune că ar fi influențat compozitorul în folosirea metodei *Sprechgesang*.

Textele armonizate de Schönberg au la bază o colecție de 50 de poezii ale poetului belgian Albert Giraud, traduse în limba germană de către Otto Erich Hartleben. Pasionat de numerologie, compozitorul utilizează un ansamblu de 7 instrumente și împarte lucrarea în 3 părți a câte 7 lieduri, considerând că poate astfel contracara prezența cifrei 13 (versurile fiecărei strofe). În *Pierrot lunaire* Schönberg prezintă o partitură îngrijită și clară, se regăsesc indicații de dinamică, de culoare și interpretare, iar majoritatea sunetelor prezintă simbolul tehnicii *Sprechgesang* (nr. 5, 6, 7, 10, 12 până la 21 inclusiv sunt scrise în maniera *Sprechgesang*). Excepție fac doar câteva note ca, de exemplu, în liedurile de la nr. 1 la nr. 4, liedurile nr. 8 și 9, și nr. 11. De remarcat ar fi alăturarea indicațiilor *gesungen* (cântat) și *gesprochen* (vorbit) în cadrul aceleași măsuri, ceea ce contribuie la valoarea expresivă a pasajului, cât și la dificultatea tehnică, presupunând tehnici diferite de emisie (**Ex. 2**).

**Exemplul 2.** Nr. 1. *Mondestruncken* (*Îmbătat de lună*), m. 8-11, cânt și recitare.

The image shows a musical score for three staves: Flute (Fl.), Violin (vi.), and Bass (b.). The lyrics are: "Spring - flut ü - ber - schwemmt den stil - len Ho - ri - zont." The notation includes dynamic markings like "arco Flüg." and "p", and performance instructions "gesungen" and "gesprochen" circled in red.

Sursa: Schönberg, A. *Pierrot Lunaire*, Viena: Universal Edition, 1914.

Pornind de la același tipar, compozitorul reia măsura jumătate cântată, jumătate recitată și în al doilea lied, *Colombine*, cu mențiunea că aici cuvântul *Mondlichts* (*clar de lună*) va fi jumătate cântat, jumătate recitat (m. 35). În liedul nr. 3, *Der Dandy*, apare declamația ritmică pe noul tip de emisie,

*tonlos geflüstert* (șoptit fără sunet). Putem remarca paleta de vocalități multiple, în același lied, pe parcursul a trei măsuri regăsim patru indicații de emisie total opuse: *gesungen* (m. 6), *gesprochen* (m. 6-7, *vorbit*), *tonlos geflüstert* (m. 8, șoptă, fără ton), urmată imediat de *mit Ton gesprochen* (m. 8, *cu sunet vorbit, cu ton*).

Compozitorul face trimiteri către formele vechi, de pildă *passacaglia* în liedul *Nacht* (Noapte), în liedul nr. 12, *Galgenlied* (Cântec de spânzurătoare), folosește un tempo foarte rapid (prezintă indicația *sehr rasch*) care, alături de declamație, poate evoca muzica de operetă și cabaret, canoanele din liedul nr. 18 *Der Mondfleck* (Pata lunii), cât și ultimul lied, *O alter Duft* (O, veche mireasmă), în care apar trimiteri tonale și forma de lied variat.

În prima parte, Pierrot, personaj tipic din *Commedia dell'arte*, cântă despre dragoste și religie, sub influența lunii, în partea a doua își face prezența elementul odios și violent, iar partea a treia prezintă întoarcerea la Bergamo, pe fundalul trecutului care bântuie personajul. Partea a doua a ciclului prezintă noutăți în scriitură, pe lângă cele menționate deja. Astfel, în nr. 10 *Raub* (Jaft) apare nota goală (presupune mai mult recitarea decât intonarea pasajului) și intercalarea acesteia cu nota *Sprechgesang*, schimbându-se totodată și emisia, datorită indicației *ton-tonlos-ton* (*cu sunet – fără sunet – cu sunet*), pe silabele aceluiasi cuvânt *Zechkumpanen* (tovarășii de băutură). Partitura prezintă indicații utile în ceea ce privește interpretarea, paleta fiind destul de amplă, de la *ernst* (*serios*) la *sehr innig* (*foarte interiorizat*), *sehr hoch* (*foarte înălțător*) și *etwas zögernd* (*oarecum ezitant*), precum și de agogică, de la *breit* (*larg*) la *sehr breit* (*foarte larg*) la *fließende* (*cursiv*), *bewegt* (*mișcat*) și *sehr rasch* (*foarte rapid*).

*Pierrot lunaire* este caracterizat de expresionismul care conturează conceptul dramatic. Există antiteze și discontinuități în *Pierrot lunaire*, astfel că personajul principal este deopotrivă erou și piaiță, Pierrot cântă despre propriul eu la persoana a doua și a treia și, nu în ultimul rând, personajul este de sex masculin, dar interpretat prin tradiție de o voce feminină, tipul vocii nefiind precizat în partitură.

Sunt de amintit și alte opere care utilizează potențialul declamativ, precum *Erwartung* (Așteptare – compusă în anul 1909 și reprezentată doar în 1924, la Praga, prezintă aspecte expresioniste și atonale, dar și tehnica *Sprechgesang*), *Die glückliche Hand* (Mâna fericită, operă compusă între 1910 și 1913, pe un libret propriu, reprezentată la Viena tot în anul 1924; și în acest caz partitura vocală va implica principiile *Sprechgesang*), *Von Heute auf Morgen* (De azi până mâine – considerată prima operă serial-dodecafonică, premiera la Frankfurt în 1930, după un libret semnat de soția compozitorului, Gertrud, pseudonim Max Blonda). Un alt numitor comun al acestor trei opere este faptul că personajele lui Schönberg nu au nume proprii. Cu toate acestea, personajele sale sunt complexe și variate, cu angoase și trăiri limită, întâlnite anterior la Richard Wagner (*Parsifal*, 1882) și Richard Strauss (*Elektra*, 1908), care necesită și, în același timp, oferă cântărețului un bagaj interpretativ performant.

În *Moses und Aron* (libret propriu după un subiect biblic, 1930-1933) compozitorul explorează posibilitățile *Sprechgesang* prin suprapunerea planului cântat cu cel vorbit, metodă ce va duce la crearea unor efecte sonore și dramatice deosebite. Pentru creionarea personajului Moise, Schönberg utilizează *Sprechstimme*, în timp ce personajul Aron este caracterizat prin partitura lirică. Cu toate că al treilea act al operei, rămas incomplet, a fost revizuit, opera se reprezintă, ca în atâtea alte cazuri, în varianta originală a compozitorului. Fragmente din *Moses und Aron* au fost prezentate la Darmstadt în anul 1951 sub bagheta lui Scherchen, urmând ca varianta integrală să aibă audiția trei ani mai târziu, la Hamburg.

*Kol Nidre* (1938), op. 39, este o altă lucrare în care Schönberg folosește tehnica *Sprechgesang*. Această compoziție are la bază o rugăciune iudaică, o melodie tradițională, tonală, pe care compozitorul o tratează conform principiilor seriale. Compozitorul supune vechea rugăciune *Kol Nidre* tehnicii *Sprechgesang* prin alternarea declamatorului solemn și autoritar cu masa corală care îi preia versurile, în timp ce orchestra de mari dimensiuni îndeplinește aici rol de comentator. Schönberg va relua aceste mijloace de alternare declamator-coral în corurile religioase op. 50 (1949-1950): *Dreimal tausend Jahre* (De trei ori o mie de ani), *De profundis*, *Moderner Psalm*. În *A Survivor from Warsaw* (Un supraviețuitor din Varșovia, compus în 1947, premiera un an mai târziu în New Mexico), op. 46, poem simfonic,

folosește, de asemenea, personajul declamator și cel colectiv, corul. Lucrarea prezintă și episoade de *cantus firmus*.

Îmbinarea declamației cu ansamblul cameral folosită în *Pierrot lunaire* se va regăsi și în opus 41, *Ode to Napoleon Buonaparte* (compusă în 1942-1943, premiera la New York în 1944), pentru recitator, pian și cvartet de coarde, ce are la bază 19 strofe de Lord Byron. Recunoaștem gândirea serială și trimeri către elemente tonale: „lucrarea oscilează în mod continuu prin toate tonalitățile posibile, însă fără a fi caracterizată de o tonalitate anume” [2 p. 119].

### 3. Alban Berg (1885-1935). *Wozzeck*, *Lulu*

„Creația lui Berg este considerată liant între opera wagneriană și impresionistă și tendințele radicale ale compozitorilor moderni” [3 p. 343].

Alban Berg oferă interpretului vocal o paletă largă de mijloace de expresie, în creația sa se regăsesc *Sprechgesang*, elemente *belcanto*, precum și vocea vorbită. A demonstrat un interes aparte pentru muzica vocală, compunând încă din copilărie două cicluri a câte 24 de lieduri (*Jugendlieder*, *Lieduri din tinerețe*, 1901-1904 și 1904-1908).

Operele lui Berg prezintă o structură complexă în care se disting atât pasaje tonal-funcționale, cât și atonale. Creațiile de început au fost influențate, în afară de mentorul său Schönberg, și de alți compozitori: Gustav Mahler (opera *Wozzeck* a fost dedicată văduvei lui Mahler, Alma, în timp ce *Violin Concerto* din 1935 a fost dedicat fiicei acesteia, Manon Gropius), Johannes Brahms și Claude Debussy.

În anul 1914 Berg a participat la reprezentarea piesei *Woyzeck* a lui Georg Büchner, un eveniment esențial asupra parcursului său componistic, urmând ca între anii 1917 și 1921 Berg să compună opera *Wozzeck*. Lucrarea creată de Berg este expresionistă, de o cursivitate și o unitate a acțiunii aparte și apelează la leitmotive pentru caracterizarea personajelor sale. Berg însuși a adaptat libretul acestei opere, astfel încât reușește să creioneze o legătură indestructibilă între muzică și text. Fragmente din *Wozzeck* au fost prezentate în 1924 la Frankfurt, premiera integrală având loc un an mai târziu, la Berlin. *Wozzeck* a fost redată doar secvențial, deoarece era considerată o operă mult prea dificilă pentru a putea fi cântată integral.

Cele trei acte ale operei sunt grupate în 15 scene care tratează condiția dramatică a personajelor. Compozitorul folosește numere muzicale, precum suită, *passacaglia*, *rondo* în primul act, o simfonie în cel de al doilea act, iar în actul trei o invențiune, formă de origine barocă. Implicarea formelor tradiționale și dezvoltarea dramaturgică au conferit unitate operei.

Berg utilizează vocea în forme variate, de la cânt la *Sprechgesang* și declamație recitată și îi conferă sonorități multiple. Există pasaje strict recitate, pe suport instrumental, este o voce pur vorbită, în stil teatral, fără declamație impostată. Un astfel de moment găsim în primul act, în momentul în care Marie îl zărește pe Tambourmajor și recită la adresa acestuia: *stă în picioare ca un leu*, după care momentele cântate sunt intercalate de cele recitate.

Partitura lui Berg prezintă noi elemente de semiografie, printre acestea numărându-se și un *staccato* aparte, accentuat. Acesta îl vom întâlni în dialogul Marie-Tambourmajor, când ea exclamă *Laß mich!* (*Lasă-mă!*). Precum s-a observat la Schönberg în *Pierrot lunaire*, și Berg apelează în *Wozzeck* la indicații de ordin interpretativ și regizoral: *spricht zum Fenster hinaus* (*vorbește de lângă fereastră*, Marie, actul I, m. 339), *besieht sich wieder im Spiegel* (*privindu-se din nou în oglindă*, Aria Mariei, actul II, m. 60), *ausbrechend* (*izbucnind*, Aria Mariei, actul II, m. 69), *fast zornig* (*aproape furios*, Aria Mariei, actul II, m. 90). Interesante indicațiile *Kopfstimme* (*voce de cap*, aria Mariei, m. 61) și *Falsett* (personajul Hauptmann, m. 280). Berg folosește măsuri alternate *Sprechgesang* și *gesungen*, ca, de exemplu, în actul trei (m. 7 *Herr Gott*), când divinitatea este invocată nu prin declamație, ci prin cânt.

În *Die Stimme in der Oper* (*Vocea în operă*, articol din anul 1928), Berg pledează atât pentru folosirea principiilor *belcanto* în interpretarea muzicii secolului XX, cât și pentru explorarea tuturor posibilităților vocale. Cu atât mai mult folosirea frazelor lungi, lirice, în *cantabile*, vin în întâmpinarea

elementelor *belcanto*. Un astfel de exemplu îl găsim în *Wozzeck*, aria Mariei, din actul II, unde apare indicația *cantabile* alături de construirea frazei în *legato*, culminând cu un *piano* sensibil pe versul *so roten Mund (gura atât de roșie)*. Probabil, compozitorul a dorit să creioneze personajele prin construcția și lirismul frazelor, astfel că Marie frazează în *legato* atunci când vorbește despre propria persoană (scena în oglindă), în schimb, lui *Wozzeck* îi revine o linie *molto cantabile* în momentul în care cântă despre copilul lor.

A doua și ultima sa operă, *Lulu*, compusă între anii 1928 și 1935 și rămasă incompletă, are, de asemenea, libret semnat de compozitor, iar interpretul vocal jonglează între *Sprechgesang*, *belcanto*, inclusiv recitativ și vocea vorbită. În această operă fragmentele *Sprechgesang* nu se mai întrepătrund atât de frecvent cu pasajele cântate, ci cunosc o delimitare riguroasă. În schimb, compozitorul păstrează dialogurile care impun vocea pur vorbită, precum procedase anterior în *Wozzeck*.

*Lulu*, exemplu de simbolism dramatic, este o operă bazată pe tragediile *Erdegeist* și *Büchse der Pandora* de Frank Wedekind, care dezbat subiecte precum relațiile extraconjugale, tema dorinței și a lăcomiei. Totodată, o mare influență se pare că a adus-o și drama *Reigen* de Arthur Schnitzler, o piesă care tratează sexualitatea ca trăsătură comună a tuturor păturilor societății, există dovezi conform cărora „*Reigen* de Schnitzler și *Earth Spirit* de Wedekind erau citite de către tinerii membri ai familiei” [4 p. 1].

Este de remarcat faptul că Berg introduce în această operă numere tradiționale închise cu specific vocal, precum canon, arii, duete și ansambluri, spre deosebire de *Wozzeck*, unde numerele de tradiție sunt strict instrumentale. Un exemplu ar fi canonul din primul act, un duet între *Lulu* și *Martha Geschwitz*, în care mezzosoprana preia integral linia melodică a sopranei, urmând ca finalul canonului să fie cântat la unison. În această operă vom întâlni și declamația ritmică, cu un ritm variat și o aproximare a intonației (fragmentele ritmice sunt notate la înălțimi sugerate) chiar din primul act, în partitura personajului *Lulu*. Inovațiile prezente în această operă sunt multiple, iar personajul *Lulu* este complex, cu evidente valențe teatrale, *Lulu* cântă à la *Musette* sau în *tempo di Gavotta*, iar mai apoi declamă pe suportul instrumental al orchestrei de jazz. Probabil, această muzică modernă, de actualitate, a fost introdusă în operă tocmai pentru a ancora subiectul și mai mult în prezent. Toate aceste tempo-uri și ritmuri speciale sunt perfect încadrate în context și corelate cu libretul și psihologia personajului tocmai pentru a evidenția anumite situații. Astfel, *Lulu* cântă despre căsătorie în ritm de *Musette*, care creează o atmosferă intimă, romantică, mai apoi cântă despre o scrisoare adresată unei *sehr geehrtes Fräulein (prea stimate domnișoare)* în tempo de gavotă, ceea ce evidențiază caracterul curtenitor al scenei.

#### 4. Registre extreme. Anton Webern (1883-1945)

Ideea de registru extrem și lărgirea ambitusului vocal au fost adoptate cu mult înaintea reprezentanților celei de a doua școli vieneze, însă compozitorii austrieci le-au folosit în mod permanent, în încercarea lor de a crea noi sonorități ale vocii umane.

În *Pierrot lunaire*, Schönberg apelează cu preponderență la registrul mediu și grav, notele acute sunt destul de rare, scriitura vocală se întinde între *mi bemol* din octava mică și urcă până la nota *la bemol* din octava a doua. De remarcat faptul că în liedul *Nacht*, Schönberg oferă interpretului vocal posibilitatea de a cânta pasajul *mi-sol-mi bemol* din octava mică la o octavă în urcare, trecând notele în paranteză. Deja atacul notei *la bemol* din octava mică este problematic pentru o voce de soprană, scriitura devine cu atât mai dificilă pe măsură ce registrul coboară până la nota *mi bemol*, cu atât mai mult cu cât prezintă și indicația *gesungen*, este un pasaj cântat, nu doar declamat. Partitura prezintă un joc continuu cu intervalele mici, secundă și terță, ca apoi să mărească gradual salturile, pe fondul unei țesături vocale când comodă, când greu accesibilă.

Ambitusul personajelor feminine create de Berg este extrem de generos, portativul vocal al Mariei din *Wozzeck* se întinde între nota *mi* din octava mică și *do* din octava a doua, iar în *Lulu* partitura urcă până la nota *fa3*. În *Lulu* se observă melisma (m. 1287-1290) construită progresiv pe intervalul

de nonă, urcă până la nota *fa3*, nota din acut este anticipată de nota *sol2*, ceea ce oferă o pedală, o bază de susținere pentru atacarea notei din acutul extrem. În același act, partitura personajului Lulu prezintă anapestul *si2-fa#2-re3*, pentru atacul notei *re3* (m. 1084-1085) cele două note anterioare formează o bază pe care se poate deschide ulterior acutul. Nu același caz îl întâlnim în actul doi, unde Lulu atacă direct nota *re3*, cu mențiunea că Berg oferă două variante ale melismei, atacul pe nota *re3* sau pe nota *fa2*.

Încă de la primele opusuri, partitura vocală a lui Webern se dovedește una exigentă, ciclul *Fünf Lieder nach Gedichten von Stefan George* (Cinci lieduri după poezii de Stefan George, 1908-1909), op. 4, este un astfel de exemplu, salturile intervalice vocale sunt dificile, structurate pe scriitură dodecafonică. Se observă prezența intervalelor disonante de septimă și nonă, care conferă instabilitate aparte partiturii. Op. 8, *Zwei Lieder* (1910) prezintă, de asemenea, intervale mari, prin urmare, și un schimb continuu între registrele vocale.

Același joc între intervale și registre îl regăsim și în op. 31, *Kantate II* (1941-1943), cantată pentru două voci, cor mixt și orchestră. Atât cei doi soliști (soprană și bas), cât și corul se găsesc în fața unei provocări de ordin tehnic, partitura prezintă salturi intervalice mari, vocea jonglează de la o extremă acută la o extremă gravă într-o cursivitate a discursului melodic. De remarcat dialogul pe care compozitorul îl construiește între soprană și personajul corului, pe suportul orchestrei. Deși ambitusul partiturii se întinde între nota *si bemol* din octava mică și nota *do 3*, care reprezintă de fapt spectrul în care registrul sopranei surprinde cel mai bine claritatea vocii, saltul intervalic este factorul determinant în dificultatea cantatei. Totodată, se observă schimbarea fiecărei măsurii (3/2, 3/4, 2/2), alternarea metrică va fi prezentă în întreaga partitură, precum și alterarea unui sunet în cadrul aceleași măsurii sau în imediata vecinătate.

Ciclul *Sechs Lieder nach Georg Trakl* (1917-1922), op. 14, are, de asemenea, un ambitus foarte larg, care împinge vocea la extrem, între *si bemol* din octava mică și *do 3*. Se regăsesc intervale vocale neobișnuite, precum undecima din a doua măsură din liedul *Nachts*, dar și exigențe de ordin expresiv, precum atacul clarinetului în *do* care precedă vocea, urmat de atac în *forte* al vocii la interval de secundă mică pe nota *si 2*, urmând să coboare treptat, la interval de secundă mică.

*Drei Volkstexte* (Trei texte populare, 1924-1925), op. 17, este un ciclu de lieduri marcate de tehnica serială și de trimiteri polifonice. *Zwei Lieder* (1925-1926), op. 19, are la bază două poezii de Goethe, este o compoziție pentru cor mixt și instrumente. Webern construiește imagini sonore cu totul distincte, instrumentele intervin în *staccato* în linia melodică a cântăreților pentru a trunchia fiecare notă și a crea astfel efectul de *pizzicato* continuu.

După această perioadă, Webern o întâlnește pe Hildegard Jone, ale cărei poezii vor deveni o sursă constantă de inspirație. Webern va simți că poezia semnată de Hildegard răspunde exigențelor sale expresive, astfel va compune *Das Augenlicht* (Vederea, 1935), op. 26, cantată pentru cor mixt și orchestră de cameră, caracterizată în mod deosebit de canoane, simetrie, polifonie și omofonie. Simetria a fost creată și datorită relaționării textului cu muzica, aspect pe care îl vom întâlni și în prima cantată op. 29.

Precum s-a putut observa, probleme de schimbare a registrului vocal se întâlnesc cu precădere în opera lui Webern. Acesta a compus pentru repertoriul vocal lieduri, cântece sacre și cantate. Cu toate că nu apelează la *Sprechstimme*, Webern aprofundează tehnica celor 12 sunete și îi sunt caracteristice elementele atonale, seriale și îndeosebi salturile intervalice dificile. Este de amintit și faptul că dezvoltă un sistem propriu *Klangfarbenmelodie*, trecerea notelor de la un instrument la altul, fiecare timp utilizând motive din timpii precedenți, sistem ce va fi preluat de compozitori importanți ai generației viitoare.

## Concluzii

Vocalitatea la Schönberg, Webern și Berg îmbină forme diverse și complexe. Astfel, regăsim vocea strict vorbită, de ordin teatral, declamație ritmică, elemente *belcanto*, fraze lirice, recitativ, tehnica *Sprechgesang* care se înlanțuie cu pasajele recitate, de cele mai multe ori în cadrul aceleiași măsurii sau chiar suprapunând cele două tehnici declamatorii. Se fac trimiteri către formele vechi, tradiționale,

precum lied, arie, canon, *passacaglia*, *cantus firmus*, suită, *rondo*, se introduc noi elemente de semio-grafie, iar personajele construite sunt exigente din punct de vedere teatral și al tehnicii vocale. În general, Schönberg și Berg își caracterizează personajele prin fraze muzicale complexe, leitmotive, psihoza extrapolată în instabilitatea armonică, indicații de ordin regizoral și interpretativ, salturi intervalice mari și joc al registrelor vocale.

Într-adevăr, se poate considera că declamația *Sprechgesang* asociată cu precizia formulelor ritmice și *glissando*-ul intervalelor din lucrările lui Schönberg, Webern și Berg duce la o rezolvare puțin abordabilă de către cântărețul tradițional de *belcanto*. În fața unor astfel de partituri, care solicită în mod neobișnuit vocalitatea umană, reacția instinctivă este abandonul poziției în mască a sunetului, ceea ce va duce la strangularea laringelui și suspendarea vocii, însă un aparat educat va acționa ancorând vocea în rezonatori și susținerea corporală. Interpretarea unui asemenea repertoriu presupune calități deosebite, atât de tehnică vocală, agilitate și rezistență fizică, cât și de perseverență în studiul lucrării.

### Referințe bibliografice

1. FRISCH, W. *German Modernism. Music and the Arts*. Oakland: University of California Press, 2005. ISBN 0520-24301-3.
2. MILSTEIN, S. *Arnold Schoenberg: Notes, Sets, Forms*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992. ISBN 0521-39049-4.
3. EWEN, D. *The Book of Modern Composers*. New York: Alfred A. Knopf, 1942.
4. JARMAN, D. *Alban Berg: Lulu*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991. ISBN 0521-28480-5.

## GORDON GOODWIN'S BIG PHAT BAND: UN EXEMPLU AL BIG BANDULUI MODERN

### GORDON GOODWIN'S BIG PHAT BAND: AN EXAMPLE OF THE MODERN BIG BAND

PETRU HĂRUȚĂ<sup>1</sup>,

lector universitar,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU 785.161(73)

785.161.036.9:781.6

*Gordon Goodwin's Big Phat Band este una dintre cele mai cunoscute orchestre de jazz din sec. XXI, care combină stilul big bandurilor din epoca de swing cu cele contemporane, cum ar fi funk și jazz fusion. Partiturile formației Big Phat Band demonstrează o utilizare ingenioasă a posibilităților instrumentelor și grupurilor orchestrale, reprezentând o piatră de încercare pentru orice orchestră de jazz, dar și un manual adevărat pentru oricare aranjor și conducător al big bandului. Scopul articolului de față este de a caracteriza unele particularități ale stilului formației Gordon Goodwin's Big Phat Band pe baza examinării a trei partituri de orientare stilistică diferită din repertoriul orchestrei.*

**Cuvinte-cheie:** big band, Big Phat Band, funk, Gordon Goodwin, grup orchestral, jazz fusion, swing, Benny Goodman

*Gordon Goodwin's Big Phat Band is one of the most famous jazz orchestras of the 21st century that combines the style of big bands from the swing era with the contemporary ones such as funk and jazz fusion. The scores of the Big Phat Band demonstrate an ingenious use of the possibilities of orchestral instruments and groups, representing a touchstone for any jazz groups, but also a true manual for any arranger and conductor of the big band. The purpose of this article is to characterize some peculiarities of the style of Gordon Goodwin's Big Phat Band based on the examination of three scores of different stylistic orientation from the orchestra's repertoire.*

**Keywords:** big band, Big Phat Band, funk, Gordon Goodwin, orchestral group, jazz fusion, swing, Benny Goodman

1 E-mail: trompetru@gmail.com

## Introducere

*Gordon Goodwin's Big Phat Band*, condus de ilustrul muzician, pianist, saxofonist și compozitor Gordon Goodwin, a fost înființat în anii 2000. Repertoriul trupei include piese de cele mai diverse stiluri muzicale: de la swing la rock, de la muzica latino-americană până la cea academică. Creația bandului se deosebește atât prin originalitatea aranjamentelor, cât și printr-o sunare perfectă ce se bazează pe înaltă măiestrie interpretativă a fiecărui membru al orchestrei. Albuțele orchestrei, precum *Swingin' for the Fences*, *XXL*, *The Phat Pack*, *Act Your Age*, *That's How We Roll*, *An Elusive Man*, *The Gordian Knot* ș.a. se bucură de o înaltă apreciere din partea publicului larg și a muzicienilor profesioniști. Caracterizând albumul *Life in the Bubble*, criticul Matt Collar susține că el „demonstrează sunarea expresivă a ansamblului și un stil de swing clar definit” [1]. Bandul de multe ori a fost nominalizat la premiul *Grammy*, câștigând un premiu pentru cel mai bun album al unei orchestre de jazz mari. Prestigiul trupei se consolidează prin colaborarea cu cei mai celebri muzicieni, printre ei fiind instrumentiștii Arturo Sandoval, ”Chick” Corea, Dave Grusin, Marcus Miller, Lee Ritenour, Michael Brecker, cântăreții Brian McKnight, Diana Reeves, Patti Austin, grupul vocal *Take 6* etc. [2]. Creația lui *Gordon Goodwin's Big Phat Band* este un exemplu de viziune modernă asupra jazzului – aceasta se referă atât la repertoriul muzical, cât și la stilul interpretativ. Autorul compozițiilor și aranjamentelor este însuși Gordon Goodwin care a primit pentru lucrările sale premiile *Grammy* și *Emmy*, fiind nominalizat la premiul *Grammy* de peste douăzeci de ori.

Pentru a caracteriza stilul lui *Gordon Goodwin's Big Phat Band*, vom prezenta câteva lucrări din repertoriul formației incluse în albumul *Swingin' for the Fences*.

## Count Bubba

Piesa *Count Bubba*, în caracterul *medium swing*, începe direct cu expunerea temei, fără introducere, ceea ce nu este tipic pentru partiturile big bandurilor, dar adesea se practica de *Big Phat Band*. Tema este scrisă în forma obișnuită a standardelor de jazz  $AA^1BA^2$ , dar se deosebește prin dimensiuni mari (60 m.), precum și printr-o structură interioară atipică: 16+16+20+8.

Tema creează imediat o atmosferă de *swing*, având un caracter decisiv, dar, în același timp, expunându-se ușor, pe *mf*, la unison de două saxofoane-tenor, grupul tromboanelor și o chitară pe fundalul secției ritmice. Melodia este scrisă în modul de blues. Remarca autorului *shuffle* indică necesitatea respectării unui ritm ascuțit caracteristic pentru interpretarea modernă în stilul swing (Figura 1).

Figura 1. *Count Bubba*, tema.



În cel de-al doilea compartiment al secțiunii A (m. 9-16), frazele scurte ale melodiei principale sunt succedate de unele *fills*<sup>1</sup> acordice ale alt-saxofoanelor, bariton-saxofonului și bas-trombonului, iar în secțiunea A<sup>1</sup> melodia este încredințată unisonului de trompete. Expusă la o octavă mai sus, într-o nouă culoare timbrală, tema are o intensitate emoțională deosebită care se amplifică prin replici mai extinse și pedală în grupul de saxofoane.

Secțiunea B este construită pe un element tematic ondulatoriu (Figura 2a) care a apărut anterior în contrapunctul la tema principală (Figura 2b) – astfel, în factura orchestrală a piesei se observă elemente de dezvoltare motivică, ceea ce indică măiestria componistică a autorului.

1 *Fill* (în engl. – a completa, a umple) – un procedeu utilizat pe larg în partiturile big bandurilor (a se vedea, spre exemplu, cartea *Glenn Miller's method for orchestral arranging* [3]). Reprezintă un scurt pasaj care se expune de către un instrument sau un grup orchestral în timpul pauzelor sau notelor lungi în melodia de bază [4].

**Figura 2.** *Count Bubba*, tema.

a) Compartimentul B

b) Compartimentul A, m. 14

În secțiunea B, grupul saxofoanelor iese în prim plan, fiind urmat de răspunsul trompetelor și tromboanelor. Secțiunea A<sup>2</sup> reprezintă un *tutti* acordic, terminându-se cu un *crescendo* puternic în diapazonul dinamic *p - ff*. În următoarele chorus-uri unele secțiuni ale temei sunt prezentate în lărgire, ceea ce reprezintă o abatere de la normă în structura compoziției.

Piesa *Count Bubba* este neobișnuită din punctul de vedere al utilizării orchestrei: în chorus-uri 1 și 4 sunt introduse unele episoade solistice ale grupurilor orchestrale. În primul chorus ele se desfășoară fără susținerea ritm-secțiunii, asemănător cadențelor solo, ceea ce îi conferă lucrării trăsăturile unui concert orchestral. „Paradă” grupurilor solistice se deschide cu grupul de saxofoane (A), apoi ștafeta este preluată de tromboane (A<sup>1</sup>) după care intră trompetele (B), începând solo-ul său cu un procedeu ascendent de *glissando* spectaculos. La sfârșitul chorus-ului, la grupul de trompete se alătură celelalte instrumente, ceea ce aduce spre prima culminație (A<sup>2</sup>, *tutti*).

Urmează două chorus-uri de improvizație după care canoanele compoziției de jazz sunt din nou încălcate. În locul temei care, de obicei, încheie compoziția de jazz, apare încă o ”improvizație-cadență” de grup: încep saxofoanele grave și grupul de tromboane în unison (A), apoi ele sunt înlocuite de alt-saxofoane și grupul de trompete (A<sup>1</sup>), după care intră întregul grup de saxofoane cu materialul în factura acordică (B).

Secțiunea A<sup>2</sup> reprezintă expunerea finală a temei principale. Tema răsună la trompete pe nuanța *ff* în octavă, în registrul acut (sunetul superior la prima trompetă este *f*<sup>3</sup>). Periodic, la trompete se adaugă tromboanele și saxofoanele cu *fill*-urile acordice și contrapuncte – astfel întreaga orchestră participă la crearea culminației generale a piesei.

În partidele instrumentelor de suflat sunt utilizate diferite procedee specifice de articulare. Astfel, trompetele execută hașura *heavy accent*, *glissando*-uri scurte, cum ar fi *shortfall* (scurtă ”aruncare”, coborâre bruscă a sunetului) și *doit* (mișcare cromatică rapidă ascendentă până la un sunet de înălțime nedeterminată), precum și un *glissando* descendent la interval larg. Printre alte tehnici se remarcă accentuarea optimilor pe timpii slabi și schimbarea frecvență a hașurilor, ceea ce este caracteristic compozițiilor de jazz.

Piesa *Count Bubba* este o piesă de concert care oferă posibilitatea de a prezenta în mod avantajos toate grupurile orchestrale – atât în combinații, cât și în interpretarea solistică. Partidele instrumentelor de suflat abundă în pasaje care la auz nu sunt percepute ca unele virtuozitate, dar, de fapt, impun interpreților cerințe tehnice foarte mari.

### **A Few Good Men**

Compoziția *A Few Good Men* scrisă în stilul funk cu elemente de shuffle și latin-jazz, se evidențiază prin originalitatea formei și aranjamentului. Compoziția începe cu un solo la tobe în care ritmul marșului este îmbinat cu trăsăturile de samba. Tema (Figura 3) răsună pe fundalul secției ritmice în factura acordică la instrumentele aerofone, fără trompete, cu predominarea saxofoanelor joase (tenor și bariton), tromboanelor și a chitarei bas.



Figura 3. *A Few Good Men*, tema.

Tema este expusă în forma tipică a standardului AABA. Ea nu diferă inițial de multe altele din același stil, dar în m. 17 dintr-o dată, muzica se transpune din tonalitatea de bază *C-dur* în *D-dur*, iar în m. 25, în tonalitatea *G-dur* – asemenea „jocuri tonale” îi conferă temei prospețime și originalitate. În secțiunea *B*, unde se atinge și primul punct culminant, intră grupul trompetelor care este implicat atât în expunerea materialului de bază, cât și în *fill*-urile. În repriza *A*<sup>2</sup>, trompetele adaugă un strat asupra temei, conferindu-i o sonoritate luminoasă, festivă.

După o cadență scurtă la tobe urmează două chorus-uri de improvizație (mai întâi la chitară, apoi la saxofonul-tenor), după care se adaugă un interludiu de opt măsuri în care aerofonele se alătură la chitară solistică. După un nou solo al tobelor în caracter de marș, poate fi așteptată expunerea temei „la codă”, însă în schimb, pe fonul tobelor fără suportul armonic, începe un solo virtuos al orchestrei. Secțiunile *B* și *A*<sup>2</sup> pot fi tratate ca expunerea finală a temei la codă, doar că în măsura a cincea tonalitatea se schimbă pe neașteptate, piesa terminându-se în tonalitatea *Des-dur*.

Referindu-ne la utilizarea instrumentelor de suflat în partitura analizată, trebuie de remarcat faptul că ele se disting prin ritmuri capricioase caracteristice muzicii în stilul funk, incluzând numeroase pauze de șaisprezecimi, sincope formate din notele din anacruză (așa-numitele „tăieri”), triolete rapide și pasaje cu sextolete. Necesită o exersare minuțioasă a *glissando*-urilor ascendente la toate trompetele în unison (m. 122), precum și scoateri scurte, uneori pe *staccato*, ale sfârșiturilor de fraze. O încercare o prezintă utilizează aceluiși desen ritmic și articulația uniformă în grupuri orchestrale, ceea ce necesită un ansamblu ireproșabil.

### *Sing, Sang, Sung*

Printre piesele albumului *Swingin' for the Fences* atrage o atenție deosebită compoziția *Sing, Sang, Sung*. Piesa poate fi considerată un omagiu marelui muzician Benny Goodman (1909-1986) – vestitul clarinetist, band-lider, compozitor, aranjor de jazz. În primul rând, vom remarca o aluzie evidentă la piesa lui Louis Prima *Sing, Sing, Sing* înregistrată în 1936 de orchestra lui Benny Goodman și considerată imnul neoficial al erei swing-ului. Sunt observate nu numai asemănarea titlurilor (apropo, și a numelor autorilor: Goodman – Goodwin), ci și unele analogii muzicale, precum: caracterul energetic al unui jive rapid; utilizarea frecventă a clarinetului (atât în calitate de voce superioară în grupul saxofoanelor, cât și în improvizația solo); rolul important al tobelor cu o serie de cadențe solistice, inclusiv pe bas-tom, chiar la începutul compoziției; asemănări intonativ-ritmice cu teme ale lui Benny Goodman etc.

Tema este scrisă într-o formă originală. La prima vedere ea se aseamănă cu cea bipartită cu mică repriză de tipul AB – CB<sup>1</sup>, dar materialul secțiunii *A* este perceput ca o introducere, fiind separat de la discursul sonor general (*A* – BCB<sup>1</sup>). În orice caz, este important să menționăm faptul că compoziția piesei se bazează pe două elemente tematice contrastante – *A* și *B*.

Piesa începe cu un solo la tobe din patru măsuri în care se utilizează elementele ritmicii africane. Acest ritm însoțește întreaga secțiune inițială a temei. Prima temă (*A*), energetică și într-o oarecare măsură tensionată, este expusă în octave în registrul grav la saxofon-bariton, tromboane, chitară, pian și chitară-bas (Figura 4):

**Figura 4.** *Sing, Sang, Sung*, tema A.

În repetarea compartimentului, la tema se adaugă replicile armonice ale saxofoanelor și trompetelor. A doua temă (B), prezentată în factura armonică, este mai lirică și mai moale, fiind expusă de clarinetul și grupul de saxofoane (Figura 5):

**Figura 5.** *Sing, Sang, Sung*, tema B.

În secțiunea C materialul tematic în *c-moll*, este încredințat trompetelor, tromboanelor și vibrafonului. După o punte modulantă urmează cele două chorus-uri de improvizație, respectiv, ale clarinetului și trompetei. În fiecare dintre chorus-uri, începând cu secțiunea C (măs. 120), se include acompaniamentul ușor al secțiilor aerofonilor. Solo la clarinetul reprezintă pasaje în stilul dixieland-ului, folosindu-se ornamentarea armoniilor cu arpegii și sunete neacordice (Figura 6):

**Figura 6.** *Sing, Sang, Sung*, improvizația la clarinet.

Unele elemente ale acestei tehnici sunt utilizate și în solo trompetistic care totuși în general dezvăluie trăsăturile improvizației moderne de tip swing-bebop cu unele trăsături intonativ-ritmice ale jazzului latino-american. Pentru înregistrarea acestui solo Gordon Goodwin l-a invitat pe legendarul trompetist cubanez Arturo Sandoval.

După două chorus-uri de improvizație, începe un episod care poate fi tratat ca o variațiune orchestrală la secțiunile A și B. Materialul tematic A este prezentat sub forma *riff*-ului de bas din opt măsuri, un fel de *basso ostinato* care se expune de patru ori și reprezintă o bază pentru apelurile secțiilor instrumentelor aerofone (Figura 7):

**Figura 7.** *Sing, Sang, Sung*.

Tema B este încredințată grupului de trompete care răsună pe fonul *riff*-urilor celorlalte instrumente de suflat. Acest fragment este expus de două ori, respectiv, în tonalitățile *a-moll* și *b-moll*. Piesa se termină cu o codă la sfârșitul căreia pe fundalul tobelor sună un solo al clarinetului a cărui apariție evidențiază rolul dominant al acestuia în lucrare.

În general, piesa *Sing, Sang, Sung* se deosebește prin cântarea secțională. Partitura practic este lipsită de episoadele *tutti* – și chiar în cazurile când sunt implicate toate instrumentele, ele nu formează o masă orchestrală densă, participând la schimburi de dialog și la suprapuneri polifonice. Această partitură se deosebește și prin rolul foarte divers al trompetelor. Remarcăm în primul rând un solo impunător care pune trompeta pe al doilea loc ca instrument solistic, după clarinet. Grupul de trompete este utilizat la încheierea frazelor, în intercalări scurte, pedale și replici-apeluri, precum și în supraetajări contrapunctice.

### Concluzii

1. *Gordon Goodwin's Big Phat Band* ocupă un loc de frunte printre cele mai performante orchestre ale sec. XXI. Partiturile trupei reprezintă o piatră de încercare pentru orice big band, demonstrând o utilizare ingenioasă a posibilităților instrumentelor și a grupurilor orchestrale.
2. Utilizând în general principiile compoziționale specifice jazzului, Gordon Goodwin adesea le abordează în mod inedit, experimentând cu diferite aspecte ale formei, precum arhitectonica piesei întregi, structura internă a secțiunilor, planul tonal etc.
3. În partiturile sale dificile și inventive, G. Goodwin ține să demonstreze măiestria fiecărui grup și a fiecărui artist în parte, folosind variate solo-uri, inserții secționale, *fill*-uri și apeluri, supra-puneri polifonice ale liniilor melodice, straturilor și ale *riff*-urilor orchestrale, precum și un procedeu specific, cum ar fi "variațiuni solistice" ale unor grupuri aparte.
4. Partidele instrumentelor de suflat conțin diverse procedee specifice de articulare, cum ar fi hașura *heavy accent*, *glissando*-uri scurte (*shortfall* și *doit*), *glissando* descendent la un interval larg etc. Printre alte tehnici se remarcă accentuarea optimilor pe timpii slabi și schimbarea frecvență a hașurilor, ceea ce este caracteristic compozițiilor de jazz.
5. Orchestra *Gordon Goodwin's Big Phat Band* diferă de multe altele prin sunarea luminoasă, bogată, prin coerența ideală în grupuri și *tutti*, prin expresivitatea solo-urilor improvizatorice, prin articulare clară și hașuri executate de grupuri orchestrale într-un mod absolut precis și sincron.
6. Calitățile artistice ale materialului tematic și aranjamentele ingenioase, tendința de a evita soluții triviale caracterizează partiturile lui Gordon Goodwin. Toate acestea fac ca compozițiile lui *Gordon Goodwin's Big Phat Band* să fie extrem de atractive pentru oricare orchestră.

### Referințe bibliografice

1. *Gordon Goodwin's Big Phat Band: Life in the Bubble* [online]. [accesat 25.04.2020]. Disponibil: <https://www.allmusic.com/album/life-in-the-bubble-mw0002637151>
2. Gordon Goodwin's Big Phat Band. In: *Wikipedia* [online]: The Free Encyclopedia. [accesat 25.04.2020]. Disponibil: [https://en.wikipedia.org/wiki/Gordon\\_Goodwin%27s\\_Big\\_Phats\\_Band](https://en.wikipedia.org/wiki/Gordon_Goodwin%27s_Big_Phats_Band)
3. *Glenn Miller's Method of orchestral arranging*. New York: Mutual Music Society, INC, 1943.
4. Fill (muzică). In: *Wikipedia* [online]: Enciclopedia liberă. [accesat 25.04.2020]. Disponibil: [https://ro.wikipedia.org/wiki/Fill\\_\(muzic%C4%83\)](https://ro.wikipedia.org/wiki/Fill_(muzic%C4%83))

## DUETUL VOCAL DE ESTRADĂ ÎN REPUBLICA MOLDOVA

### THE POP VOCAL DUET IN THE REPUBLIC OF MOLDOVA

ANGELICA MUNTEANU<sup>1</sup>,

conferențiar universitar interimar, doctorandă,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU 784.087.62.071.2(478)

784.66.036.9(478)

*Acest articol prezintă o scurtă panoramă a duetelor vocale de estradă din Republica Moldova, care au cunoscut două etape de dezvoltare (anii 1960-1990 și anii 2000), fiind marcate de crearea noilor tandemuri artistice și a lucrărilor scrise pentru ele. În fiecare dintre perioadele menționate în muzica ușoară moldovenească și-au făcut apariția și s-au afirmat două tipuri principale de duete vocale: duete permanente (care au fost formate și au activat o anumită perioadă de timp cu statut*

1 E-mail: [angelica.munteanu75@icloud.com](mailto:angelica.munteanu75@icloud.com)

de duet) și duete temporare (care au fost înființate pentru reflectarea unor evenimente ocazionale sau pentru interpretarea unor piese concrete).

**Cuvinte-cheie:** duet vocal, cântec de estradă, frații Cazacu, surorile Ciorici, Doina și Ion Aldea-Teodorovici, Corina Țepeș și Costi Burlacu, trupa Akord

This article presents a brief overview of the pop vocal duets in the Republic of Moldova, which experienced two stages of development (the 1960s-1990s and the 2000s) being marked by the emergence of new artistic tandems and works created for them. Two main types of vocal duets appeared and affirmed themselves in Moldovan vocal light music during each of the mentioned periods: permanent duets (which were formed and existed for a certain period of time with a duet status) and the temporary ones (that were created on the occasion of some events or for the performance of a specific piece).

**Keywords:** vocal duet, pop song, the Cazacu brothers, the Ciorici sisters, Doina and Ion Aldea-Teodorovici, Corina Țepeș and Costi Burlacu, the Akord group

În istoria duetelor vocale de estradă din Republica Moldova se pot distinge două perioade: a) anii 1960-1990; b) anii 2000. Divizarea dintre ele este determinată, pe de o parte, de intensificarea activității duetelor de estradă legată de dezvoltarea mijloacelor tehnice de înregistrare, redare și difuzare publică a muzicii ușoare, de consolidarea industriei show-businessului, iar pe de altă parte, de apariția în această sferă a noilor generații de interpreți.

### Duetele din perioada anilor 1960-1990

Activitatea primelor două duete care au câștigat popularitate în Moldova este asociată cu formația vocal-instrumentală *Noroc* înființată în anul 1966 la Chișinău de către compozitorul și interpretul Mihai Dolgan. Primul duet a fost format de Alexandru și Anatol Cazacu. Frații s-au născut în satul Acui, raionul Cantemir, ambii au absolvit Colegiul de Muzică Ștefan Neaga, clasa de acordeon. Solistul-chitarist Alexandru Cazacu – „un virtuos al strunelor de chitară”, cum îl numea Mihai Dolgan [1 p. 37], a devenit membru al formației *Noroc* în anul 1969. Bas-chitaristul Anatol Cazacu a pășit pe urmele fratelui său, intrând în componența ansamblului în anul 1971 – formația *Noroc* a fost pe atunci interzisă în Moldova și activa la Filarmonica din orașul ucrainean Cherkasy sub denumirea Про що співають гітари (*Despre ce cântă chitarele*).

În anul 1974 Alexandru și Anatol Cazacu au revenit în Moldova, fiind angajați la formația *Contemporanul* – sub această denumire fostul *Noroc* a fost restabilit în cadrul Filarmonicii din Chișinău. Frații Cazacu au interpretat cu mare succes cântece de popularitate compuse de Mihai Dolgan pe versurile lui Efim Crimerman: *De ce plâng chitarele*, *Cântă un artist*, *De ce, de ce nu mă iubești* etc. În anul 2008 a fost lansat un album al fraților Cazacu, la care ei au lucrat de la începutul anilor 1990. Albumul este intitulat *Remember* și include aranjamente ale cântecelor pe care muzicienii le-au interpretat pe parcursul activității sale în componența formației *Noroc* (*Contemporanul*).

Creația unui alt duet – Oxana și Georgeta Ciorici – este legată, de asemenea, de formația *Noroc*. Surorile Ciorici s-au născut în satul Cotiujenii Mari din raionul Șoldănești, la o diferență de un an. Au absolvit Facultatea de Filologie a Universității de Stat din Chișinău. Activitatea interpretativă a duetului Ciorici a început în anul 1973 în ansamblul de la Centrul de Tineret *Iuri Gagarin* din Chișinău condus de Valentin Dânga. Din anul 1985 au lucrat în ansamblul *Noroc*, iar din 1991 timp de doi ani au făcut parte din grupul folk-rock *Legenda*.

Timbrul pur de soprană al vocilor celor două surori se combina surprinzător de armonios, ceea ce le-a permis să cânte perfect împreună. Imaginea scenică a duetului a fost bazată pe ideea de identitate (costum, coafură, machiaj) – din această cauză surorile deseori se considerau gemene. Duetul Ciorici a lansat cântecele *Singuri* (versuri Gr. Vieru), *Cele fete moldovene*, *Satele Moldovei mele* și *Chișinăul meu cel mic* (muzică M. Dolgan, versuri D. Matcovschi). Această din urmă piesă, cunoscută și sub titlul *În oraș, la Chișinău*, a fost, după opinia surorilor Ciorici, „biletul lor în lumea popularității” [4]. Deși cântărețele și-au încheiat efectiv cariera în 1992, ele au continuat să cânte ocazional pe scenă: în

2011, de exemplu, duetul a participat la concert dedicat aniversării a 50 de ani de la nașterea interpretului de estradă Ricu Vodă. Moartea prematură a Georgetei Ciorici (2013) a întrerupt activitatea scenică a duetului.

Începutul anilor 1980 a fost marcat de apariția unui duet destinat să joace un rol important nu numai în dezvoltarea culturii muzicale a Republicii Moldova, dar și în renașterea conștiinței naționale a neamului. Este vorba de duetul Doina și Ion Aldea-Teodorovici, care a rămas în amintirea poporului ca „două inimi gemene”, asemenea titlului piesei lui I. Aldea-Teodorovici *Două lacrimi gemene*.

Ion Aldea-Teodorovici s-a născut la 7 aprilie 1954 în orașul Leova. Primii pași în muzică i-a făcut sub îndrumarea tatălui său, profesor de muzică și șef al corului școlii din localitate. A studiat clarinetul la Școala-internat de muzică din Chișinău (actualmente Liceul Republican de Muzică *Ciprian Porumbescu*), apoi clarinetul și saxofonul la Colegiul de Muzică din Tiraspol. În 1987 a absolvit Institutul de arte *Gavriil Musicescu* în clasa de compoziție a profesorului Pavel Rivilis. A lucrat ca saxofonist în formația *Contemporanul*, iar în anul 1986 a înființat formația sa *DIATE* (abreviere de la: Doina, Ion Aldea-Teodorovici).

Doina Aldea-Teodorovici s-a născut la 15 noiembrie 1958 în familia scriitorului și jurnalistului Gheorghe Marin și a profesoarei Eugenia Marin. A absolvit Facultatea de Filologie a Universității de Stat din Chișinău, după care a fost angajată la Institutul Pedagogic din Chișinău (acum Universitatea Pedagogică de Stat *Ion Creangă*), lucrând și la Institutul de Arte. Încă din copilărie a simțit pasiunea pentru artă și dans, a învățat să cânte la pian [5].

În 1981, Doina și Ion au întemeiat o familie, viața lor artistică de atunci fiind inseparabilă până la moartea tragică a cuplului într-un accident rutier în 1992. Ion Aldea-Teodorovici a lăsat în urmă o imensă moștenire muzicală, inclusiv cântece care se cântă în duet [6; 7]. Printre duetele interpretate de renumiții artiști sunt lucrările patriotice *Eminescu*, *Suveranitate*, *Trei culori*, *Pentru ea*, *Răsai* (versuri Gr. Vieru), *Maluri de Prut* (versuri A. Păunescu), precum și cântecele lirice *Serenadă*, *Povestea dragostei*, *De ce ne certăm?*, *Fuga-fuga*, *Ia-mă cu tine*, *Te iubesc, mă iubești* (*Floare dulce de tei*), *Scrisori pe zăpadă* (versuri Gr. Vieru), *Balada familială* (versuri G. Urschi) etc.

Amintirea Doinei și a lui Ion Aldea-Teodorovici este immortalizată: o stradă din Chișinău le poartă numele, iar la intrarea principală din parcul *Valea Morilor* este instalat un monument în cinstea artiștilor. Anul 2012 a fost declarat de către Parlamentul Republicii Moldova *Anul Doinei și al lui Ion Aldea-Teodorovici*. Fiul artiștilor Cristofor organizează anual festivalul internațional *Două inimi gemene*, care atrage zeci de tineri interpreți din diferite țări, promovând astfel moștenirea artistică a duetului. Cristofor Aldea-Teodorovici deseori și el evoluează în duete, interpretând cântecele tatălui său cu Adriana Rusu, Paula Seling, Tatiana Stepa (România), Elizaveta Masliukova (Ucraina), Anastasia Lazariuc, Georgeta Burlacu, Alexandru Manciu, Cătălin Josan (Moldova) [8].

În anii 1970-1990, în Republica Moldova și-au mai făcut apariția câteva duete care au lăsat o anumită amprentă în muzica de estradă. Este vorba, în primul rând, de cântăreața Angela Ciumac și actorul de teatru și film Mihai Volontir. Cântecele *Iubirea noastră*, *florile* (muzică Gh. Mustea, versuri N. Rusu), *Fericire*, *Toamna noastră* (muzică B. Polin, versuri D. Matcovschi), *Doru-i dor*, *Vecină*, *dragă vecină* reprezintă un ecou viu al acestei colaborări. Combinarea manierei vocale pop a Angelei Ciumac cu stilul recitativ inconfundabil al lui Mihai Volontir oferă un colorit specific duetului. Angela Ciumac a cântat în duet și cu un cunoscut compozitor și interpret Petre Teodorovici – printre înregistrările lor se evidențiază cântecul *Chemarea* (muzică P. Teodorovici, versuri D. Matcovschi).

Mai multe duete au fost create pentru interpretarea unor cântece aparte, precum: *Flori de dragoste*, muzică E. Doga, versuri A. Ciocanu (Maria Codreanu – Ion Suruceanu), *Я хочу тебя*, muzică E. Doga, versuri V. Lazarev (Margareta Ivanuș – Ștefan Petrache), *Gelozie*, muzică E. Doga, versuri I. Podoleanu și Șt. Petrache (Nadejda Cepraga – Ion Suruceanu), *Clar de lună*, muzică Ian Raiburg, versuri Gr. Vieru (Ion Suruceanu – Anastasia Lazariuc), *Cad flori de tei*, muzică Ian Raiburg, versuri D. Matcovschi (Ion Suruceanu – Olga Ciolacu) etc. Trebuie menționate piesele interpretate de duete

internaționale cu participarea artiștilor moldoveni: *Cred în ochii tăi*, muzică E. Doga, versuri I. Podoleanu (Ion Suruceanu – Sofia Rotaru), *Мне приснился шум дождя*, muzică E. Doga, versuri V. Lazarev (Nadejda Cepraga – Vladislav Konnov), *Свидание с Москвой*, muzică E. Doga, versuri M. Lapisova (Nadejda Cepraga – Leonid Serebrennikov), două duete ale lui Arno Babadjanian – *А любовь жива*, versuri O. Pisarjevskaja și An. Monastîrev, și *Над синей водой*, versuri R. Rojdestvenski (Nadejda Cepraga – Araik Babadjanian) etc.

### Duete vocale de estradă din Republica Moldova în anii 2000

Secolul XXI a adus în muzică ușoară a Republicii Moldova o înviorare simțitoare, ceea ce este explicat prin destinderea restricțiilor ideologice, prin apariția mijloacelor tehnice de înregistrare, reproducere și difuzare muzicii ușoare performante, prin dezvoltarea industriei show-businessului, precum și prin venirea în această sferă a noilor generații de interpreți.

În anii 2000 au apărut mai multe duete create pentru interpretarea unor anumitor cântece. Un rol deosebit în promovarea acestora l-au avut concursurile *Duetul Anului* (2007, 2008), precum și Festivalul muzical internațional de duete *Golden Wings 2009*, organizat de Centrul Cultural *Elat*. Astfel, au fost identificate cele mai bune duete dintre tinerii vocaliști: Aliona Triboi – Victor Balan, Nicoleta Nucă – Boris Coval, Pavel Parfeni – Valeria Tarasova, Irina Vasilcova – Cristina Croitoru, Lucia Znamenschi – Veaceslav Ciobanu [9; 10].

Printre cele mai cunoscute duete în perioadă de referință sunt: Geta Burlacu – Aurel Chirtoacă (*Acasă*), Geta Burlacu – Natan (*Regret*), Natan – Mariana Mihăilă (*Știam că vei veni; Viața noastră-i numai cântec*), Natan – Liana (*Piesa ta și a mea*), Natan – Valeria Pașa (*Da și nu*), Natalia Barbu – Adrian Ursu (*Lasă-mă să-ți dau iubirea mea*), Nelly Ciobanu – Vitalie Dani (*Ninge cu dragoste; Tot ce e mai bun se-ntâmplă de Crăciun*), Aurel Chirtoacă – Victoria Lungu (*Întotdeauna noi*), Aurel Chirtoacă – Andrei Ștefăneț (*Ole, ola!*), Georgeta Voinovan – Aura (*Colega mea; 90 – 60 – 90*), Georgeta Voinovan – Alexei Leahu (*Cândva și De departe*), Cristina Croitoru – Karizma (*Never Fall Again; All About the Bass*), Cristina Croitoru – Samir Loghin (*Împreună*), Cristina Croitoru – Boris Coval (*Break it Up*), Natalia Gordienco – Valentin Uzun (*Castele de nisip*), Natalia Gordienco – Adrian Ursu (*La Bolentin; Love Rain*), Natalia Gordienco – Irakli (*Близко*), Natalia Gordienco – Arsenium (*Loca*, piesă care a reprezentat Republica Moldova la Concursul Muzical *Eurovision-2006*).

În duetele de estradă participă nu doar cântăreți de muzică ușoară, dar și cei academici: menționăm renumitul tenor de operă Mihail Munteanu și Angelina Corjan (*Trăiește-ți visul*), Victoria Nichitenco (promotoare a stilului *classical crossover*) și Vitalii Mociunski (*That's Amore*, muzică H. Warren), cântăreții de operă Valentina Naforniță și Mihai Dogotaru, Mariana Bulicanu și Valeriu Moruz (*De-ai ști, iubite*, muzică E. Doga), Mariana Bulicanu și Veaceslav Timofti (*Păstrați iubirea*, muzică E. Doga), Ana Cernicova și Dumitru Mițu (*Oglinda clipelor și Floarea albastră* lui E. Doga; *I Want to Spend My Lifetime Loving You* din filmul *Masca lui Zorro; O mare e tu*) etc. Mai multe duete de estradă au fost înregistrate de interpreta de muzică populară Adriana Ochișanu: cu Aurel Chirtoacă (*Te iubesc*), Veaceslav Busuioc (*Vârsta dragostei*), Irina Bivol (*Între noi, fetele*).

Trebuie remarcate și unele duete de succes, în care vedetele estradei moldovenești au evoluat împreună cu copiii lor: Pavel și Cleopatra Stratan (*Noapte bună*), Valentin și Amelia Uzun (*Moldova mea; Anul Nou; Paparuda*), Ana Cernicova și Amelia Uzun (*Mama; Stai lângă mine, mamă; Învățătorii mei; When You Believe; Once Upon a December*), Geta și Evelina Burlacu (*Colind de Crăciun*), Aurel și Laurențiu Chirtoacă (*Suflet pereche*), Costi și Smaranda Burlacu (*Căsuța cu povești*) etc. Duetul de familie Ana Cernicova și Amelia Uzun a ajuns în finala competiției *României au talent – 2018*.

Dintre duetele vocale din anii 2000 ce activează permanent, remarcăm duetul Corina Țepeș – Costi Burlacu și trupa *Akord*.

Duetul familial Corina Țepeș – Costi Burlacu s-a format în 2003, după participarea cântăreților la concursul *Două inimi gemene*. Corina Țepeș este originară din Hâncești, a absolvit Facultatea de Limbi

Străine a Universității de Stat din Moldova, în paralel a studiat pianul și arta vocală. Costi Burlacu s-a născut la Telenești, a absolvit Colegiul de Muzică Ștefan Neaga, clasa de acordeon, apoi – Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, specialitatea Regie de estradă [11].

În repertoriul duetului sunt incluse multe cântece scrise de însăși Costi Burlacu: *Același drum* și *Anii mei* (versuri M. Stoianov), *O iarnă atât de frumoasă* (versuri B. Dascăl), *Dimineața* (versuri N. Darie), *Inima iubește* (versuri proprii) etc. Dintre cântecele altor autori se remarcă: *Oglinda clipeilor* (muzică E. Doga, versuri Gr. Vieru), *Iubirea noastră, florile* (muzică Gh. Mustea, versuri N. Rusu), *Nunta de argint* (muzică C. Rusnac, versuri D. Matcovschi), *Ia-mă cu tine* (muzică I. Aldea-Teodorovici, versuri Gr. Vieru), *Doar acasă* (muzică O. Baraliuc, versuri Ia. Țurcanu), *Când vorbește iubirea* (text și muzică G. Voinovan), *Dulce și amar* (text și muzică Natan), *Половинка* (muzică și text B. Ceauzov) etc. Posedând la egal maniera vocală de estradă și cea populară, duetul s-a impus și în repertoriul folcloric (*Lumea-i bună, lumea-i rea*, cu orchestra *Lăutarii*), precum și în stilul pop-folk, la care pot fi atribuite piesele *Constantine, Constantine, Hai, puiuț, Lume, lume* înregistrate cu *Festiv Band*.

În 2020, Corinei Țepeș și lui Costi Burlacu li s-a acordat titlul de Artist Emerit.

Istoria duetului *Akord* datează din 2006, când la inițiativa studentului Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice Igor Stribițki, a fost creat un trio vocal masculin în care, pe lângă inițiatorul, s-au inclus Igor Sîrbu și Victor Balan. Mai târziu, Victor Balan a fost înlocuit cu Victor Răilean. În componență nouă trioul a susținut în luna decembrie 2008 un recital la Palatul Național, prezentând primul său album: *Cerul care ne-a unit* [12].

În 2010, după plecarea lui Victor Răilean din trupă, Igor Stribițki și Igor Sîrbu și-au continuat activitatea ca duet, bucurându-se de un real succes. În componența nouă trupa *Akord* a înregistrat piesele: *Mă doare* (2010), *Alină-mă, În ochii mei, Crush, La mulți ani!, Într-o zi, Pentru ea* (2011), *Numai tu, Codrii mei, Live the Show* (2012), *Satele Moldovei mele, Am uitat să uit de tine* (2013), *Chakarita, Prima dragoste* (2014), *Ivana* (2015), *Arme* (2016), *Ochiul tău iubit* (2017), *My Lover* (2018), *O fi oare...* (2019) etc. Autorii cântecelor sunt Eugen Doga, Anatol Dumitraș, Maria Stoianov, Iurie Badicu, precum și participanții duetului înșiși.

Interpreții au evoluat în duete și cu alți interpreți: Igor Sîrbu – cu Cătălina Rusu (*Ești tot ce am*), cu Tatiana Cerga (*Oglinda clipeilor*); Igor Stribițchi – cu Olga Busuioc (*Difficili Amori; Butterfly*). În afară de această, muzicienii au interpretat mai multe compoziții în trio, împreună cu Anastasia Lazariuc (*Satele Moldovei mele*), Cristina Croitoru (*Când te visam*), UDDI (*Mami*), Mariana Bulicanu (*Cântecul despre orașul meu*).

Membrii duetului *Akord* se disting prin carismă neordinară, tehnica vocală excelentă, fuziune acustică a vocilor și, în același timp, recunoaștere timbrală a fiecărei dintre ele. Profesionalismul și atitudinea plină de tact față de materialul cântat, au permis muzicienilor să interpreteze cu succes versiunile *cover* ale lucrărilor din repertoriul altor cântăreți, precum Maria Bieșu, Anastasia Lazariuc, Ion Suruceanu, Anatol Dumitraș: *Ochiul tău iubit* (muzică E. Doga, versuri M. Eminescu), *Codrii mei* (muzică E. Doga, versuri P. Cruceniuc), *Numai tu* (muzică A. Coraci, versuri S. Ghimpu), *Prima dragoste* (autor A. Dumitraș).

În 2011, ambilor muzicieni li s-a conferit titlul onorific de Maestru în Artă, iar în 2020 Igor Sîrbu a devenit Artist al Poporului.

Pe data de 9 februarie 2019, duetul *Akord* în componența Igor Stribițchi – Igor Sîrbu a susținut ultimul său recital la Palatul Național, prezentând albumul *Opus*. În același an Igor Stribițchi a părăsit duetul, iar locul lui a fost preluat de tânărul cântăreț Eduard Malarău [13]. În formulă reinnoită formația *Akord* a înregistrat o serie de compoziții, precum *Zboară fluturi, Unde, unde, Hora dorului* (cântec popular în prelucrarea lui Iurie Badicu), *Cine s-a născut aici, Prizoniera, Strada zilelor senine* etc.

**Rezumând** cele expuse, remarcăm următoarele:

1. Istoria duetelor de estradă din Republica Moldova poate fi divizată în două etape: a) anii 1960-1990; b) anii 2000. Etapa a doua se deosebește prin intensificarea activității duetelor de estradă, ceea ce se datorează mai multor factori, în special, venirii în această sferă a noilor generații de interpreți.
2. În istoria muzicii ușoare din Republica Moldova s-au evidențiat atât duete vocale permanente ce s-au format și au activat o anumită perioadă de timp cu statutul unui duet vocal, cât și cele temporare, apărând spontan, ”ocazional” sau pentru interpretarea unei piese concrete.
3. În anii 1960-1990 erau cunoscute trei duete permanente. Creația fraților Alexandru și Anatol Cazacu, surorilor Oxana și Georgeta Ciorici a fost legată de activitatea ansamblului vocal-instrumental *Noroc (Contemporanul)*. O amprentă importantă în istoria culturii Moldovei a lăsat duetul Doina și Ion Aldea-Teodorovici. Printre duetele temporare se evidențiază: Angela Ciumac – Mihai Volontir, Margareta Ivanuș – Ștefan Petrache, Nadejda Cepraga – Vladimir Konnov, precum și mai multe duete cu participarea lui Ion Suruceanu – cu Maria Codreanu, Anastasia Lazariuc, Nadejda Cepraga, Olga Ciolacu, Sofia Rotaru.
4. Începutul secolului XXI a fost marcat de apariția unui număr mare de duete temporare, formate din interpreți renumite ca Geta Burlacu, Natalia Barbu, Nelly Ciobanu, Aura, Georgeta Voinovan, Aurel Chirtoacă, Aliona Triboi, Cristina Croitoru, Karizma, Adrian Ursu, Natalia Gordienko, Valentin Uzun, Boris Coval și alții. Duetele de estradă atrag și cântăreți academici: Mihail Munteanu, Victoria Nichitenco, Vitalii Mociunski, Ana Cernicova, Valentina Naforniță, Mariana Bulicanu, Veaceslav Timofti, Dumitru Mițu etc. În anii 2000 evoluează două duete permanente care au câștigat recunoașterea publicului și a specialiștilor în domeniu: Corina Țepeș – Costi Burlacu și trupa *Akord*.
5. Repertoriul duetelor cuprinde atât cântece scrise de participanții înșiși, cât și piese din repertoriul internațional și lucrările semnate de compozitorii din Moldova recunoscuți: E. Doga, C. Rusnac, Gh. Mustea, Ia. Raiburg, I. Aldea-Teodorovici, P. Teodorovici, O. Baraliuc, G. Voinovan, A. Dumitraș, B. Polin și alții.

### Referințe bibliografice

1. DOLGAN, M. *Taina vieții mele=Тайна жизни моей*. Chișinău: Pres Star, 2007 ISBN 978-9975-9536-0-3.
2. POIATĂ, M. *Rockul, „Noroc”-ul & noi* (1966–1970). Chișinău: Arc, 2013. ISBN 978-9975-61-746-8.
3. *Remembe альбом 2008 г. Александра и Анатолия Казаку – экс „Норок”* [online]. [accesat 05. 04.2020]. Disponibil: <https://tunnel.ru/post-remember-albom-2008-g-aleksandra-i-anatoliya-kazaku-ehks-norok>
4. *Surorile Ciorici* [online]. [accesat 10.04.2020]. Disponibil: <http://apropomagazin.md/2013/07/09/ exclusiv-oxana-ciorici-marturisiri-emotionante-despre-regretata-sa-sora-%E2%80%9Eeram-de-nedespar%C8%9Bit-%E2%80%9D/>
5. *Ion și Doina Aldea-Teodorovici* (1954–1992) [online]. [accesat 10.04.2020]. Disponibil: [http://www.istoria.md/articol/680/Ion\\_%C5%9Fi\\_Doina\\_Aldea\\_Teodorovici](http://www.istoria.md/articol/680/Ion_%C5%9Fi_Doina_Aldea_Teodorovici).
6. *Două vieți și o dragoste: Doina și Ion Aldea-Teodorovici*. Vol. 1. Chișinău: Universul, 2004. ISBN 997.5-944-71-X.
7. *Două vieți și o dragoste: Doina și Ion Aldea-Teodorovici*. Vol. 2. Chișinău: Grafema Libris, 2007. ISBN 978-9975-52-014-0.
8. *Geta Burlacu & Cristofor Aldea-Teodorovici – Cheek to Cheek (cover Frank Sinatra) – 03/2018 live* [online]. [accesat 20.04.2020]. Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=j6mKB5gONcc>
9. *Victor și Aliona, victorie la „Duetul Anului 2008”* [online]. [accesat 05. 05.2020]. Disponibil: <https://www.moldova.org/victor-i-aliona-victorie-la-duetul-anului-2008-163242-rom/>
10. *Трофей Международного фестиваля дуэтов остается в Молдове* [online]. [accesat 05.04.2020]. Disponibil: [https://www.ipn.md/ru/trofej-mezhdunarodnogo-festivalya-duetov-ostaetsya-v-moldove-7967\\_977604.html#](https://www.ipn.md/ru/trofej-mezhdunarodnogo-festivalya-duetov-ostaetsya-v-moldove-7967_977604.html#)
11. *Корина Цепеш и Кости Бурлаку* [online]. [accesat 24.04.2020]. Disponibil: <http://moldovenii.md/ ru/people/736>
12. *Akord* [online]. [accesat 05.04.2020]. Disponibil: <https://m.moldovenii.md/md/people/114>
13. *Trupa Akord și-a schimbat componenta* [online]. [accesat 05.04.2020]. Disponibil: <https://noi.md /md/showbiz/trupa-akord-s-a-relansat>



## EXPRESIONISMUL – COMPONENTĂ A MODERNISMULUI ESTETIC

## EXSPERSSIONISM – PART OF AESTHETIC MODERNISM

RALUCA ROMANA ELENA EHUPOV<sup>1</sup>,doctor în muzică, asistent universitar,  
Universitatea Națională de Arte George Enescu, Iași, România

CZU 78.036.7

*Procesul disoluției structurii funcționale începe cu muzica lui Wagner. Fiindcă disonanțele nu se rezolvă, centrul rămâne incert, mai ales atunci când fiecare acord este ambiguu din punct de vedere funcțional. Acordurile alterate, cu polivalențe funcționale și dese modulații, duc la slăbirea sentimentului unității tonale. Incursiunile la diferitele trepte și dese modulații slăbesc considerabil organizarea tonală. Astfel, apare Expresionismul.*

**Cuvinte-cheie:** expresionism, muzică, arhitectonic, atonalism, dodecafonism, serialism

*The process of dissolution of the functional structure begins with Wagner's music. For dissonance is not resolved, the center remains uncertain, especially when each accord is ambiguous in terms of functionality. Altered chords with functional polyvalence and frequent modulations weaken the impression of tonal unity. Incursions at different levels and frequent tonal modulations considerably weaken the tone organization. Thus, Expressionism appears.*

**Keywords:** expressionism, music, architectonic, atonality, dodecaphonism, serialism

**Introducere**

În 1933, *Oxford English Dictionary* nu includea o secțiune dedicată termenului „Expresionism”, deși exista substantivul *expressionist*, definit ca „artist ale cărui creații sunt centrate, în special, de expresie”. Suplimentul aceluiași volum, definea Expresionismul ca „metode, stiluri sau atitudini ale expresioniștilor, cu referire, în mod special, la tehnica artistică”. Astfel, orice problematizare timpurie a termenului și-a concentrat proveniența în lumea subconștientului, cuvântul devenind un epitet pentru noua libertate spirituală și artistică, atât de frecvent aclamată de artiștii și criticii de la începutul secolului. Modernismul estetic este caracterizat prin faptul că nici un gen muzical nu și-a asumat vreodată o poziție dominantă, iar muzica nu este un fenomen static definit de principii clasice și adevăruri atemporale, ci, mai degrabă, ceva care este intrinsec istoric și evolutiv.

**1. Expresionismul**

Această *realitate interioară*, așa cum o numea Kandinsky, a fost asociată în conștiința expresioniștilor cu adevărul, un adevăr ce revendica emanciparea din falsitatea convențiilor și tradițiilor. Versiunea lui Schönberg a ideii fundamentale inițiale, cu rădăcini în filosofia greacă și o evoluție prolifică în viziunea germană a secolului al XIX-lea, pune adevărul ca principiu antinomic cultului frumuseții din muzica post-wagneriană.

Expresioniștii proclamau universalitatea suferinței în negarea transcendentă a valorilor recunoscute de societate. Astfel, expresionismul muzical a fost fie aclamat pentru veridicitatea exprimării realităților interioare de către mișcarea hegeliană și adepții teoriilor lui Theodor Adorno, fie stigmatizat ca *bolnav*, în special, de critici mai puțin cunoscuți.

În literatură, disprețul Expresionismului pentru narativ și sensul concret a condus la o înflorire a acestuia în poezie și teatru, dar mai puțin în genul românesc. Această desconsiderare a fost naturală în domeniul muzicii. Într-adevăr, un număr semnificativ de compozitori și scriitori au recunoscut ampla problemă estetică, conform căreia muzica, prin definiție, este deja, prin esență, expresionistă, iar asocierea „muzică expresionistă” reprezintă, prin urmare, o tautologie. Astfel, compozitorii arareori

<sup>1</sup> E-mail: nikiralu@yahoo.com

utilizează termenul „expresionism” și aproape niciodată nu se autoproclamă drept expresioniști. În muzică, mai mult decât în literatură și arte vizuale, Expresionismul *nu a fost o școală (...), ci o stare a minții care... a transformat totul, în același fel în care a fost o epidemie*<sup>1</sup>.

Concomitent și în strânsă relație cu dezintegrarea sistemului tradițional de organizare a materiei sonore, a tonalității ca sistem ce se identifică cu simetria de ordin structural sintactic și metro-ritmic, are loc un fenomen de estompare și, ulterior, de abandonare a structurilor arhitectonice prestabilite. Un prim-proces al adaptării tiparelor formale la necesitățile de limbaj componistic s-a manifestat în contextul programatismului romantic, înlocuirea modelelor tradiționale cu cele sugerate de traseul conducător al textului literar cu funcție de program realizându-se fie prin sinteza structurilor antecedente, fie prin adaptarea acestora la necesitățile dramaturgice ale programului.

Ca o etapă succesivă, muzica impresionistă și expresionistă, în virtutea subiectivismului caracteristic, nu impun drept necesitate existența tiparelor formale tradiționale, caracterul generalizant al acestora necorespunzând focalizării muzicii și mesajului pe aspectul particular-subiectiv al imaginii descrise. Atât forma lărgită, cât și procedeul de îmbinare a diferitelor tipare arhitectonice au fost transferate în contextul muzicii de la început de veac XX, însă au fost preluate doar de către compozitorii care considerau conceptul de formă încă viabil. În contextul în care formele tradiționale aveau drept reper fundamental gândirea tonală, declinul și, ulterior, disoluția tonalității, implicit accesarea tehnicilor noi de organizare sonoră – atonalism, dodecafonism, serialism – au avut un impact decisiv asupra formelor arhitectonice.

## 2. Expresionismul și A doua școală vieneză

Deși elementele fundamentale ale Expresionismului pot fi detectate în majoritatea lucrărilor timpurii ale lui Schönberg, exemplificarea componistică a propriei definiții a fost realizată cu mult timp înainte. Un moment de cotitură în demersul său a fost *Cvartetul de coarde nr. 2* compus în 1907-1908, cele patru părți ale sale marcând treptat o emancipare de limbaj la forma tradițională a romantismului. Introducerea ultimei părți, într-un cromatism liber reprezentativ pentru cuvintele sopranei *Ich fühle luft von anderen planeten (Simt aerul unei alte planete)*, este adesea considerat drept prima muzică atonală autentică, deși coda readuce în final, relativ nefiresc, artificial, tonica tonalității *Fa major*. Scriitura vocală în secțiunea lentă anterioară este expresionistă la nivel gestual, în extensia registrului, în contururile unghiulare și în libertatea cromatică; cu toate acestea, mișcarea este construită strict pe baza a cinci celule tematice, centrate pe sunetele acordului *mi minor*, fiind un exemplu primar de simbioză în cadrul expresionismului, între anarhie și control, între atonalism și armonia romantică târzie.

Anul 1909 a reprezentat așa-numitul *annus mirabilis* expresionist al lui Schönberg, punctul de referință fiind reprezentat de opera *Erwartung* [2 p. 95].

Deși Berg a fost devotat operei *Erwartung* și a fost puternic influențat de limbajul său muzical, impulsul expresionist al muzicii sale se regăsește în conflict cu instinctele sale pentru frumusețea exterioară cu tente senzuale și esența constructivistă ascunsă.

Parcursul componistic al lui Webern este unul spectaculos, începând cu post-romantismul, trecând prin rigurozitatea serialismului și organizările noi, fundamentate pe juxtapuneri de segmente generate de trunchiul seriei. Cu toate acestea, în contextul noii școli vieneze de la începutul secolului XX, Webern este cel mai radical, anticipând, prin utilizarea *Klangfarbenmelodie* și extensia tehnicii seriale, stilul *punctualist* și *serialismul integral* manifestat în perioada anilor 1950. În compozițiile sale, alternează fragmentarea sonoră cu tăcerea, anulează formulele arhitectonice prin așa-zisă multistrofici-tate și valorifică la maxim principiul variațional.

## 3. Expresionismul în spațiul componistic rus – Igor Stravinski

Unul din elementele ce demontează unitatea stilistică a compozitorului este cea „sonoritate stravinskiană” provenită din melodiile „anti-tonale” bazate pe utilizarea materialului octatonic care mai

1 L. Richard: *Encyclopédie de l'expressionism* (Paris, 1979; Eng. trans., 1978), apud *New Grove Dictionary*, op. cit.

târziu a evoluat într-un serialism bazat pe scara octatonică. Un alt element de unitate stilistică este utilizarea unor structuri compartimentate de material sonor și fraze ce diminuează folosirea unui material tranzitiv. La acestea se adaugă valorificarea stridențelor timbrale ale instrumentelor de suflat din lemn, melodiile aspre, utilizarea ritmurilor ostinate și înclinația către dramaturgie.

Pentru Stravinski, valorificarea disonanței nu reprezenta un afront adus tonalității, ci, mai degrabă, o aluzie la ea. În *Poetica muzicală* el aseamănă utilizarea disonanței cu cea trăsătură de penel care completează linia unei picturi. Astfel, disonanța poate deveni entitatea unică, iar tonalitatea va fi subordonată acesteia. În același volum, Stravinski afirmă că noile forme muzicale nu au apărut sub directă sa influență, iar noul limbaj tonal, noua logică, reprezintă evoluția naturală a tradiției clasico-romantice. În ceea ce privește problematica atonalismului, Stravinski afirmă: „Dacă ar fi să spunem că muzica mea este atonală, chiar și așa așa putea strica această ordine doar pentru a stabili una nouă. În acest caz, nu mă consider atonal, ci anti-tonal” [6 p. 38].

#### 4. Atonalismul

Termenul de *atonalism* poate fi utilizat în trei accepțiuni diferite: prima – pentru a descrie orice muzică ce nu este tonală; a doua – pentru a defini orice muzică ce nu este nici tonală nici serială; iar cea de-a treia – pentru a caracteriza în mod particular limbajul muzical post-tonal și pre-dodecafonic al lui Berg, Weber și Schönberg.

În ciuda demersului de conturare a modalităților prin care tonalitatea a generat atonalismul, precum și a relației de asemănare dintre cele două concepte, există diferențieri semnificative care necesită precizări suplimentare. Unul dintre aspectele remarcabile ale tonalității este gradul mare de interdependență dintre diversele dimensiuni ale compoziției, de la intervale, ritm, dinamică, timbru și până la formă. În atonalism, relațiile funcționale dintre aceste componente nu sunt clar definite. Conceptul de cadență în tonalism, de exemplu, implică conjuncția ideilor ritmice și armonice, însă majoritatea lucrărilor atonale nu conțin operații similare ca procedură general valabilă. Această comparație dă naștere unui al doilea principiu prevalent privind atonalismul: procesele sale specifice nu depășesc granițele unei compoziții date, atitudine ce nu este în întregime nefondată, însă excesiv simplificată și în același mod în care înțelegerea tonalității este favorizată de existența unei teorii complexe și dezvoltată de-a lungul timpului, nu se întâmplă același lucru în cazul atonalismului, astfel încât acesta este perceput ca mai puțin unitar la nivel conceptual decât tonalismul. Cu toate acestea, lucrările atonale dețin caracteristici comune, însă manifestarea acestora este foarte diferită (de exemplu, Bartók – *Music for Strings, Percussion and Celesta* comparat cu *Density 21• 5 for solo flute* de Edgar Varèse) [3].

Evoluția către sistemul dodecafonic și serialism a fost determinată, în principal, de o tendință de a estompa ierarhia intervalică tradițională clar diferențiată și de evidențierea utilizării structurilor intervalice sau melodice ordonate sau parțial ordonate, sau a motivelor în generarea acordurilor și a liniilor melodice. Până la urmă, această tendință, prin încurajarea utilizării structurilor de 12 sunete, a fuzionat cu aceasta din urmă, dând naștere sistemului dodecafonic schönbergian.

#### 5. Dodecafonismul

Dodecafonia a fost străjuită de două principii fundamentale: scara de 12 sunete și serializarea acestora, ultimul dintre ele devenind ulterior cel mai important. Deși serialismul, ca principiu, era inclus în metoda dodecafonică de compoziție prin aplicarea sa deopotrivă la nivel melodic (orizontal) și armonic (vertical), serializarea va căpăta treptat statut de hegemon, extinzându-se la nivelul tuturor parametrilor: timbru, dinamică, atac etc., purtând titulatura de *serialism integral* [1].

Afirmări sistematice ocazionale au apărut prima dată în muzica lui Berg. O serie de 12 sunete reprezintă una dintre temele principale ale ciclului *AltenbergerLieder op. 4*, compuse în 1912, aproximativ cu trei ani înaintea primului experiment al lui Arnold Schönberg pe baza unei teme, constând din 12 sunete în oratoriul neterminat *Die Jakobsleiter*.

## 6. Serialismul

### 6.1. Serialismul dodecafonic

Convenția fundamentală a compoziției seriale este cea conform căreia succesiunea sunetelor în orice segment al lucrării trebuie să constituie întregul sau parte a uneia sau mai multor ipostaze ale seriei. Acest fapt lasă nedefinit registrul în care sunt expuse fragmentele de serie (precum și modificarea registrului de la o variantă serială la alta), care parte a seriei este proiectată liniar și care vertical, câte ipostaze ale seriei pot fi generate sau utilizate simultan (și dacă există mai mult de una, ce relație există între ele, dacă există), în ce măsură fiecare voce polifonică poate să expună propria secvență a unității seriale și cum, eventual, sunt legate în teorie sau în uzul componistic ipostazele seriale simultane și consecutive [4].

### 6.2. Serialismul ritmic

Seriile ritmice ale lui Berg sunt alcătuite din 12 durate, fiecare dintre ele cu una, două sau trei elemente, iar Webern folosește serii de patru elemente, ambii valorificând seriile în variantele recurente, variate prin completarea parțială a duratelor sau prin transpunerea lor prin multiplicarea tuturor valorilor cu același număr întreg. Procedeele dețin experimentări anterioare, datorită amplitudinii și utilizării ordinii ritmice independent de succesiunea sunetelor, care par să reprezinte o încercare de a găsi un corespondent al serialismului dodecafonic în domeniul ritmic.

Interpretarea serialismului ritmic ridică problematici particulare: nu există modalitate de echivalare a seriei ritmice cu seria melodică, nu există analogie pentru procedeele inversării și transunerii, iar ascultătorul nu poate face distincția între elementele ritmice componente ale seriei, în special, între cele două cu valoare foarte apropiată.

### 6.3. Serialismul total

Dacă serialismul ritmic ridică dificultăți de percepție și interpretare, acestea devin mai acute în momentul în care tehnica serială este aplicată altor elemente ale limbajului sonor – dinamică, tempo, timbru, atac, orchestrație.

Una din cele mai importante idei este evitarea repetabilității la toate nivelurile exprimării muzicale, precum și conceperea anterioară actului componistic a unor tipare cu trăsături caracteristice ce nu au fost determinate anterior, chiar dacă alegerea acestor tipare nu a fost întotdeauna în concordanță cu vreo tehnică serială.

## Concluzii

Stingerea Expresionismului a avut mai degrabă un motiv banal, după cum afirma Georges Brasque, „...nu se putea rămâne într-un paroxism perpetuu” [5 p. 268]. Mai mult decât atât, fiecare domeniu al artei își are momentul său de criză. În muzică, tabuurile referitoare la formele tradiționale preluate, precum și asupra construcției formale, i-au lăsat pe compozitori fără mijloace muzicale în realizarea lucrărilor de mare amploare, fiind limitați temporar fie la izbucniri aforistice, fie la structuri bazate pe text. Ieșirea din acest impas era echivalentă cu evadarea din Expresionism.

## Referințe bibliografice

1. ROMAN, V. *Istoria dodecafoniei*. Ed. îngr. și ad. de Viorel Munteanu. București: Ed. Național, 1998.
2. SANDU, V.D. *Ipostaze stilistice și simbolice ale manierismului în muzică*. București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, 1997. ISBN 9789734201945.
3. BĂLAN, G. *Înnoirile muzicii*. București: Editura Muzicală, 1966.
4. VASILIU, L. *Articularea și dramaturgia formei muzicale în epoca modernă (1909–1920)*. Iași: Editura Artes, 2002. ISBN 973-85171-7-5.
5. *New Grove History of Music*, op.cit., p.268.
6. STRAVINSKI, I., KNODEL, A., DAHI, I. *Poetics of music: in form of six lesson*. Cambridge: Harvard University Press, 1947, p. 38.

## ГЕРОИНИ ФРАНЦУЗСКИХ ОПЕР В ИНТЕРПРЕТАЦИИ МАРИИ ЧЕБОТАРИ

### EROINELE OPERELOR FRANCEZE ÎN INTERPRETAREA MARIEI CEBOTARI

### THE FRENCH OPERA HEROINES IN THE INTERPRETATION OF MARIA CEBOTARI

**SERGHEI PILIPEȚCHI<sup>1</sup>,**

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

CZU 782.1.071.2(478):782.1(44)

*M. Cebotari* наряду с высокими достижениями в музыке немецких, итальянских и русских композиторов, заявила о себе и как выдающаяся исполнительница главных партий во французских операх. Замечательным результатам способствовали обладающий должной плотностью и колоратурной техникой небольшой, лирической голос, безупречное ощущение стиля и совершенное владение французским языком. Немаловажную роль сыграли яркие внешние данные и незаурядные сценические способности артистки, позволявшие ей с блеском воплощать на сцене драматургически сложные роли: Антония – в «Сказках Гофмана» Ж. Оффенбаха, Манон – в одноименной опере Ж. Массне, Кармен и Микаэлы – в «Кармен» Ж. Бизе.

**Ключевые слова:** Мария Чеботари, французская опера, роль, партия, образ, исполнение, запись

*Pe lângă succesele remarcabile obținute în interpretarea muzicii compozitorilor germani, italieni și ruși, Maria Cebotari s-a afirmat cu desăvârșire și în roluri principale din operele franceze. Aceste rezultate au fost obținute datorită vocii sale lirice, compacte și solide, tehnicii performante în agilitatea și coloratura vocii, simțului impecabil al stilului și cunoașterii perfecte a limbii franceze. La realizarea artistică a primadonei a contribuit nu numai vocea sa inconfundabilă, dar și capacitățile scenice deosebite, care i-au ajutat să se transpună totalmente în chipul personajelor pe care le-a interpretat. Aici putem aminti următoarele roluri: Antonia – din Poveștile lui Hoffmann de Jacques Offenbach, Manon – din opera cu același nume de Jules Massenet, Carmen și Mihaela – din opera Carmen de G. Bizet.*

**Cuvinte-cheie:** Maria Cebotari, opera franceză, rol, partidă, chip, interpretare, înregistrare

*M. Cebotari, besides her remarkable achievements obtained in the interpretation of the music of German, Italian and Russian composers, asserted herself completely as an outstanding performer of the leading roles in French operas.*

*These results were obtained due to the compact and solid lyrical voice, the performing techniques in the agility and coloratura of the voice, the impeccable sense of style, and a perfect knowledge of the French language.*

*Not only her unmistakable voice but also her special stage abilities contributed to the artistic realization of the prima donna, which helped her totally transform into the image of the characters she played. Here we can mention the following roles: Antoninaia in J. Offenbach's Tales of Hoffman, Manon in the opera of the same name by J. Massenet, Carmen and Michaela in the opera Carmen by G. Bizet.*

**Keywords:** Maria Cebotari, French opera, role, part, image performance, recording

#### Введение

М. Чеботари – одна из ведущих певиц европейской сцены первой половины XX в., наряду с успехами в музыке немецких, итальянских и русских композиторов, заявила о себе как выдающаяся исполнительница главных партий во французских операх. По оригинальности и новизне здесь она достигла поистине замечательных результатов. «Великолепна была Мария Чеботарь и во французской классической музыке», – отмечал автор монографии о певице «Неоконченная симфония» Р. Арабаджиу [1 с. 84].

<sup>1</sup> E-mail: pilipetsky@mail.ru

**Партия Маргариты в «Фаусте» Ш. Гуно.** Впервые М. Чеботари соприкоснулась с французской оперой в возрасте 14 лет, когда стала студенткой кишиневской консерватории „Unirea”. Из интервью немецкому журналу „Filmwoche” (1939), частично приведенном в книге румынского писателя и критика К. Попеску «Знаменитые пары из мира кино», от самой певицы известно: «Я прожила волнительные дни, когда мне сказали, что буду участвовать в спектакле «Фауста» Гуно. В итоге, была приглашена не на роль Маргариты, к которой готовилась с великим рвением и сторала от желания ее сыграть, а в ансамбль хористов» [цит. по: 2 с. 242].

Достоверных данных о том, что М. Чеботари исполняла партию Маргариты на европейских сценах у автора нет, хотя она значится в списке спетых, который был составлен первым биографом артистки А. Минготти [3 с. 143]. Можно предположить, что именно отсутствие возможности когда-либо исполнить данную партию, заставило певицу в последний год жизни записать с Венским филармоническим оркестром и дирижером Ф. Прохазкой арию Маргариты на французском языке „Ah! Je ris de me voir si belle en ce miroir...” («Ах! Смешно мне на себя в это зеркало смотреть...»)<sup>1</sup>. Безусловно, вокальные данные М. Чеботари идеально соответствовали тесситуре и лирическому складу арии и партии в целом. Отметим: к тому времени певица, нередко в течение карьеры исполнявшая «тяжелый» веристкий репертуар, частично утратила свежесть колоратуры и легкость пассажей, необходимые для этой арии. Несмотря на то, что артистка уже была смертельно больна, ее голос в этой записи звучит упруго и обаятельно молодо, а верхнее *h* взято без малейшего напряжения.

**«Сказки Гофмана» Ж. Оффенбаха.** Первой французской партией, которая была поручена М. Чеботари в Дрездене после ее ошеломительного дебюта на легендарной сцене оперы Земпера 15 апреля 1931 г. (Мими в «Богеме» Дж. Пуччини), стала небольшая, но показательная роль Антонию в «Сказках Гофмана» Ж. Оффенбаха, исполнявшихся на немецком языке. Начиная артистка дебютировала в ней 18 мая того же года, что известно из материалов книги А. Дэнилэ «Мария Чеботари: Блуждающая звезда» [5 с. 122]. Примечательно, что эти две роли во многом схожи по сюжету и характеру. Плотный лирический голос, идеальная вокальная линия и чарующая женственность – те качества, которые позволили М. Чеботари исполнить партию Антонию на высоком уровне, как и партию главной героини в «Богеме». В первые годы карьеры (1931-1934) певица нередко исполняла Антонию на сцене Дрезденской оперы, где шла постановка этого лучшего сочинения Ж. Оффенбаха. С приходом к власти фашистов в Германии имя композитора-еврея было вычеркнуто из культурного обихода вплоть до конца Второй мировой войны, и М. Чеботари смогла спеть партию Антонию лишь в 1948 г., будучи уже солисткой Венской оперы<sup>2</sup>.

Было и есть немало певиц (Дж. Сазерленд, Е. Мошук и др.), способных исполнить на протяжении действия оперы все четыре главные женские роли в «Сказках Гофмана» – Олимпию, Антонию, Джульетту и Стеллу, как того желал композитор. Такая артистка должна владеть широчайшим диапазоном и специфическими вокально-техническими навыками: от высокой колоратуры Олимпии до меццо-сопранового звучания Джульетты. В списке из монографии А. Минготти значится, что М. Чеботари исполняла три главные роли (все кроме Стеллы) из «Сказок Гофмана» [3 с. 143]. Из книги А. Дэнилэ, где помещена более детальная и полная информация о выступлениях певицы (с датами спектаклей), известно, что М. Че-

1 Известно, что М. Чеботари в совершенстве владела главными европейскими языками: английским, итальянским, французским, не считая родных русского и румынского, а на немецком общалась как его носительница. Из воспоминаний старшей сестры певицы П. Цанович-Чеботарь «Мария была необыкновенно способна к языкам» [4 с. 103].

2 Автор книги «Музыка и музыканты Третьего рейха» Е. Рудницкий отмечал: «На протяжении двенадцати лет нацистского правления немцам пришлось отказываться /.../ от оперетт Жака Оффенбаха и его же необычайно популярной в Германии оперы «Сказки Гофмана» [6 с. 121].

ботари исполняла и Стеллу в 1948 г. в Вене, хотя сведений о том, что она пела Олимпию и Джульетту в ней, все же, нет [5 с. 122-137]. Уверенно утверждать, что артистка исполняла все четыре партии нельзя, хотя наличие универсального голоса вполне могло бы это ей позволить. Известно, что М. Чеботари блестяще владела широким спектром вокальных возможностей, необходимых для певицы, которая их исполняет: развитый высокий регистр и плотная середина диапазона, колоратурная техника, безупречное легато и безотказные меццо-сопрановые низкие ноты.

**Партия Микаэлы в «Кармен» Ж. Бизе.** В продолжение лирического амплуа, М. Чеботари 7 ноября 1932 г. впервые вынесла на суд публики Саксонской оперы партию Микаэлы в опере «Кармен» Ж. Бизе [5 с. 54]. Она с успехом продолжала ее петь в Дрездене и Берлине вплоть до середины 1936 г. пока не заинтересовалась партией самой Кармен. Сохранилась запись знаменитой арии Микаэлы из третьего действия на немецком языке „Ich sprach, dass ich furchtlos mich fühle...” («Напрасно себя уверяю, что страха нет в душе моей...»), осуществленная в 1941 г. с оркестром Берлинской оперы под управлением Г. Штегера. При прослушивании материала обнаруживается, что голос певицы звучит ярко и ровно, максимально раскрывается ее уникальный тембр. М. Чеботари легко удаются верхние и нижние предельные ноты, равнозначное озвучивание которых, наряду с хорошим владением легато и добротной наполненностью звука, определяет качество технической интерпретации арии. Исполнение проникнуто внутренним, искренним чувством боязни и мольбы. Отметим все же, что ария, спетая на немецком, лишена естественной мелодической линии, генерируемой французским языком.

**«Манон» Ж. Массне.** Наибольший резонанс в интерпретации французского оперного репертуара М. Чеботари вызвала партия Манон в одноименной опере Ж. Массне. Н. Дидученко писал: «Исполнение Марией Чеботарь партии Манон /.../ было ее новым художественным достижением и имело огромный успех» [4 с. 35]. В ней певица впервые выступила в Дрездене, приняв участие в постановке начала 1938 г., затем неоднократно пела ее в Берлине в 1938-1939 гг. А. Минготти поэтому повсюду сообщал: «Художественным событием, о котором говорил весь Берлин, был спектакль новой постановки «Манон». Массне к мировой премьере оперы в восьмидесятые годы (XIX в. – Авт.) не напрасно долго искал подходящую певицу, которая могла бы не только хорошо спеть роль, но также убедительно ее сыграть. В Марии Чеботари нашлось идеальное воплощение этого образа с его опасной внутренней двойственностью, а также чарующей трогательностью капризной изящной девушки» [3 с. 40].

Хотя записей, свидетельствующих о достижениях певицы в этой роли, к сожалению, нет, осталось множество восторженных высказываний. Подтверждением тому служит статья доктора В. Захсе «Берлинская Манон Марии Чеботари» от 20 апреля 1938 г. по случаю первых выступлений певицы в столице Германии. Автор так характеризует развитие сценического образа, созданного артисткой: «С каждым ошеломляющим костюмом она становилась другой: то маленькой, сладкой девочкой, пикантным новичком в обществе, то светской дамой или соблазнительницей, а в конце – кающейся возлюбленной, сохранившей детскую наивность» [7]. К многочисленным восторженным газетным высказываниям относится и сообщение из берлинской „Deutsche Allgemeine Zeitung” от 28 марта 1938 г., помещенное в книге А. Дэнилэ: «На протяжении трех часов Мария Чеботари очаровывала публику своей несравненной игрой и пением. Три часа зал неустанно осыпал ее аплодисментами. Мария Чеботари продемонстрировала не только исключительный и сильный колоратурный голос, но и истинные актерские качества... Создаваемая ею гармония между движениями, жестами, мимикой помогает ей воплотить роковую и необыкновенную Манон» [цит. по: 5 с. 277].

**Заглавная роль в «Кармен» Ж. Бизе.** Особняком в репертуаре артистки стоит партия Кармен в одноименной опере Ж. Бизе, в которой М. Чеботари дебютировала с большим успехом в Берлинской опере 31 декабря 1938 г. Произведение «неарийского» композитора оставалась в репертуаре немецких театров благодаря усилиям находящегося на посту ИМП Р. Штрауса, который «предотвратил ряд преступных акций нацистских главарей», как и запрещение популярного, в то же время, гениального сочинения Ж. Бизе [8 с. 175]. П. Цанович-Чеботарь сообщала: «Мария обладала замечательным по красоте тембром голоса, позволявшим ей наряду с лирико-колоратурными партиями исполнять роли сугубо драматические, вплоть до того, что /.../ в Берлине она спела партию Кармен /.../. Зрители были в восторге от ее неотразимой артистичности!» [4 с. 103]<sup>1</sup>.

Можно утверждать, что прочтение роли Кармен у М. Чеботари по стилю исполнения, тембральной палитре и неординарной экспрессии во многом предвосхитило известные по грамзаписям более поздние трактовки этой роли обладательницами высоких сопрано Марией Каллас и Анжелой Георгиу. Из интервью румынской газете „Ramra” от 24 мая 1942 г., известно высказывание М. Чеботари, подтверждающее нетрадиционный подход к трактовке данной партии в сегодняшнем, привычном понимании: «Я бы спела (в Бухаресте – Авт.) и «Кармен» Бизе, поскольку пою ее в Германии, но здесь требуется как можно больше сильный голос, а у меня, как вам известно, не такой, и мне не хочется рисковать» [цит. по: 5 с. 293].

В монографии А. Минготти читаем: «Певица избегала клише в трактовке данного образа: она не была дьяволом в женском обличье с «судьбоносной густотой» в голосе» [3 с. 57]. Одно из воспоминаний Л. делла Каза свидетельствует, что «магическая» роль Кармен вполне соответствовала артистическим и вокальным данным М. Чеботари: «...Она обладала в некоем роде по-цыгански звучащим голосом, но очень обработанным, и тембром, услышав который, невозможно забыть» [9 с. 332]. «...Она была жемчужиной спектакля. Мария Чеботари в роли Кармен превзошла все ожидания как с точки зрения музыкальной, так и артистической. Ее собственный стиль исполнения проявился даже в мизансценах. Благодаря ее взрывной эмоциональности, вокальной возможности и врожденной гибкости на сцене появилась Кармен, которая надолго запечатлется в нашей памяти», — писала 5 января 1939 г. берлинская газета „Der Westen” [цит. по: 5 с. 277].

К счастью, сохранилась видеозапись хабанеры под аккомпанемент Венского филармонического оркестра, сделанная в начале марта 1949 г. для американских импресарио. Дирижер Й. Крипс об этих съемках писал: «Для фильма под названием „Андалузские ночи” была снята оперная репетиция „Кармен”. Мария Чеботари играла Кармен, Марко Ротмюллер тореадора» [10 с. 200]. Режиссером выступил Л. Хайниш, а все участвующие, по задумке, были сняты в повседневной одежде. Материал этот недоступен широкому зрителю, но его фрагменты использованы в документальной ленте В. Друка «Ария»<sup>2</sup>. Существуют также фотосвидетельства, в которых запечатлены не только данная работа певицы и дирижера Й. Крипса, но и столичные выступления примадонны конца 1930-х гг. в данной партии; часть из них можно найти в альбоме Ю. Каппа „Geschichte der Staatsoper Berlin” (см. фото 1 и 2) [10, ил. 48; 11 с. 94].

1 Исполнение данной роли певицей-сопрано вполне соответствовало вокальной эстетике первой половины XX в. Стоит вспомнить партии Октавиана из «Кавалера розы» Р. Штрауса и Керубино из «Свадьбы Фигаро» В.А. Моцарта, которые, наряду с Кармен, в наши дни почти полностью перешли в репертуар для среднего женского голоса.

2 Этот фильм (2004) – лучшая документальная лента о великой артистке. Он создан на базе архивных аудио-, фото- и видеодокументов. В нем использованы кадры из музыкальных фильмов, в которых снялась артистка, а также отрывки из изданных записей ее голоса. Сценаристом выступил известный молдавский документалист и киновед Д. Олэреску, консультантом – А. Дэнилэ. В 2005 г. фильм получил Гран-при и памятный трофей кишиневского фестиваля документального кино «Хронограф» [12].





Ф. 1. М. Чеботари, Венский филармонический оркестр, дирижер Й. Крипс.



Ф. 2. М. Чеботари в роли Кармен, Берлинская опера.

Проанализировав исполнение артисткой фрагмента хабанеры, можно сделать заключение: несмотря на то, что М. Чеботари прекрасно владела средним и нижним регистрами, она не позволяла себе злоупотреблять их звучанием, сохраняя высокий тон головного резонатора, вокальный блеск и эластичность мелодической линии. Яркая вокальная интерпретация подкреплялась четкой французской дикцией и легкостью подачи фразы, на которую, за редким исключением, не способны меццо-сопрано.

**Вывод.** Французская опера – важная и неотъемлемая часть творческих интересов М. Чеботари. Успеху певицы в интерпретации данной музыки, прежде всего, способствовали небольшой, но точный голос лирической природы, обладающий должным наполнением и колоратурой, безупречное ощущение стиля и совершенное владение французским языком. Немаловажным фактором также были яркие внешние данные и незаурядные сценические способности артистки, позволявшие ей свободно и раскованно воплощать драматургически сложные роли главных героинь в музыкальных произведениях для театра Ш. Гуно, Ж. Оффенбаха, Ж. Массне и Ж. Бизе.

#### Библиографические ссылки

1. АРАБАДЖИУ, Р. *Неоконченная симфония: Очерк жизни и творчества певицы Марии Чеботарь*. Кишинев: Литература артистикэ, 1990.
2. POPESCU, C. *Cupluri celebre din lumea filmului*. București: Albatros, 1994, pp. 239–256.
3. MINGOTTI, A. *Maria Cebotari, das Leben einer Sängerin*. Salzburg: Hellbrun-Verlag, 1950.
4. ДИДУЧЕНКО, Н. *Мария Чеботарь*. Рукопись, 1970, 110 с. НАРМ.Ф. 3050. Оп. 2. Д. 381.
5. DĂNILĂ, A. *Maria Cebotari. Stea rătăcitoare*=Блуждающая звезда. Chișinău: Prut Internațional, 2015. ISBN 978-9975-54-068-1.
6. РУДНИЦКИЙ, Е. *Музыка и музыканты Третьего рейха*. Москва: Классика-XXI, 2017. ISBN 978-5-89817-440-8.
7. SACHSE, W. *Maria Cebotaris Berliner Manon*. In: *Der Freiheitskampf* (Dresden), 20.04.1938.
8. РОЖДЕСТВЕНСКИЙ, Г. Рихард Штраус и его оперы В: *Мысли о музыке*. Москва: Советский композитор, 1975, с. 167–176.
9. RASPONI, L. *The last Prima Donnas*. New York: Alfred A. Knopf, 1982.
10. KRIPS, I. *Pas de musique sans amour: Souvenirs*. Saint-Maurice: Editions Saint-Augustin, 2004.
11. КАРП, J. *Geschichte der Staatsoper Berlin* (600 abbild.). Berlin: Max Hesses Verlag, 1942.
12. *Чеботарь Мария* [online]. [accesat 22.11.2016]. Disponibil: <http://forum.md/673843>

**SERIA LULLABIES, OP. 33 DE JOSEF SUK:  
ÎNTRU TRADIȚIA BERCEUSEI ROMANTICE  
ȘI INEFABILUL IMPRESIONIST**

**LULLABIES SERIES, OP. 33 BY JOSEF SUK: AMIDST  
THE ROMANTIC BERCEUSE AND THE ETHEREAL OF IMPRESSIONISM**

**IOANA-LAURA TURȚĂ-TIMOFTE<sup>1</sup>,**

doctor în muzică, asistent universitar,  
Universitatea Națională de Arte George Enescu, Iași, România

CZU [780.8:780.616.433.083.1]:781.6

*Acest articol urmărește expunerea unei analize stilistico-interpretative a seriei Lullabies, op. 33 de Josef Suk. Deși genul de berceuse sau lullaby (în limba engleză) a fost cunoscut încă din Antichitate, compozitorii romantici au fost cei care i-au definitivat forma și structura internă: ritm ostinat, melodie simplă de origine populară, caracter de refren liniștitor, aproape improvizatoric, în 3/4 sau 6/8 (în secolul XX există lucrări și în măsuri binare sau compuse). La începutul secolului XX se observă o tendință principală de transformare a acestui gen: îmbinarea principiilor romantice cu noile idei armonice impresioniste. Suita Lullabies reprezintă una dintre lucrările care demonstrează această preferință a compozitorilor moderni. Chiar dacă Josef Suk a păstrat tiparele de construcție preluate de la romantici, limbajul armonic cromatic, schimbările tonale neașteptate și atmosfera generală creată sunt elemente ale curentului impresionist.*

**Cuvinte-cheie:** Josef Suk, berceuse, suită instrumentală, formă muzicală, interpretare pianistică

*The aim of this article is the presentation of an interpretative and stylistic analysis of the series Lullabies, op. 33 by Josef Suk. Although the Berceuse or Lullaby genre was known from the Antiquity period, the romantic composers were the ones who have established its form and internal structure: an ostinato rhythm pattern, accessible melodic lines that originated from folklore music, a soothing refrain character, almost improvisatory, in 3/4 or 6/8 (but in the 20<sup>th</sup> century, these measures were binary or even compound). At the beginning of the 20<sup>th</sup> century, there is a tendency to transform this genre by merging the Romantic patterns of the Berceuse, with the new harmonic ideas of Impressionism. The Lullabies suite is one of the works that demonstrates this preference of modern composers. Even though Josef Suk kept the construction patterns inherited from the Romantics, the chromatic harmonic language, the unexpected tonal changes and the whole atmosphere that is created are elements of the Impressionistic current.*

**Keywords:** Josef Suk, berceuse, instrumental suite, musical form, pianistic interpretation

### Introducere

*Berceuse* [1 p. 40] se poate traduce foarte simplu în limba română, ca fiind un „Cântec de leagăn”. Fiecare națiune are propria sa denumire: în engleză întâlnim termenul de *Lullaby* sau *Cradle song*, în germană – *Wiegenlied*, în italiană – *Ninnananna* etc. Cuvântul *berceuse* provine din limba franceză și are menirea de a aminti de cunoscutul cântec de leagăn *Frère Jacques*. Chiar dacă *berceuse*-le au apărut mai întâi în muzica vocală, au fost preluate în timp și de muzica instrumentală, urmând același tipar: ritmică ostinată, constantă, în 6/8 sau 3/4 (din secolul XX sunt introduse și măsurile binare sau compuse), nuanțe care nu depășesc, în general, nivelul dat de un *forte*.

Este un gen specific secolului XIX, chiar dacă era cunoscut încă din Antichitate. Prezintă un caracter de refren liniștitor, adormitor, ce sugerează delicatețe, tandrețe, liniște, suavitate. În mod uzual, *Berceuse*-le sunt scrise pentru pian, dar găsim în literatura muzicală și lucrări scrise pentru orchestră sau muzică de cameră (pur instrumentală, sau vocal-instrumentală). Din secolul XX, putem observa o preferință a compozitorilor pentru *lullaby*. Aceasta se datorează, în primul rând, ușurinței compozitorilor de a modela acest gen: *berceuse*-le pot fi lucrări de sine stătătoare, parte a unui întreg sau pot deveni chiar o serie de lucrări.

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

### Un compozitor ceh în căutarea unui nou stil componistic

Josef Suk (1874-1935) [6 p. 926] a fost unul dintre compozitorii cehi foarte apreciați de contemporanii săi, dar ale cărui lucrări au fost „uite” în timp. A demonstrat o afinitate pentru muzică încă din anii copilăriei, luând lecții de pian, vioară și orgă de la tatăl său. La vârsta de 11 ani a fost admis la Conservatorul din Praga, unde s-a dedicat deslușirii tainelor teoriei muzicii și a compoziției muzicale. Dvořák a fost pentru tânărul Suk un model la care să aspire, iar din această cauză primele sale compoziții au fost influențate de stilul marelui compozitor ceh. Totuși, în ultimele sale lucrări se poate observa cu ușurință o transformare a limbajului său muzical. Iar acest fapt este evident în seria *Lullabies (Ukolébavky)*, în cehă) scrisă la începutul secolului XX (între anii 1910-1912).

*Lullabies*, op. 33, este un ciclu de șase piese influențate de curentele moderniste ale muzicii franceze (în special, de impresionism și minimalism). Fiecare dintre ele reprezintă o bijuterie pianistică îndelung șlefuită, care denotă un stil componistic matur, personal și cu adevărat original. Compozitorul reușește în aceste tablouri să îmbine sentimentalismul tipic romantic cu inefabilul impresionist. Simplitatea melodiilor devine aproape bătutoare pe parcursul lucrării, iar prin repetarea și reluarea motivelor ritmico-melodice această serie devine o suită de *berceuse*.

În același timp, este și o suită programatică, pentru că fiecare mișcare are un titlu și este precedată de o dedicație a compozitorului:

1. *Nadspícímiděcky (Copii adormiți)* – dedicată doamnei Jitka și copiilor săi.
2. *Popěvek (Cântec)* – dedicată doamnei Olga și copilului său.
3. *Sentimentální sebearodie na pouliční písničku (Auto-ironie sentimentală după un cântec popular)* – dedicat filarmonicii din Podskálí.
4. *K Uzdravení (Pentru însănătoșirea unui prieten)* – dedicată doamnei Olga Šourková.
5. *Vánoční sen (Vis de Crăciun)* – dedicată doamnei W. Loewenbachové.
6. *Smrti, Přijďjentiše! (Moarte, vino ușor!)* – dedicat persoanei necunoscute care a modificat titlul în *Povestea unei veri*<sup>1</sup>.

### Analiză stilistico-interpretativă – seria *Lullabies*, op. 33

Prima imagine din seria celor șase – *Copii adormiți* – este scrisă în *Fa major* și este un *lullaby* tipic, atât prin titlul pe care îl poartă, cât și prin sentimentul de calm și liniște pe care îl afirmă. Chiar dacă este o piesă scrisă într-un limbaj polifonic, încă din primele cinci măsuri compozitorul ne prezintă tema principală și motivul ritmico-melodic ostinat, care întrerupe monotonia curgerii melodice.

**Fig. 1.** Motiv ritmico-melodic (motiv 1).



Acest motiv este investit și cu rolul de a încheia întreaga lucrare într-o suită, deoarece reapare constant în cele șase *berceuse*, în diferite variante: cu pauză de șaisprezecime în interiorul formulei de optime cu punct sau înlocuind șaisprezecimea cu treizecideoime.

Un alt element deosebit de important, care face legătura între cele șase mișcări ale suitei, îl regăsim la nivelul gândirii interpretative a lucrării în ansamblu. Într-un *pianissimo* expresiv, ca o șoaptă, în timp ce mâna dreaptă tulbură atmosfera cu motivul contrapunctic, la bas apare un nou motiv melodic descendent (motiv 2), desfășurat pe pătrimi. Clădit pe patru note (mi-re-do-si), motivul 2 are rolul de a oferi stabilitate acestui moment muzical și de a face trecerea către o nouă tonalitate – *La bemol Major*. Cu aceleași scopuri, Suk folosește motivul 2 și în celelalte *lullaby-uri*, dar îl supune prelucrării.

<sup>1</sup> *Pohádkyléta (A Summer's Tale)*, în lb. engl.), trad. în lb. rom. *Povestea unei veri*, este un poem simfonic scris în perioada 1907-1909, după moartea compozitorului A. Dvořák și a fiicei sale Otilka, cu care Suk era căsătorit. Informație preluată de pe site-ul [https://en.wikipedia.org/wiki/A\\_Summer%27s\\_Tale\\_\(Suk\)](https://en.wikipedia.org/wiki/A_Summer%27s_Tale_(Suk)) și <https://www.bbc.co.uk/music/reviews/z9gw>, accesate la data de 9.05.2020.

De exemplu, în *Cântec* va apărea diminuat, pe optimi (tot la bas), pe când în a patra imagine (*Pentru însănătoșirea unui prieten*) va fi transformat în temă principală, prezentată în canon.

Fig. 2. Motiv 2. *Cântec* – măsur. 1-4.



Fig. 3. Motiv 2. *Pentru însănătoșirea unui prieten* – măsur. 1-4.



Aceste motive trebuie speculate și evidențiate de interpret, pentru a putea clădi o atmosferă liniștitoare, de tip romantic, o ambianță sonoră cu parfum impresionist dat de schimbările armonice bruște (construite în mare parte prin cromatism) și intervențiile insolite ale formulelor ritmice punctate. În același timp, trebuie luat în considerare și registrul dinamic, care ne restrânge, în general, între două nuanțe de intensitate redusă: *pianissimo* și *piano*. De aceea, este foarte importantă modalitatea de atac și jonglarea cu pedala de surdină și cea de damper. Pentru a avea un sunet strălucitor într-o nuanță mică, aparatul pianistic trebuie să fie foarte relaxat, atacul se face de la nivelul clapei, iar degetele (chiar dacă rămân ferme) vor apăsa clapa cu o forță moderată. În acest mod, chiar dacă suntem restricționați dinamic, putem crea o paletă auditivă de „griuri colorate”.

Ultima imagine a acestei serii (*Moarte, vino ușor!*) se distinge foarte clar de restul *berceuse*-lor. De la atmosfera liniștită, calmă, cu momente de speranță (în *Vis de Crăciun*), compozitorul își strigă în acest *lullaby* disperarea și durerea din sufletul său. Limbajul armonic devine din ce în ce mai disonant, linia melodică simplă se umple acordic, iar starea generală de acumulare va izbucni într-un *fortissimo*.

Fig. 4. *Moarte, vino ușor!* – măsur. 36-44.



Sursa: Josef Suk – Lullabies, op. 33, Bärenreiter Editio Supraphon Praha.

Acest marș funebru amintește de *Berceuse héroïque* a lui C. Debussy, deoarece Suk a utilizat aceiași procedee componistice: cromatism, un mers melodic format, în general, cu ajutorul secundelor, acapararea întregii claviaturi prin folosirea tuturor registrelor dispersate pe trei portative.

### Concluzii

Limbajul armonic folosit este de tip impresionist, Suk folosindu-se de cromatism și schimbări tonale neașteptate, pentru a crea o atmosferă intimă, personală. Când audiem aceste lucrări, avem

impresia că am „invadat” pentru un moment spațiul sufletesc al compozitorului. Chiar dacă nu sunt piese dificile din punct de vedere tehnic, pianistul poate întâmpina probleme în modalitatea de interpretare și de folosire a resurselor pianului. De exemplu, este important de știut cum se atacă clapa pentru a obține un anumit efect sonor (de la ce înălțime, cu poignet-ul relaxat sau nu, degetele flexate sau nu etc.) sau când și în ce modalități ne putem folosi de pedala de sostenuto și de cea de surdină. Astfel că, dacă un pianist își cunoaște în profunzime resursele aparatului său pianistic și al pianului ca instrument, fiecare piesă a acestei serii devine unică.

Genul *berceuse* poate fi un exemplu bun de improvizație și de construcție a variațiunilor, iar Josef Suk nu se abate de la acest principiu componistic al *lullaby*-urilor. Sunt influențate des de muzica populară, ceea ce este evident și în această suită. Sunt piese scurte de caracter, pline de imaginație și cu titluri reprezentative.

Prin această suită instrumentală compozitorul ceh a reușit să creeze o punte de legătură între *berceuse* de tip romantic și inedita *berceuse* a începutului de secol XX, prin intermediul următoarelor modalități: a păstrat trăsăturile componistice ale genului preluate de la precursori și le-a transfigurat prin îmbogățirea mijloacelor armonice specifice secolului XX.

### Referințe bibliografice

1. BUGHICI, D. *Dicționar de forme și genuri muzicale*. București: Editura Muzicală, 1978.
2. BURGE, D. *Twentieth-Century Piano Music*. New York: SchirmerBooks, 1990. ISBN 0-02-870321-9.
3. CALDER, J. *Style in Piano Playing*. London: John Calder (Publishers) Ltd., 1975. ISBN 07145-3512-5.
4. COOK, N., POPLE, A. *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. ISBN 0-521-662567.
5. KOSTKA, S. *Materials and techniques of Twentieth-Century Music*. New Jersey: Pearson Prentice Hall, 2006. ISBN 0-13-193080-X.
6. SLONIMSKY, N. *Baker's Biographical Dictionary of Musicians*. New York: Schirmer Books, 2001. ISBN 0028655710.

## EVOLUȚIA ARTEI DE INTERPRETARE LA NAI ÎN REPUBLICA MOLDOVA ÎN A DOUA JUMĂTATE A SEC. XX – ÎNCEPUTUL SEC. XXI

### THE EVOLUTION OF THE ART OF INTERPRETATION ON THE PAN-FLUTE IN THE REPUBLIC OF MOLDOVA IN THE SECOND HALF OF THE 20<sup>TH</sup> CENTURY–THE BEGINNING OF THE 21<sup>ST</sup> CENTURY

ANDREI DRUȚĂ<sup>1</sup>,

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

CZU 780.8:780.641.6.071.2(478)

780.8:780.641.6(478)

În articol sunt relevate mai multe aspecte ale evoluției artei de interpretare la nai în Republica Moldova: pe de o parte, acestea sunt strâns legate de apariția și dezvoltarea claselor de nai la instituțiile muzicale de învățământ mediu și superior din republică (apărute în anii 1970), iar pe de alta, procesul a fost influențat de apariția unor interpreți notorii. Acest instrument cu origini străvechi a fost „redescoperit” în a doua jumătate a secolului XX. Astăzi naiul este un instrument solistic cu o sonoritate deosebit de bogată, cu un timbru inconfundabil și posibilități tehnice avansate, în spațiul românesc fiind inclus în componența formațiilor de muzică tradițională și în orchestrele de folclor, afirmându-se totodată ca instrument solistic în cele

1 E-mail: druta.andrei87@gmail.com

mai diverse genuri de muzică. Aceste succese au fost pregătite și condiționate atât prin contribuția constructorilor de nai, care au perfecționat substanțial latura tehnică a instrumentului, cât și a profesorilor de nai, care au pus bazele studiului acestuia în învățământul muzical de specialitate.

**Cuvinte-cheie:** arta de interpretare la nai, arta de construcție a naiului, învățământ muzical de specialitate

*The article reveals several aspects of the evolution of the panpipe performing art in the Republic of Moldova: on the one hand, they are closely related to the emergence and development of panpipe classes at the musical institutions of secondary and higher education in the republic (which appeared in the 1970s) and, on the other hand, the process was marked by the appearance of well known performers. This instrument with ancient origins was „rediscovered” in the second half of the twentieth century. Today the panpipe is a solo instrument with a very rich sonority, with an unmistakable timbre and advanced technical possibilities, in the Romanian space being included in the composition of traditional music bands and folklore orchestras, at the same time asserting itself as a solo instrument in most various genres of music. This success was prepared and conditioned both by the contribution of the panpipe builders, who substantially perfected the technical side of the instrument, and the panpipe teachers who laid the foundations of its study in specialized musical education.*

**Keywords:** art of panpipe interpretation, art of panpipe building, specialized musical education

## Introducere

Arta de interpretare la nai în cea de-a doua jumătate a secolului XX în Republica Moldova a cunoscut un avânt fără precedent. Popularitatea acestui instrument tradițional străvechi, cu o istorie milenară, se datorează mai multor factori istorici, sociali, dar, în primul rând, preschimbărilor ce au avut loc în viața culturală și educația muzicală profesionistă din republică. Astfel, în contextul politicilor culturale ale timpului care, precum se știe, nu erau atât de favorabile salvărdării adevăratelor valori muzicale ale folclorului, este esențial rolul unor procese cultural-educaționale și a unor promotori ai artei naiului, care au asigurat succesul excepțional pe plan național și internațional al acestuia. Printre acestea se numără:

- apariția claselor de nai în instituțiile de învățământ muzical specializat din republică (academizarea naiului);
- contribuția unor virtuozii ai naiului și dezvoltarea vieții concertistice;
- introducerea naiului în orchestrele de muzică populară;
- contribuția meșterilor constructori de nai la perfecționarea tehnică a instrumentului;
- apariția unui repertoriu pentru nai solo/ nai în componențe de ansamblu în componistica contemporană.

Toate aceste fenomene s-au constituit într-un proces evolutiv cultural organic, completându-se și condiționându-se reciproc, iar ca rezultat, putem constata astăzi afirmarea fenomenală a naiului ca instrument universal pe scenele lumii, arta interpretării la nai fiind adusă pe cele mai înalte culmi ale măiestriei artistice.

## Importanța academizării artei interpretative la nai

Fiind unul dintre instrumentele tradiționale reprezentative, naiul, însă, nu a fost prezent în curriculele învățământului mediu și superior chiar de la data înființării catedrelor de instrumente populare la diferite niveluri ale învățământului de specialitate. Totuși, el a fost inclus în programele de studiu începând cu anii '70 – la Colegiul de Muzică „Ștefan Neaga”, când a fost înființată catedra Taraf, sub conducerea lui V. Roșcovan (1974); la Școala Republicană de Cultură și Artă din Soroca, în 1980; și la Conservatorul de Stat, în 1973. Primii profesori care au pus bazele artei de interpretare la acest instrument în Republica Moldova au fost Ion Negură și Vasile Iovu. De menționat că acești profesori, deschizători de drumuri, au studiat cu un alt mare înaintaș al artei interpretative la flaut – Alexei Bivol, absolvent al Conservatorului din Moscova. Bazele interpretării academice la flaut au constituit un punct de plecare pentru profesorii începători de atunci, care au valorificat din plin potențialul tehnic și sonor al naiului. Utilizând în procesul didactic metodele lui Taffanel și Quantz, alături de tradițiile școlii de flaut ruse, în care au fost inițiați de către Alexei Bivol (Vasile Iovu a studiat și cu flautistul

Filip Evtodienco la Conservatorul de Stat din Chișinău), acești doi primi promotori ai naiului pe plan didactic la noi în republică au obținut succese remarcabile și au educat generații întregi de naiști care au dus faima acestui instrument în toată lumea.

De remarcat este și faptul că încă de la începuturile școlii de nai, programele didactice conțineau deopotrivă un repertoriu academic și folcloric, accentul fiind pus pe interpretarea muzicii academice. Creațiile destinate interpretării la nai erau preluate în temei de la instrumente precum flautul, oboiul, vioara, având în vedere faptul că nu era necesară transpoziția partițiilor pentru nai. Repertoriul folcloric de multe ori era însușit „după auz”, din înregistrări și acest fapt este valabil și pentru celelalte instrumente tradiționale incluse în învățământul muzical din republică. Despre acest fenomen specific muzicii lăutărești și practicii populare în general, relativ recent a scris o lucrare de doctorat flautistul și naistul american Rodney Garnett, la noi apărând un articol semnat de autor în baza acesteia [1].

### **Rolul virtuozilor naiului și avântul vieții concertistice. Contribuția meșterilor**

Evoluția repertoriului didactic academic, din punct de vedere al dificultății, prin includerea lucrărilor tot mai complexe pe plan tehnic și artistic, a contribuit nu doar la creșterea măiestriei interpretative a lucrărilor academice, ci a permis și interpretarea unui larg repertoriu folcloric de o dificultate tehnică sporită: melodii cu salturi mari, arpegii, utilizarea întregului cerc al tonalităților. Totodată, schimbări de ordin calitativ au avut loc și în procesele de sonorizare – atacul, intensitatea și stabilitatea sunetului, rezultatul fiind unul pe măsură. Toate aceste realizări ale tehnicii interpretative au condus nu doar spre lărgirea repertoriului, ci au contribuit și la afirmarea ulterioară a naiului pe scenele lumii.

Către anii '80-'90 naiul a strălucit cu o mare intensitate pe scenele autohtone. Numeroși interpreți, absolvenți ai deja reputaților profesori V. Iovu și I. Negură, au abordat repertorii de mare dificultate, evoluând în concertele ce au avut loc acasă și în întreaga lume.

Viața concertistică a Republicii Moldova, începând cu anii '90, a cunoscut o ascensiune semnificativă și prin numeroasele recitaluri de nai ale unor interpreți deveniți celebri – Boris Rudenco, Vasile Iovu, Ion Malcoci, Marin Gheras, Ștefan Negură ș.a., care au avut loc pe scene de prestigiu din Republicii Moldova – Sala cu Orgă, Filarmonica Națională, Palatul Național. Programele concertelor includeau preponderent muzică pentru diferite componente camerale. Memorabile au fost concertele ce au inclus acompaniamentul de orgă, componența ansamblistică fiind inspirată din celebrele evoluții și CD-uri ale lui Gh. Zamfir. Fiind instrumente înrudite, îmbinarea naiului și a orgii creează sonorități de factură „celestă”, acestea constituind o adevărată revelație a vieții concertistice din Moldova în acei ani.

Un loc aparte revine recitalurilor elevilor clasei de nai a lui Ion Negură, care au loc cu regularitate pe scenele din Chișinău. Este de menționat atât evoluția dificultății repertoriilor cât și a calității tehnice și artistice a interpretării. Aceste concerte au constituit importante puncte de pornire în viața artistică a tinerelor talente – viitori artiști. De un deosebit succes s-au bucurat spectacolele discipolilor maestrului alături de orchestrele de muzică populară *Lăutarii* și *Folclor*.

Ținem să scoatem în evidență și faptul că, pe lângă muzica folclorică, s-a cântat și un vast repertoriu academic în concerte acompaniate de diverse orchestre camerale și simfonice ale Filarmonicii Naționale și ale Sălii cu Orgă. Repertoriul a inclus un spectru stilistic și geografic larg în interpretare solo și de ansamblu. Acest fapt este semnificativ și marchează o nouă etapă de dezvoltare a artei naiului la noi în republică.

Toate aceste succese ale artei de interpretare la nai au fost determinate și de dezvoltarea fără precedent a artei de construcție a naiului, prin inovații tehnice aplicate în construcția acestuia, care au oferit naiștilor instrumente cu posibilități tehnice impresionante. Despre activitatea și inovațiile unor meșteri remarcabili, precum Petre Zaharia, Grigore Covaliu din Republica Moldova, am scris în articolele noastre anterioare [2]. Activitatea de mare valoare a vestiților meșteri din România, Ion și Ionuț Preda, a constituit subiectul unui alt articol semnat de autor (în curs de apariție)<sup>1</sup>. Cert este că, fără

1 DRUȚĂ, A. Inovații în arta contemporană de confecționare a naiului: meșterii Ion și Ionuț Preda.

contribuția lor nu ar fi fost posibilă ascensiunea artistică și mondializarea naiului în contemporaneitate.

### **Lărgirea considerabilă a repertoriului academic pentru nai**

Anii 1990-2000 s-au remarcat prin interesul sporit al compozitorilor din republică și de peste hotare pentru acest instrument, fapt datorat în mare parte succesului artiștilor noștri acasă și în afara țării, care au demonstrat înalte realizări ale artei de interpretare la nai. Interesul deosebit al compozitorilor autohtoni pentru acest instrument s-a manifestat prin apariția unor lucrări de factură academică pentru nai sau care au inclus naiul în componentele de ansamblu/orchestrale ce aparțin celor mai diverse genuri. Printre acestea se remarcă creațiile semnate de Tudor Chiriac (cantata *Doinatoriu, Silvia*), Boris Dubosarschi (*Vivaldiana*, concert pentru nai și orchestră de cameră, *Rusasca*, piesă pentru două naiuri și pian), Gheorghe Mustea (*Balada*, pentru nai și orchestră simfonică), Eugen Doga (*Eterna, Sârba*). Totodată, compozitori precum Gerard Beljon (*Bird*, 1999), Egmond Swaan (*Un amour de Pan*, 2000), Jaime Gonzales (*Caching Up*, 2012), Eva Kohler (*Le Canal du Midi*, 2007), au inclus naiul în cele mai diverse componente ansamblistice, alături de pian, orgă, corzi, chitară, percuție etc. De fapt, majoritatea acestor lucrări se încadrează în curentele de factură post modernistă.

### **Rolul orchestrelor de muzică populară în promovarea internațională a naiului**

Chiar dacă astăzi naiul are o ascensiune fulminantă în toată lumea, totuși acest lucru era total diferit la începutul secolului trecut: „În jumătatea a doua a sec. XIX arta interpretării la nai este prezentată și apreciată în străinătate: în Belgia, în Rusia – la Sankt-Petersburg, Moscova, Baku, artiștii-naiști fiind însoțiți de tarafurile conduse de G. Ochialbi, S. Pădureanu. Se crede chiar că sub impresia acestor formații compozitorul rus N. Rimski-Korsakov introduce în actul al III-lea al partiturii operei „Mlada” (1893) naiul. Cu toate acestea, tot în această perioadă, naiul este treptat suprimat din componența tarafurilor. Bunăoară, în formațiile îndrumate de I. Perja, C. Marin, C. Parno, Gh. Heraru – cele mai reprezentative pentru sf. sec. XIX – înc. sec. XX în Moldova din stânga Prutului – naiul nu este consemnat. Revine gradat din nou în componența ansamblurilor instrumentale în a doua jumătate a sec. XX. În prezent, naiul circulă, mai ales, în mediul non tradițional ca instrument component în formațiile de muzică populară, în ansamblurile folclorice” [3].

Trebuie să menționăm că naiul a fost inclus în componența orchestrelor populare încă la sfârșitul anilor '60. Maestrul Dumitru Blajinu a fost cel care a cântat prima melodie solo la nai în cadrul unei orchestre profesionale. Fiind acordeonist în cadrul orchestrei *Fluieraș* și fiind un poli-instrumentist talentat, provenit dintr-o familie de lăutari, muzicianul posedă la fel de bine și naiul. Această inițiativă de a introduce naiul ca instrument solistic a continuat-o mai apoi și în calitate de dirijor al orchestrei *Folclor*.

Perioada anilor 1970-1980 s-a remarcat prin activitatea unor naiști virtuozii în orchestrele noastre – Gheorghe Mustea, în ansamblul *Joc* (1969-1971); Boris Rudenco, în același ansamblu (1973-1977, 1979-1987), iar din 1988, în cadrul orchestrei *Lăutarii*; Vasile Iovu, în orchestra *Folclor* (anii 1972 până în prezent); Ion Laiu, ca naist și dirijor în orchestra *Basarabia* (1991) ș.a. În mod special, am dori să remarcăm activitatea lui Boris Rudenco care, în calitate de solist în ansamblul *Joc*, a susținut numeroase turnee pe toate continentele cu un succes fulminant. Instrumentist de o înaltă virtuozitate, el a avut o contribuție majoră în propagarea artei de interpretare la nai, încă din timpurile sovietice, fiind, practic, unicul naist din Moldova care în anii '70 a cucerit întreaga lume prin arta sa. Reputații noștri naiști au strălucit și în calitate de soliști pe scenele europene: amintim aici concertele ansamblului „Vasile Iovu”, soliștii Ion Malcoci, Igor Podgoreanu ș.a. Mai târziu această practică a fost preluată de numeroși artiști din Moldova. Totodată, anii '90 au constituit și perioada de apogeu a succesului marilor naiști români peste hotare – Gh. Zamfir, S. Stanciu, R. Simion ș.a. Toate aceste manifestări au contribuit enorm la promovarea și popularizarea naiului în lumea întreagă.



### **Evoluții contemporane ale artei naiului în viața muzicală a secolului XXI. Naiul în muzica de jazz**

Dacă, în a doua jumătate a sec. XX, naiul a depășit cadrul muzicii folclorice, făcându-și loc în rândul instrumentelor academice, la confluența secolelor și, mai ales în secolul XXI, naiul a fost foarte solicitat și în domeniul muzici de estradă și jazz. Merită să amintim aici activitatea remarcabilă a lui Damian Drăghici, un naist de renume mondial, originar dintr-o familie de lăutari – anume el este cel ce a adus naiul în muzica jazz. Emigrat în SUA în timpul perioadei comuniste, obține o bursă integrală de studii la prestigiosul colegiu de muzică *Berklee* din Boston, unde studiază cu profesorul de saxofon George Garzone. Famosul interpret, care a cântat cu cei mai mari maeștri ai jazzului internațional, a înregistrat 18 albume împreună cu Sony, BMG și EMI și a câștigat un Premiu Grammy cu Paul Winter (2006). Sugestivă este părerea lui Damian Drăghici care declara într-un interviu: „În opinia unora, naiul este un instrument limitat... Este un instrument atipic pentru orice, de data asta vreau să-l legitimez, să intre în lumea jazzului” [4].

Iată ce scrie și Rodney Garnett (etnomuzicolog, profesor, flautist și naist din SUA, care a studiat naiul în cadrul AMTAP pe parcursul anilor 2010-2011), elucidând succesele naiului și măiestria naiștilor noștri în teza sa de doctorat: „Iulian Pușcă, un tânăr naist din Republica Moldova (...), a contestat aparentele limitări geografice impuse instrumentiștilor din folclorul moldovenesc. După mai mulți ani de studii și evoluări în Moldova, el s-a stabilit în Dublin, Irlanda, în semestrul de toamnă al anului 2011, pentru a obține titlul de master ca naist, studiind cu profesori de flaut în cadrul sistemului universitar irlandez (...), absolvind Institutul Tehnologic din Dublin în 2013, cu onoruri de primă clasă. Capacitatea lui Iulian Pușcă de a interpreta la nai diferite stiluri muzicale este o sfidare a concepției că acest instrument este predestinat doar muzicii folclorice” [1 p. 20].

**Evoluțiile artei de interpretare la nai în contemporaneitate** sunt remarcabile. Generații noi de naiști virtuozii (mulți dintre aceștia fiind discipolii lui Ion Negură din Republica Moldova) s-au afirmat și sunt apreciați, la rândul lor, de publicul din întreaga lume – Marin Gheras, Igor Podgoreanu, Veaceslav Zmeu, Ștefan Negură, Iulian Pușcă ș.a. Naiștii din Republica Moldova concertează cu succes în numeroase țări ale lumii, totuși, în ultimii ani, naiul a căpătat o popularitate deosebită în rândul țărilor Europei de Est și mai ales a țărilor asiatice. Renumiți interpreții, precum Igor Podgoreanu, Marin Gheras, Veaceslav Zmeu (stabilit în Federația Rusă) și nu doar ei, concertează cu succes în Federația Rusă, Belarus, Ucraina, Kazahstan, Japonia, China ș.a., interpretând muzică academică acompaniați de mari orchestre simfonice sau orgă, muzică ușoară, dar și folclor, care se bucură de o popularitate enormă. Sute de școli de nai au fost deschise în Japonia, China, Coreea de Sud. Elevii acestor școli participă la festivaluri de nai, frecventează seminare și master-class în toată lumea. Ei însuși organizează permanent o mulțime de evenimente de acest gen, invitând interpreți și profesori din Republica Moldova și România.

#### **Ansamblul *PanAcademic***

În 2014, sub conducerea autorului prezentului articol, naistul Andrei Druță, apare ansamblul *PanAcademic*, format din 5 naiuri – o componentă inedită pentru scena muzicală din spațiul românesc. Ansamblul și-a propus să promoveze un amplu repertoriu ce include creații academice, folclorice și de estradă. Apariția acestui ansamblu marchează câteva momente importante: pentru prima dată naiul apare nu doar ca instrument solistic, ci ca unul de acompaniament (în ansamblu sunt incluse naiuri de diferite diapazoane); tot pentru prima dată mai multe naiuri și-au îmbinat sonoritatea într-un tot întreg, în mod organic, iar acest fapt nu poate fi trecut cu vederea în contextul problematicii legate de acordajul acestui instrument. Totodată, abordarea unui repertoriu atât de vast indică nu doar virtuozitatea interpreților, ci și înaltul nivel tehnic al instrumentului care se datorează perfecționării acestuia în ultimele decenii.

Evoluțiile ansamblului *PanAcademic*, ca și ale unor alți numeroși artiști la noi și peste hotare, contribuie plenar la dezvoltarea artei de interpretare la nai, făcându-l tot mai cunoscut în întreaga lume, demn de a fi înscris în patrimoniul organologic al omenirii.

În 2018 membrii ansamblului *PanAcademic* s-au bucurat de aprecierea iubitorilor naiului din Coreea de Sud, susținând o serie de concerte, dar și câteva seminare și master-class atât în capitala Seoul cât și în alte câteva orașe importante. Stilul interpretativ deosebit, dar și metodele inovative de predare ale acestui instrument specifice naiștilor din Republica Moldova trezesc un interes sporit în toată lumea. Acest lucru a fost confirmat o dată în plus în anul 2019, prin realizarea unui proiect de o importanță deosebită în viața muzicală din țară. Ca rezultat al colaborării dintre naista din Belgia, Raluca Pătuleanu, și a naistului Andrei Druță, împreună cu membrii ansamblului *PanAcademic*, fiind susținuți de maestrul Boris Rudenco, Vasile Iovu, naistul Ștefan Negură și profesorul Ion Negură, a fost organizat primul seminar internațional de nai în Republica Moldova, care a avut participanți Belgia, Olanda, Franța și Republica Cehă. Tematica acestui seminar a fost promovarea muzicii și stilului interpretativ deosebit al marilor naiști ai neamului Boris Rudenco și Vasile Iovu. Seminarul s-a bucurat de un succes enorm, dându-le participanților posibilitatea de a însuși complexitatea ornamentării în muzica folclorică, caracteristică interpreților din țara noastră, dar și de a cunoaște specificul școlii de nai din Republica Moldova. Oaspeții seminarului au avut posibilitatea de a-și etala cunoștințele obținute într-un concert unic, acompaniați de orchestra de muzică populară *Rapsozii Moldovei* în incinta Sălii cu Orga din Chișinău, fiind o culminație pe măsură a întregului seminar. Cu părere de rău, astfel de evenimente au lipsit din viața culturală a Republicii Moldova până acum, chiar dacă țara noastră a generat o mulțime de interpreți care pe parcursul anilor și-au lăsat amprenta în lumea naiștilor mondiali. Totuși rezultatele obținute în urma acestui seminar motivează organizarea lui și în continuare, totodată creând premise pentru a pune bazele unui festival internațional de nai în țara noastră. Acest lucru ar putea însemna o nouă etapă în dezvoltarea artei interpretative la nai, dar și a școlii de nai, nu doar în Republica Moldova, dar și pe întreg mapamondul.

### Concluzii

Putem afirma cu certitudine că dezvoltarea culminantă a artei de interpretare la nai în Republica Moldova în a doua jumătate a sec. XX și pătrunderea acestui instrument în patrimoniul organologic al omenirii nu ar fi fost posibilă fără contribuția unor profesori de nai consacrați care au educat generații noi de interpreți.

Depășind hotarele repertoriului folcloric românesc, naiul este solicitat în cele mai diverse genuri ale muzicii academice (în special cea simfonică și camerală). Sonoritatea acestui instrument a descoperit valențe noi, nebanuite și în muzica de estradă, jazz și rock, de film și teatru ș.a.

Astăzi, putem vorbi despre mondializarea acestui valoros instrument tradițional românesc prin interesul pe care îl prezintă pentru muzicienii și compozitorii din diverse țări, afirmarea tot mai sigură în diverse formații și în concerte pe cele mai mari scene ale lumii.

### Referințe bibliografice

1. GARNETT, R. The international legacy of moldovan folklore music: auralty and improvisation. In: *Folclor și postfolclor în contemporaneitate*: materialele conf. internaț., AMTAP, 11-12 dec. 2014. Chișinău: Grafema Libris, 2015, pp. 15–20. ISBN 978-9975-52-185-7.
2. DRUȚĂ, A. *Contribuția meșterului Gr. Covaliu la dezvoltarea artei de construcție a naiului în spațiul românesc* [online]. [accesat 28.06.2020]. Disponibil: [http://revista.amtap.md/wpcontent/files\\_mf/152690710347](http://revista.amtap.md/wpcontent/files_mf/152690710347)
3. GHILAȘ, V. Naiul. In: *Patrimoniul cultural imaterial al Republicii Moldova. Fișele elementelor de Patrimoniul Cultural Imaterial. Instrumentele muzicale tradiționale (organologia tradițională)* [online]. [accesat 27.06.2020]. Disponibil: <http://www.patrimoniuiaterial.md/ro/pagini/registrul-fi%C8%99elementelor-de-patrimoniul-cultural-imaterial-instrumentele-muzicale-tradi%C8%99ionale/naiul>.
4. DRĂGHICI, D. „Acasă” e acolo unde pot să pun naiul în lumea jazzului [online]: [interviu cu muzicianul]. A consemnat R. Brăileanu [accesat 27.06.2020]. Disponibil: <https://revista22.ro/interviu/damian-draghici-acas-e-acolo-unde-pot-s-pun-naiul-n-lumea-jazzului>

## SENSUL IUBIRII ÎN LIRICA VOCALĂ ȘI CORALĂ A LUI VASILE SPĂTĂRELU PE VERSURI DE NICHITA STĂNESCU

### MEANING OF LOVE IN THE VOCAL AND CHORAL LYRIC OF VASILE SPĂTĂRELU ON VERSES BY NICHITA STĂNESCU

PAVEL GAMURARI<sup>1</sup>,

lector universitar, doctorand,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU 784.3:781.61

784.087.68:781.61

78:82

Articolul este dedicat analizei unor lieduri și lucrări corale scrise de compozitorul ieșean Vasile Spătărelu, pe versurile poetului Nichita Stănescu. Sunt analizate liedurile *Scurtă baladă*, *Joc cu avioane* și *Joc de seară*, preluate din volumul de debut al poetului, *Sensul iubirii*, și miniatura corală *Către...*. Autorul se oprește asupra limbajului muzical-stilistic, aspectelor componistice și a altor aspecte ce țin de conceptualizarea și transpunerea în muzică a operei stănesciene. Concluziile se referă la polivalența și, totodată, la originalitatea abordărilor componistice ce surprind conținuturile de esență filozofică, profund lirice ale verbului stănescian.

**Cuvinte-cheie:** Nichita Stănescu, Vasile Spătărelu, lirică poetică, lied, cântec, creație corală

The article is dedicated to the analysis of some lieds and choral works written by the composer from Iași Vasile Spătărelu on the lyrics of the poet Nichita Stănescu. The lieds *Short Ballad*, *Game with Planes* and *Evening Game*, taken from the poet's debut volume, *Meaning of Love*, and the choral miniature *To...* are analyzed in this paper. The author focuses on the musical-stylistic language, the compositional aspect and other aspects related to the conceptualization and transposition into music of Stănescu's works. The conclusions refer to the versatility and originality of the compositional approaches that capture the philosophical, deeply lyrical contents of Stănescu's verb.

**Keywords:** Nichita Stănescu, Vasile Spătărelu, poetic lyric, lied, song, choral creation

#### Introducere

Personalitate de mare cultură, figură marcantă a culturii ieșene, compozitorul Vasile Spătărelu a fost și un mare iubitor de poezie, obișnuind „să se exprime în versuri, în spațiul său intim. De aici își trage seva preocuparea acerbă pentru asocierea sunetului și a cuvântului în cadrul muzicii vocale, al celei corale și al celei dedicate scenei”, arată muzicologul ieșean C. Radu-Țaga [1 p. 125]. Astfel, și acest reputat compozitor s-a remarcat prin abordări originale ale verbului nichitian, maestrul parcurgându-și traseul artistic alături de poet, începând chiar cu volumul său de debut – *Sensul iubirii* (1960) și până la ultimul său vers – *Să ningă peste noi...*

Influența poeziei lui Nichita Stănescu asupra muzicii românești contemporane este una notabilă, inspirând o întreagă generație de compozitori din a doua jumătate a secolului XX. Compozitorii au fost atrași de universul său poetic, iar lucrările semnate de ei se încadrează în diverse genuri și orientări stilistice, pentru diferite componente, formând un grup distinct în cadrul școlii românești de compoziție.

#### Lieduri pe versuri de Stănescu

În 1978, compozitorul scrie *Trei lieduri* pe versurile lui Nichita Stănescu: *Scurtă baladă*, *Joc cu avioane* și *Joc de seară*, preluate din volumul de debut al poetului, *Sensul iubirii*, apărut în 1960. Lirismul pătrunzător al acestor versuri cu caracter autobiografic, cu un conținut copleșitor, contrastant, este axat pe imaginile unui copil ce cunoaște ororile războiului, reprezentând amintirea despre bombar-

1 E-mail: paulgamurari86@gmail.com

damentul din 1944 al orașului natal al poetului – Ploiești: „Era un joc rotund de avioane: unele erau aurii,/ altele argintii./ Uite-așa: o jumătate de cerc,/ de la stânga, sus,/ până jos, lângă acoperise/ și-apoi până sus, la dreapta,/ aurii, argintii./ Cum se mai rostogoleau/ aurii, argintii./ După-aceea a pierit casa vecinului și casa din colț și casa de-alături/ Și eu, de mirare, clătinam din cap: uite, nu mai e o casă! uite, nu mai e o casă! uite, nu mai e o casă!” (*Joc cu avioane*). „Căutând pretutindeni”, întorcându-se în trecut, poetul păstrează în profunzimile ființei sale amintirile unei copilării dureroase, umbrită de drama părinților, de tatăl, întors mutilat din război, de „trototul unei turme de bivoli” ce s-a perindat peste viața și sufletele lor: „Fericit,/ după o zi de muncă,/ seara,/ te caut pretutindeni,/ copilărie,/ și-n sticla ferestrei, zgâriată de trecerea stelelor către zori, și-n iarbă - / Arată-mi-te, hai,/ eu te-am ghicit după urma dinților tăi/ în pâinea aburind/ pe masă” (*Joc de seară*). Imaginea suferinței este sugerată de pereții negri, năruți, „spărți la mijloc, către stele”, de culoarea neagră, persistentă, de tăcerea ce împietrește până și sufletele părinților: „Dintr-un colț, vârată-n umeri,/ mama își privea bărbatul/ cum tăcea, bătând odaia/ când de-a lungul, când de-a latul” (*Scurtă baladă*). Limbajul poetic al acestor versuri ce aparțin primei perioade de creație este destul de concret și denotă chiar tendința spre poezia strofică cu rimă. Totuși, chiar dacă nu găsim încă în aceste versuri ermetismul specific stilului nichitan de maturitate, putem constata că aici poetul deja cultivă stilistica „rupturii”, a contrastului acerb dintre lumea reală și cea imaginară: astfel, avioanele ce bombardau orașul, privite cu ochi de copil, erau protagoniștii unui joc bizar, în care copilul s-a angajat, cu toată inocența vârstei și a imaginației sale; iar titlul versului *Joc de seară* se asociază cu vârsta maturității spirituale, cu privirea în trecut a unui om fericit, însă – însingurat în propriile amintiri dureroase. Imaginea suferinței este sugerată de pereții negri, năruți, „spărți la mijloc, către stele”, de culoarea neagră, persistentă, de tăcerea ce împietrește până și sufletele părinților: „Dintr-un colț, vârată-n umeri,/ mama își privea bărbatul/ cum tăcea, bătând odaia/ când de-a lungul, când de-a latul” (*Scurtă baladă*). Limbajul poetic al acestor versuri ce aparțin primei perioade de creație este destul de concret și denotă chiar tendința spre poezia strofică cu rimă. Totuși, chiar dacă nu găsim încă în aceste versuri ermetismul specific stilului nichitan de maturitate, putem constata că aici poetul deja cultivă stilistica „rupturii”, a contrastului acerb dintre lumea reală și cea imaginară: astfel, avioanele ce bombardau orașul, privite cu ochi de copil, erau protagoniștii unui joc bizar, în care copilul s-a angajat, cu toată inocența vârstei și a imaginației sale; iar titlul versului *Joc de seară* se asociază cu vârsta maturității spirituale, cu privirea în trecut a unui om fericit, însă – însingurat în propriile amintiri dureroase.

Expresia muzicală a acestor versuri denotă mai multe elemente comune între cele trei lieduri, sugerând emoții dureroase, puternice, parcurse de copilul rănit sufletește, ca și „sticla ferestrei, zgâriată de trecerea stelelor către zori”. Muzica poartă un caracter descriptiv, amplificând semnificațiile fiecărui cuvânt, prin linia melodică puternic cromatizată, mișcarea neconținută a șaisprezecimilor din linia basului, hașura *staccato* în partida pianului ce sugerează desfășurarea vijelioasă a evenimentelor, violența, spaima. Abundența termenilor de expresie muzicală indicați de compozitor – *senza colore, con dolore, piano espressivo, secco, suave*, etc., a accentelor din linia vocală, dinamica bogată, dar și ritmica maleabilă, ce urmează cu tenacitate mesajele ascunse în spatele cuvintelor, indică asupra faptului că Vasile Spătărelu a realizat un original tablou sonor de natură expresionistă, dinamică, conferind noi sensuri sonore verbului stănescian. Prezentând o analiză structural-interpretativă a acestor lieduri, muzicologul Anca Simona Ciobanu conchide, că „cele *Trei lieduri* au trăsături stilistice caracteristice compozitorului: *melodia* de o infinită varietate, de o mare inspirație și originalitate, clară, expresivă, evolutivă, în funcție de textul pe care îl simbolizează; *sistemul armonic*, plin de poezie și expresivitate, de o mare bogăție cromatică, este o suprafață de contact între sistemul tonal și cel atonal, cu enarmonii, cromatisme sau inversând raportul consonanță-disonanță; *polifonia*, folosită în scop expresiv, demonstrează o mare virtuozitate contrapunctică; *suportul ritmic* într-o alcătuire elastică de mare varietate, este desprins din însuși versul poeziei; *dinamica* foarte bogată, este (și ea) impusă de dramaturgia discursului muzical-literar. Muzica lui Vasile Spătărelu pătrunde în adânci-

mea textului, îi amplifică semnificația poetică, îi precizează atmosfera, îi dă noi valențe expresive” [2 p. 106].

### Miniatura corală *Către...*

La un alt pol al abordării componistice a versului nichitian de către Vasile Spătăreanu se află miniatura corală *Către...*, scrisă în anul 2000, în ultima etapă a creației compozitorului (fiind interpretată postum la Filarmonica din Iași în anul 2007, în cadrul Festivalului Muzicii Românești) [3]. Este semnificativ, că și versurile acestei miniaturi, reprezintă, de fapt, ultimul poem stănescian – *Să ningă peste noi cu miei* – scris chiar cu câteva zile înainte de plecarea sa prematură. Titlul, ce sugerează o dedicație, probabil nu a fost ales întâmplător de către compozitor și ar putea fi tratat, în consonanță cu poemul, ca o dedicație întregii lumi, într-o îmbrățișare de iubire nemărginită, jertfelnică, de esență divină: „Să ningă peste noi cu miei doar astăzi/ Să ningă inima în noi/ Noi niciodată nu am fost noroi/ O spun și mieii care ning pe noi/ O, dulce, mult prea dulce tu, fecioară,/ Care mi l-ai făcut pe Iezus chiar din flori/ Ce zici că ninge mieii peste noi/ Ce zici că ninge mieii peste seară/ Și pe zăpadă că noi ningem amândoi” (*Să ningă peste noi cu miei*). Iată o ultimă și supremă ipostază a iubirii în creația marelui poet – iubirea universală, tainică, divină.

Limbajul muzical al miniaturii se deosebește printr-o caldă cantabilitate, o textură corală moale, curgătoare, menită să scoată în evidență esența mistico-religioasă, onirică a acestui text de o profundă tentă meditativă, ermetică și filosofică, din care transpare întâi de toate, iubirea și jertfa eternă, dătoare de viață, ce umple de sensuri înalte întreaga existență umană. Împletirile heterofonice ale liniilor vocale descendente în repetările de tip antifonic ale versurilor trădează o complexitate a gândirii polifonice, o tehnică impecabilă a conducerii vocilor, a utilizării disonanțelor. Totodată, sonoritatea este impregnată de acorduri bogate, amplificate de textura plurivocală și paleta timbrală corală, întregul discurs creând o atmosferă diafană, de basm, în care orice element apare într-un echilibru perfect. În acest context, deosebit de echilibrată pare a fi și densitatea sonoră, și mișcarea ascendent-descendentă a vocilor – efect, ce lasă, asemenea versului, impresia de plutire, de ușurință. Reputatul muzicolog ieșean Gheorghe Duțică scrie, în raport cu întreaga creație corală a lui Vasile Spătăreanu, confirmând, fie și în mod indirect, cele expuse mai sus: „Deseori, complexitatea scriiturii plurivocale a compozitorului este dublată de stadiul maxim al densității evenimentelor sonore. Ipostazele contextuale și mijloacele de realizare sunt diverse, dar ideea unei sonorități tensionate, saturate cromatic este constant legată de semantica textului poetic” [4 p. 212]. Considerăm că viziunea conceptuală originală a versului stănescian și întreaga scriitură componistică plasează această miniatură printre cele mai frumoase pagini ale muzicii corale românești.

### Concluzii

Abordarea componistică riguroasă de către Vasile Spătăreanu a versului stănescian, în care sunt utilizate cu precădere artificii ale neo-clasicismului, dar și elemente specifice post-modernismului, comportă un mesaj menit să ajungă direct către sufletul ascultătorului. Acest deziderat este confirmat atât prin crezul artistic al compozitorului: „Sunt adeptul unei muzici în adevăratul sens al cuvântului, iubesc melodia, armonia, adică iubesc înțelegerea dintre oameni, acesta e crezul meu artistic” [citată după: 5 p. 297], cât și prin aprecierile colegilor de breaslă – compozitorul Viorel Munteanu: „Opera componistică a lui Vasile Spătăreanu este rezultatul unei riguroase construcții raționale, dar și rodul unei stări emoționale, care asigură transferul acestei emoții în sufletul ascultătorului, ceea ce în fond este și scopul estetic al unui artist” [6 p. 305]; și muzicologul Gheorghe Duțică: „Creația corală a lui Vasile Spătăreanu este o mărturie în veac despre modernitatea autentică, discretă, reținută, dar, mai presus de toate, este o ofrandă muzicală pentru cei mulți, de pretutindeni și dintotdeauna” [4 p. 213]. Creația lui Vasile Spătăreanu excelează în evidențierea expresiei poetice prin scriituri corale riguroase, elaborate, de mare măiestrie, ce o plasează printre cele mai frumoase pagini ale muzicii corale românești.

**Referințe bibliografice**

1. RADU-ȚAGA, C. „Prețioasele ridicole” – sărbătoare a spiritului comic. In: *Studii muzicologice de & despre Vasile Spătăreanu*, Coord. C. Chelaru. Iași: Artes, 2016, p.121–155.
2. CIOBANU, A. S. Vasile Spătăreanu. Trei lieduri pe versuri de Nichita Stănescu. In: *Studii muzicologice de & despre Vasile Spătăreanu*. Coord. C. Chelaru. Iași: Artes 2016, pp.106-120.
3. SPĂTĂRELU, V. *Către...: miniatură corală* [online]. [accesat 02.08.2020]. Disponibil: online: <https://www.youtube.com/watch?v=CUvP2ACLdt0>
4. DUȚICĂ, Gh. Ars Choralis sau despre Poeticile lui Vasile Spătăreanu. In: *Studii muzicologice de & despre Vasile Spătăreanu*. Coord. C. Chelaru. Iași: Artes, 2016, pp. 212–231.
5. SÂRBU-LEAHU, A.-M. Vasile Spătăreanu, compozitor de tendință neo-clasică și fondator al clasei de compoziție ieșene. Crâmpoie ale unui destin creator. In: *Studii muzicologice de & despre Vasile Spătăreanu*. Coord. C. Chelaru. Iași: Artes, 2016, pp. 292–298.
6. MUNTEANU, V. Consonanțe. In: *Studii muzicologice de & despre Vasile Spătăreanu*. Coord. C.Chelaru. Iași: Artes, 2016, pp. 304–305.

**СИМФОНИЧЕСКИЕ ТАНЦЫ ИЗ ВЕСТСАЙДСКОЙ ИСТОРИИ  
Л. БЕРНСТАЙНА В АСПЕКТЕ ДИРИЖЕРСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ**

**DANSURILE SIMFONICE DIN WEST SIDE STORY DE  
L. BERNSTEIN SUB ASPECTUL INTERPRETĂRII DIRIJORALE**

**SYMPHONIC DANCES FROM L. BERNSTEIN'S WEST SIDE STORY  
IN THE ASPECT OF CONDUCTING INTERPRETATION**

**DENIS CEAUSOV<sup>1</sup>,**

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

**CZU 785.11.083.1:781.68**

*Статья посвящена исполнительскому анализу Симфонических танцев Л. Бернштейна. Автор акцентирует внимание на изучении средств музыкальной выразительности в контексте дирижёрской трактовки. Анализируются темп, метро-ритм, агогика, динамика, артикуляция, оркестровая палитра, тембровый ансамбль и лейтмотивы произведения. Особое внимание уделяется выявлению исполнительской интерпретации элементов, характерных для джазовых стилей (бибоп, свинг, блюз, „прохладный” джаз), а также танцевальных ритмов латиноамериканского происхождения (мамбо, ча-ча) и их взаимосвязи с содержанием оркестрового произведения. Вместе с тем, даны рекомендации по дирижёрской аппликатуре.*

**Ключевые слова:** симфонические танцы, Леонард Бернштейн, Вестсайдская история, дирижёрская аппликатура, джаз, свинг, мамбо, ча-ча

*Acest articol este dedicat analizei interpretative a Dansurilor simfonice ale lui L. Bernstein. Autorul se concentrează asupra studierii mijloacelor de expresivitate muzicală în contextul interpretării dirijorale. Sunt analizate tempoul, metro-ritmul, agogica, dinamica, articulația, paleta orchestrală, ansamblul timbral și leitmotivele operei. O atenție deosebită este acordată identificării și evidențierii interpretative a elementelor caracteristice stilurilor de jazz (bebop, swing, blues, cool jazz), precum și ritmurilor de dans de origine latino-americană (mambo, cha-cha), evidențiindu-se corelația acestora cu conținutul lucrării orchestrale. De asemenea, sunt oferite recomandări cu privire la tehnica dirijorală.*

**Cuvinte-cheie:** dansuri simfonice, Leonard Bernstein, West Side Story, aplicare dirijorală, jazz, swing, mambo, cha-cha

<sup>1</sup> E-mail: denisceausov@mail.ru

*This article is dedicated to a performance analysis of Bernstein's Symphonic Dances. The author focuses on the study of means of musical expressiveness in the context of the conductor's interpretation. The tempo, metro rhythm, agogics, dynamics, articulation, orchestral palette, timbre ensemble and the leitmotifs of the work are analyzed. Particular attention is paid to the identification and performing interpretation of elements of jazz styles features (bebop, swing, blues, cool jazz), as well as Latin American dance rhythms (mambo, cha-cha) and their relationship with the content of the orchestral work. Recommendations on conducting fingering are also given.*

**Keywords:** symphonic dances, Leonard Bernstein, West Side Story, conducting fingering, jazz, swing, mambo, cha-cha

## Введение

В 1960 году Леонард Бернстайн объединяет девять танцевальных номеров из мюзикла Вестсайдская история под общим названием Симфонические танцы. Несмотря на то, что композитор обращается к сюитному построению, части не разделены между собой, а исполняются *attaca*. Каждая часть имеет свое название и комментарий, отражающий ее программное содержание.

Оркестровка цикла отличается от Вестсайдской истории. Если в мюзикле оркестровая палитра была ограничена составом бродвейского оркестра, то в Симфонических танцах использован весь состав большого симфонического оркестра. Были добавлены контрафагот, 2 валторны, тромбон, туба, арфа, партия альтов. Мандолина, электрогитара и испанская гитара были исключены из партитуры. Такие изменения были продиктованы желанием создания полноценного произведения для симфонического оркестра. Отметим попутно, что оркестровать произведение Л. Бернстайну помогали американские композиторы Сид Рамин (1919-2019) и Ирвин Костал (1911-1994). В предисловии к партитуре Симфонических танцев Сид Рамин писал: «Мы были в экстазе! Любая оркестровая краска была в нашем распоряжении: струнные можно было делить до бесконечности, перкуссия могла быть разделена среди многих исполнителей, был расширен состав деревянных и медных духовых инструментов (...). Эта сюита переносит музыку Бродвея в концертный зал» [1]. (Здесь и далее перевод наш – Д.Ч.). Цель настоящей статьи состоит в выявлении особенностей музыкального языка, драматургии и оркестровки данного сочинения, на базе которых автор попытается сформулировать собственную дирижерскую трактовку.

## Prologue (*Allegro moderato*)

*The growing rivalry between two teenage gangs, the Jets and the Sharks* (Растущая вражда двух подростковых банд – Ракет и Акул). Первая часть Симфонических танцев иллюстрирует встречу двух враждующих кланов на баскетбольном поле, перерастающую в драку. Размер первого раздела (1-133 тт.) – 6/8, темп *Allegro moderato*, где четверть с точкой равна 128. Вначале звучит мотив ненависти (*g-c-fis*), состоящий из восходящих интервалов чистой квинты и тритона без разрешения. Дирижер должен уделить особое внимание выполнению *crescendo*, переходящему в *sfz* и обрывающемуся паузой во всем оркестре, чтобы передать атмосферу конфликта и вражды (1-4 тт.). Забегая вперед, хотелось бы сказать, что тритон в Симфонических танцах – концептуально важный и проходящий через всю сюиту интервал, используемый Бернстайном во всех мотивах и темах. С точки зрения влияния на музыкальный язык Вестсайдской истории джазовой стилистики, следует упомянуть, что тритон (в джазовой терминологии *blue fifth*) является характерной ладовой краской стиля бибоп (*bebop*). С 8 такта можно услышать небрежный, «шаркающий» шаг банды Ракет. Это ощущение достигается акцентами на 3 и 6 (слабых) восьмых и ослаблением сильных 1 и 4 долей. Чтобы добиться нужного эффекта, следует обратить внимание исполнителей на «безакцентное» исполнение звуков, попадающих на сильные доли. «Вальяжную» атмосферу усиливают щелчки пальцев на слабых долях, выписанные у всего оркестра. Этот прием также имеет джазовый генезис и связан с особым метроритмическим качеством джазовой музыки, именуемым *swing* [2 p. 38]. В 18 такте звучит мотив банды Ракет,

который Бернштейн вначале отдает саксофону и вибратону. Здесь мы вновь замечаем интервал неразрешенного тритона, только уже в нисходящем движении. Музыковед О.-Л. Монд в своей статье отмечает: «Для „Ракет” композитор выбрал интервал уменьшенной квинты, что обеспечивает ощущение нервозности, душевного надлома» [3]. Над этой темой композитор выписывает ремарку *with a jazz feel* (с джазовым ощущением), которая дает свободу исполнителю. Мелодия не должна играть точно и „ровно”, как написано, а в „засвингованной” манере с триольной пульсацией. В 40 такте Бернштейн добавляет ремарку *Joyously* (Радостно), которая означает, что скрипки, флейта и гобой должны придать музыке более веселый характер. Эта тема позже проводится во всех группах оркестра, переплетаясь с „шаркающим” шагом и мотивом ненависти. Динамика раздела волнообразна – от *pp* до *ff*, зачастую динамическое развитие обрывается паузами, *sp* (4, 40, 107, 118 тт.), или, напротив, возникают неподготовленные динамические всплески, *sfz* и акценты (4,74, 110, 120 тт.). Ритм и артикуляция данного раздела взаимосвязаны и очень разнообразны. Музыкальный текст наполнен полиритмией, синкопами, всевозможными акцентами, *legato*, *staccato*, *pizzicato*, *marcato*, *glissando*, авторскими указаниями *smoothly* (гладко), *at frog* (игра у колодки смычка).

Такое разнообразие музыкальной ткани ставит перед дирижером множество задач. Первый раздел дирижирован на 2; очень важен выбор правильного темпа, так как его ускорение изменит характер музыки и придаст суетливость исполнению, а замедление, наоборот, добавит излишней „лености” звучанию и ослабит напряжение. Геннадий Рождественский в своей книге Дирижерская аппликатура писал: «Правильное понимание дирижером взаимодействия темпа и пульса (а отсюда – выбор системы тактирования) столь же важно для него, как правильная расстановка аппликатуры для инструменталиста» [4 с. 7].

Не менее важным элементом является показ вступлений. Так, например, чтобы избежать несвоевременного начала или игры в паузах, желательно обратиться к перкуссии перед затактом к 88 такту, показав отдельно вступления струнных, тромбона, валторн, труб и деревянных духовых в 98-101, 107-111, 118-121 тактах. Правильное выстраивание тембрального баланса в оркестре также необходимо для передачи красок и адекватного воплощения художественной концепции произведения. В 40 такте нужно вывести флейту и гобой на первый план, тогда их тембры сольются со струнными; также нужно поступить с гобоями в 54 такте, чтобы соединить их с „засурдиненными” трубами.

Особого внимания заслуживает равномерный баланс между медными духовыми инструментами во фрагментах, где они окрашивают фактуру гармонией (44-47, 77-78 тт.). Следует обратить внимание на *glissando* у тромбонов в 74-76 тактах и на поочередные восходящие скачки на чистую кварту (*F-B*) в медной духовой группе (124-132 тт.), усиливающие напряжение предстоящей драки и подготавливающие новое проведение мотива ненависти, звучащего одновременно во всех оркестровых группах. В начале второго раздела первой части (133-263 тт.) мотив ненависти построен на других звуках (*f, b, e*). Несмотря на изменение размера (2/4), темп не меняется, четверть с точкой из 6/8 равна четверти из 2/4, то есть скорость чередования долей и схема тактирования остаются неизменными. Чтобы сгладить смену метра, перкуссия остается в триольной пульсации (133-137 тт.). Композитор оставляет ремарки *Scherzando e misterioso* (141 т.), *furioso* (243 т.), однако относятся они исключительно к смене характера, так как ниже указывается *l'istesso tempo*.

Второй раздел Пролога иллюстрирует драку двух банд. Здесь преобладают диссонирующие интервалы и напряженные гармонии, а насыщенная акцентами и синкопами мелодия приобретает „рваный” и агрессивный характер. Вначале она построена на восходящих тритоновых скачках, напоминающих о мотиве ненависти (141-178 тт.), затем следуют нисходящие шестнадцатые, построенные на звуках мотива Ракет (179-194), а с 195 такта появляются восходящие пассажи у струнных и деревянных духовых. С 225 такта мелодия выстраивается на



6 звуках (*c, g, b, es, des, ges*). Мотив поочередно исполняется во всех оркестровых группах и звучит очень отрывисто за счет акцентов и *staccato*. Неизменный мелодический рисунок этого раздела не воспринимается однообразно благодаря изменяющемуся динамическому плану: *ff-f-diminuendo molto-p-mf-crescendo-f-ff*. В 243 такте в музыкальную ткань снова „врывается” мотив Ракет, но уже в характере *furioso*, поддерживаемый агрессивной пульсацией шестнадцатыми у струнных.

Ритм второго раздела также очень разнообразен. В одном такте одновременно могут встретиться четверти и восьмые, триоли и синкопы. Композитор также использует ровное оstinatное движение в басу, но строит его на 7 восьмых длительностях, акцентируя первую из них. Выполнение этого акцента обязательно, так как благодаря ему создается ощущение полиметрии (203-222 тт.). Чтобы подчеркнуть конфликт подростковых банд, Бернстайн накладывает на мотив Ракет ритмы латиноамериканских танцев в перкуссии, характеризующие Акул (банда молодых латиноамериканцев, выходцев из Пуэрто-Рико) (179-189 тт.). Очень важно правильно выстроить баланс между партией *Timbales* (барабаны) и остальным оркестром. Особое внимание нужно уделить совместной, идентичной и сбалансированной игре акцентированных „ударов” восьмыми и шестнадцатыми в оркестре (222, 223, 225, 241, 242, 254-264 тт.); облегченное или неодновременное их исполнение приведет к потере атмосферы битвы.

Темп второго раздела остается неизменным: здесь не встречается ни одной ферматы, но движение не безостановочно, оно периодически прерывается генеральными паузами (139, 140, 224 тт.). Дирижер должен очень точно их просчитать, чтобы сохранить пульсацию и не потерять движение и характер музыки. В одной из своих телевизионных программ Л. Бернстайн говорил: «Итак, дирижер – это своего рода скульптор, чьим материалом является время, а не мрамор; работая с ним, он должен обладать высоким чувством пропорции и взаимосвязи, должен иметь суждение о ритме всего произведения в целом, о всей его фразеологии» [5 с.196]. Прерывается драка пронзительным звуком полицейского свистка (258 т.), после которого банды расходятся. Здесь необходимо обратить внимание на ритмическое соотношение и правильную трактовку восьмых и пауз в размере 2/4 (258-263 тт.) и 6/8 (264-275 тт.).

### **Somewhere (Adagio)**

*In a dream ballet, the two gangs are united in friendship* (В воображаемом балете две банды объединены дружбой). Мелодия *Somewhere* (Где-то) основана на двух мотивах. Первый начинается с восходящего скачка на малую септиму (*h – a*), которая дает ощущение пространства. Это не случайность, в мюзикле в этом мотиве звучит текст „Там есть место для нас”. Второй мотив „Однажды! Где-нибудь” представляет собой синкопированный ход на большую секунду вверх (*d – e*). Музыка этой части (302-328 тт.) окрашена в светлые тона и имеет лирический характер. Все фразы исполняются на *legato*, динамика развивается постепенно, без резких всплесков и обрывов (*pp, p, mp, mf, f, diminuendo molto, ppp*), артикуляция лишена острых акцентов. Отсутствует активная пульсация в партиях ударных инструментов. В оркестровую ткань добавляются арфа, челеста и колокола. Трубы играют *con sordini*, исключены тромбоны и тубы, в-целом, оркестровка очень прозрачна. Бернстайн не использует в мелодии тритоны, чтобы не создавать резких диссонансов, он заставляет нас поверить, что любовь Тони и Марии сильнее мира вражды. Оба мотива звучат в тональности *E-dur*, но второй мотив в финале части проводится в *C-dur* (327, 328 тт.), в басу в этот момент звучит *fis*. Тем самым, тритон *c-fis* возвращает слушателя из мечты в мир реальности. Темп *Adagio* имеет агогические отклонения: *rallentando* (301, 313, 314 тт.) и *a tempo* (302, 315 тт.). Заслуживают внимания цезуры (314, 327, 328 тт.) и фермата на тактовой черте между 327 и 328 тактами. Дирижерская аппликатура не представляет технических сложностей. Дирижируется *Somewhere* на 4, так как метр части – 4/8 (а не 2/4), где восьмая равна 72.

Следует связующий раздел (329-347 тт.), соединяющий *Somewhere* и *Scherzo*. В мюзикле – это балетный номер под названием *Transition to Scherzo* (Переход к Скерцо). Несмотря на то, что тематический материал построен на интонациях предыдущей части, его характер изменен до неузнаваемости. Музыка звучит весело и беззаботно благодаря контрастной динамике (*fff subito, mf, p dolce, crescendo, mp, mf, diminuendo*), синкопированным акцентам, меняющимся метрам (4/4; 2/4; 3/4) и агогике. Темповое обозначение меняется на *Andante con moto* с ремаркой *Twice as fast* (в два раза быстрее), однако скорость тактирования остается неизменной, так как длительности звуков ритмического рисунка пропорционально увеличиваются. Этот прием имеет джазовый генезис и называется *double timing* [6, с. 16]. Затем темп постоянно ускоряется. В начале части четверть равна 72 – *Andante con moto*, в 335 такте – 96 *poco piu mosso*, в 337 такте – 96 *Agitato*, в 343 такте – 132, а в *Scherzo* достигает 172 ударов в минуту *Vivace*.

Особого внимания дирижера заслуживает частая смена размеров. Четырехдольная схема используется в тактах 329-337, 343; двухдольная – в 338 и 342 тактах; а такты 339-341, 344-346 дирижируются на 3. В 339-341 тактах важно остаться в трехдольной схеме, чтобы не потерять ощущения синкоп, несмотря на акцентированные восьмые. Если тактировать на 2, выделяя акценты, мы получим другой метр (6/8, а не 3/4) и потеряем синкопы. Реплики труб, гобоя и английского рожка (335, 336 тт.), валторн (339 т.), переключки струнных и деревянных духовых инструментов (340-346 тт.) нуждаются в отдельных дирижерских показах вступлениях.

### ***Scherzo (Vivace e leggero)***

*In the same dream, the gangs break away from the city walls, suddenly finding themselves in a playful world of space, air and sun.* (В том же видении, банды вырываются за пределы городских стен, внезапно обнаружив себя в радостном мире пространства, воздуха и солнца). Музыка этой части (347-399 тт.) позитивна и оптимистична. Игривый и беззаботный характер отличает ее от двух предыдущих. Тематический материал снова построен на двух мотивах: первый переключается со вторым мотивом из *Somewhere*, он лишен острых акцентов, звучит напевно и легко, композитор указывает в партитуре *leggiero, legato, grazioso*. Второй мотив (375-380 тт.), напротив, имеет активную артикуляцию (*marcato e staccato*) и острые акценты. Следует отметить, что темп *Vivace e leggero*, в котором четверть равна 172, остается неизменным. Очень разнообразен и красочен динамический план этой части. Диапазон нюансов варьируется между *ppp* и *ff*, не лишена динамика и контрастов: *subito ff* (365, 372 тт.), *subito pp* (366, 374 тт.), *sfz* (395 т.)

Ведущая роль в изложении тематического материала отдана деревянным духовым, челесте, вибрафону и колокольчикам. Тембр струнных инструментов не должен преобладать: более того, Бернштейн стремится максимально приблизить звучание скрипок и альтов к тембру флейт. В 381 такте он выписывает ремарку *con molto arco, flautando*; этот эффект достигается быстрой, легкой и „поверхностной” игрой коротких фраз с использованием всей длины смычка. Медные духовые инструменты присутствуют эпизодически. Однако последние две восьмые в 394 такте необходимо выделить именно у тромбонов и труб, так как они напоминают об „ударах” из битвы в первой части и предвосхищают следующее столкновение банд в *Mambo*. Ритмическую пульсацию в аккомпанементе поддерживают виолончели и ударные инструменты с неопределенной высотой. Важно правильно трактовать метрические акценты, указанные композитором. Например, в 376 такте в размере 3/4 партия виолончелей сгруппирована по пять восьмых (376-380 тт.), тогда как тема излагается синкопированным движением в трехдольном метре. В 382 такте размер 4/4, а виолончели и барабаны „пульсируют” на 8/8 (3+3+2), обнаруживая родство с ритмическими паттернами латиноамериканских жанров.

Третья часть сюиты ставит перед дирижером множество технических задач. Это комбинирование связного, „мягкого” и отрывистого, „острого” жестов. Частые смены размеров и метров: 2/4, 3/4, 9/8, 4/4, 5/4 требуют точного показа дирижерских схем без потери пульсации.

Особое внимание нужно уделить переходу с 4/4 на 9/8 (348-349 тт.), где 9/8 тактируется на три (3+3+3), однако размер доли немного шире, так как доля содержит уже три восьмые, а указание в партитуре между тактами говорит нам о том, что восьмая равна восьмой. Размер 5/4 (396-399 тт.) тактируется в четырехдольной схеме с дублированием первой доли (3+2).

### ***Mambo (Meno presto)***

*In the real world again, the competitive dance at the gym between the gangs* (Вновь в реальном мире, танец-соревнование банд в спортивном зале). Беззаботный характер *Scherzo* обрывается энергичной и соревновательной атмосферой *Mambo*. В этой части (400-544 тт.) происходит танцевальный поединок Акул и Ракет. Выбор этого танца не случаен. Слово мамбо произошло от имени бога войны, которому на Кубе в далёком прошлом был посвящён обрядовый танец. Нынешняя форма мамбо зародилась в результате слияния афро-кубинских ритмов и джаза. Латиноамериканские ритмы рисуют образ Акул, элементы джаза – Ракет.

Начинается часть с одновременного вступления барабанов, *bongo* и *cowbells* (коровьи колокольчики). Каждый из этих инструментов исполняет свой ритмический паттерн: ровная пульсация *bongo* и синкопированные, характерные для мамбо, ритмы у барабанов и *cowbells*. Выбор этих инструментов закономерен. *Bongo* изначально появились в Африке, но получили дальнейшее развитие на Кубе, благодаря этому ассоциируются с афро-кубинской музыкой. Использование *cowbells* является неотъемлемым элементом танцевальных жанров латиноамериканского происхождения.

Отметим, что перкуссия в этой части имеет ведущую роль, постоянно присутствуя в оркестровой палитре. Интересный звуковой эффект достигается благодаря соединению игры на литаврах и маракасах (палочки литавр заменены маракасами) (508-541 тт.). Размер части – 2/4. В двухдольном метре одновременно сосуществует множество ритмических рисунков. Зачастую эти ритмы заимствованы из латиноамериканской танцевальной традиции, но встречаются такты, где слабые восьмые (вторые и четвертые) обозначены акцентом и исполняются более напряженно, чем сильные (что является влиянием метроритмической специфики стиля *swing*). Иногда эти ритмические структуры встречаются в „общем поединке”. Так, например, в 496-508 тактах скрипки, гобои, английский рожок и кларнеты держат ровную пульсацию восьмыми с традиционными акцентами на сильных долях. Фаготы, *bongo*, *guiro* (латиноамериканский музыкальный инструмент, первоначально изготовлявшийся из плодов горляноквого дерева), альты, виолончели и контрабасы освинговывают вторые и четвертые восьмые, воспроизводя джазовый прием *off beat* [7 р. 38]. На этом фоне звучат риффы (остинатно повторяющиеся короткие мелодические паттерны, характерные для оркестровой джазовой музыки 1930-х годов в рамках стиля *swing*) у солирующих тромбона и валторны [2 р. 35].

Фактура Мамбо многослойна. Под аккомпанемент ударных звучит восходящая мелодия у струнных и деревянных духовых, основанная на звуках большого минорного септаккорда (*a, c, e, gis*) (410-434, 524-531 тт.). Этот мотив возвращает нас в атмосферу Пролога. Медные духовые играют акцентированные аккорды (439-465 тт.), струнные и деревянные духовые чередуют ритмические паттерны с медными инструментами (508- 523 тт.). Также встречаются риффы и сложные контрапункты (466-471 тт., 477-479 тт., 484-523 тт.). Для более яркой образности в партитуре для всех оркестрантов эпизодически вписаны выкрики „*Mambo!*” (441, 456 тт.). Бернстайн максимально раскрашивает партитuru динамическими нюансами от *fff* до *ppp*. Для того, чтобы все темы в полифонических фрагментах были слышны, необходимо использовать разные объемы звучания солирующих оркестровых групп или инструментов: в то время, как один голос начинает развивать тему на *crescendo*, завершающий исполнение темы голос делает *diminuendo*.

На протяжении всей части темп не изменяется и тактируется на 2. Исключением являются последние два такта (543-544 тт.), в которых композитор указывает *molto rallentando*. В 544 так-

те необходимо перейти на 4 с дублированием третьей доли, для точного показа перехода скрипок на флажолет и завершающей реплики виолончелей, альтов и фортепиано. Для того, чтобы оставить общую паузу и избежать „хвостов” на фермате на тактовой черте между *Mambo* и *Cha-Cha*, необходимо показать снятие.

### ***Cha-cha (Andantino con grazia)***

*The star-crossed lovers Tony and Maria see each other for the first time; they dance together* (Родившиеся под несчастливой звездой влюбленные Тони и Мария видят друг друга в первый раз; они танцуют). По сравнению с невероятно мощной танцевальной битвой, эта часть (545-568 тт.) гораздо более однородна в динамических красках (*p*, *mf*, *f*). Оркестровка легка и прозрачна, отсутствуют медные духовые, артикуляция мелодических рисунков обозначена ремаркой *light and dry* (легко и сухо), у струнных преобладает *pizzicato*. В целом музыка изящна и грациозна. Мелодия построена на двух мотивах: первый исполняется бас-кларнетом и передает атмосферу любопытства (545-548 тт.), второй, звучащий у струнных и высоких деревянных духовых, иллюстрирует зарождающееся чувство героев (549-554 тт.). Мелодия всегда завершается группой из трех восьмых, характерных для танца ча-ча-ча. Бернштейн сохраняет самые яркие черты этого парного танца, символизирующего чувство любви: умеренный темп, грациозный характер (*Andantino con grazia*), четырехдольный метр 4/4, ритмические рисунки у бубна и маракаса.

### ***Meeting Scene (Meno mosso)***

Сцена встречи Марии и Тони. Музыка этой части (569-580 тт.) полна томления. Спокойная динамика, четыре сольные „засурдинненные” скрипки, тембральное сочетание челесты и вибратона передают интимную атмосферу свидания влюбленных, их зарождающееся чувство. Тематический материал вновь построен на интонации восходящего тритона, но здесь этот диссонирующий интервал не имеет отношения к мотиву ненависти, а, напротив, разрешается в чистую квинту (569-570 тт.). Совершенный консонанс – символ чистоты Марии, именно этот мотив – образ главной героини. Темп *Meno mosso*, в котором четверть равна 72, свободен, нестабилен и подвержен агогическим изменениям: *Sempre rubato*, *poco rallentando*, фермата (574 т.), *ritenuto*, *in tempo*, *accelerando molto*. Дирижируется *Meeting Scene* в четырехдольной схеме, для облегчения ансамблевой игры в 574 такте (*poco rallentando*), можно перейти на 8, показывая каждую восьмую.

### ***Cool Fugue (Allegretto)***

*An elaborate dance sequence in which Riff leads the Jets in harnessing their impulsive hostility, figuratively „cooling their jets”* (Сложный танцевальный фрагмент, в котором Рифф (вожак американской банды) руководит Ракетами, подстегивая их импульсивную враждебность, фигурально выражаясь, „охлаждая их ракеты”). Название *Cool Fugue* переключается с названием джазового стиля *cool jazz* („прохладный” джаз), возникшего на основе сближения джаза с музыкой профессиональной европейской традиции и введением инструментов симфонического оркестра. Музыка рисует мрачную атмосферу, своеобразный призыв к битве. Возвращаются акценты в перкуссии, вновь появляются тромбоны и туба, весь оркестр движется к всеобщему кульминационному „взрыву”. Первый мотив, звучащий в этой части (581-729 тт.), построенный на восходящих и нисходящих тритонах, позаимствован из песни *Cool boy* (крутой парень). В нём Бернштейн использует два тритона (*c-fis*, *es(dis)-a*), звуки которых формируют уменьшенный септаккорд. Такие альтерации в гамме *C-dur* в джазе получили название блюзовых нот (*blue tones*), а конкретнее, блюзовые терция и квинта (*blue third* и *blue fifth*). Именно с этих звуков начинаются каждая из четырех тематических проведений фуги (607-655 тт.). Первое проведение от звука *c* играют трубы (607-619 тт.), второе (620-631 тт.) от *dis (es)* – валторны и виолончели, третье (632-643 тт.) от *fis* исполняют тромбоны и контрабасы, четвертый раз тема проводится

от звука *a* струнными и тромбонам (644-655 тт.). Каждое проведение темы представляет собой последовательность из неповторяющихся двенадцати звуков хроматической гаммы. Таким образом, перед нами четыре додекафонных серии. *Cool Fugue* не следует структурным канонам фуги эпохи Барокко или классицизма, приближаясь, скорее, к серийной (додекафонной) фуге.

Противосложение представляет собой виртуозную хроматическую мелодию, напоминающую джазовое соло в стиле *bebop*. Эта мелодия (620-623 тт.) начинается с восходящего арпеджио, построенного на звуках уменьшенного септаккорда (*c-dis-fis-(h)-a*), характерного для этой части. Наибольшего своего развития эта тема достигает в 656-675 тактах. Для передачи напряженного настроения в оркестре вновь звучат реплики, построенные на интервалах мотива ненависти (чистая кварта-тритон). Завершается *Cool Fugue* диалогом двух мотивов (676-730тт.): *Cool boy* и противосложение фуги.

Динамический профиль раздела развивается в диапазоне от *pp* до *ff*. Артикуляция насыщена акцентами и *sfz* во всех оркестровых группах, *marcato* чередуется с *legato*, в духовых инструментах встречаются *frullato*, *glissando*, *vibrato* (*shake*). Правильная трактовка ритма этой части сюиты невозможна без учета особенностей исполнения джазовой музыки. Не случайно, Бернстайн говорил: «Ритм – это самая прямая из ассоциаций, возникающих при слове „джаз”» [5 с. 159]. В свою очередь, в предисловии к партитуре Симфонических танцев Сид Рамин писал: «наша единственная забота была о том, сможет ли симфонический исполнитель, ориентированный на классический репертуар, охватить „джазовые” элементы партитуры» [1]. В начале этой части мы встречаем ремарку *swing*. Этот термин относится к акцентированию слабых долей (обычно второй и четвертой) и требует особой трактовки метроритмической пульсации: в группе из двух восьмых первая восьмая всегда играет длиннее, вторая – короче (мотив *Cool boy*), восьмая с точкой с шестнадцатой всегда исполняются в триольной пульсации. Тема противосложения должна трактоваться как джазовая импровизация, *with the jazz feel* (с джазовым ощущением). Еще более свободно исполняется соло ударной установки (669, 673 тт.); авторское указание *solo jazz break* говорит о том, что ритмический рисунок выписан условно и исполнитель может импровизировать.

Начинается *Cool Fugue* в темпе *Allegretto*, 160 ударов в минуту. Размер 4/4 тактируется на 4. В 585 такте размер 3/2 дирижируется в трехдольной схеме с дублированием каждой доли. Темп постепенно ускоряется и в 589 такте половина уже равна 88 (или четверть – 176). С этого момента четырехдольная схема переходит в двухдольную (*alla breve*), а размер 3/2 тактируется на 3. При необходимости, для более четкого показа акцентированных аккордов у медных духовых в 656-668 тактах можно вернуться к четырехдольной схеме. Фрагмент с 727 до 729 такта так же стоит тактировать на 4, чтобы обозначить „засвингованные” вторую и четвертую доли и обеспечить переход к следующей части *Rumble*, где при смене размера на 6/8, восьмая остается равна восьмой.

### **Rumble** (Грохот)

*Climatic gang battle; the two gangs leaders, Riff and Bernardo, are killed. (Molto allegro)* (Кульминационная битва банд, заканчивающаяся убийством обоих главарей – Риффа и Бернардо). Композиционная структура *Rumble* трехчастна (730-745, 746-775, 776-811 тт.) и завершается каденцией флейты (812 т.). Мотив *Rumble* состоит из ломаного арпеджио по звукам темы Ракет: (730-735 тт.). Во втором разделе в тромбонах и валторнах снова появляется мотив ненависти, символизирующий военный клич. В третьем разделе звучат вариации мотива *Rumble* с элементами имитации в разных голосах. Основные звуки, на которых строятся гармония и мотив *Rumble* (*c, fis, b, es*), складываются в аккорд, который американские музыковеды называют рамбл-аккордом. Структура этого аккорда идентична вагнеровскому тристан-аккорду. Каденция флейты является своеобразным *lamento*, символизируя невинность Марии в кон-

фликте и плач о пролитой во время битвы крови. Атмосфера жестокой драки передается всеми средствами музыкальной выразительности: „рваный” характер мелодии во всех оркестровых группах, тяжелые аккорды медных духовых инструментов, агрессивные акценты – как на сильных, так и на слабых долях, контрастная динамика, активная перкуссия, изображающая топот, удары (ударные с неопределенной высотой) и крики (ксилофон). Постоянные неровные ритмы создают конфликт и усиливают напряженность.

Темп *Molto allegro*, где четверть с точкой равна 144, не меняется до каденции. Важно не терять темповой пульсации в паузах, чтобы не дробить целостность формы. Размер 6/8 тактируется на 2. Каденция флейты не дирижируется, солист свободен в трактовке этого фрагмента. Однако стоит уделить внимание выполнению постепенного замедления мелодического материала (*same tempo – ritenuto – meno – rallentando – lento*), соблюдению соотношения размера длительностей и приемов артикуляции, указанных композитором. Важно не передерживать последний звук *d*, чтобы фраза осталась “прерванной” и закончилась на фермате на паузе (812 т.).

### **Finale (Adagio)**

*Maria's I Have a Love develops into a procession, which recalls the vision of Somewhere* (Ария Марии *I Have a Love* (У меня есть любовь) превращается в похоронное шествие, напоминающее образ *Somewhere*). Тематизм этой части сюиты (813-851 тт.) построен на трёх мотивах мюзикла: *Procession* (Траурное шествие), *Someday, somewhere* (Однажды, где-то), *There's a place for us* (Там есть место для нас). Вначале (813-818 тт.) первые два мотива звучат одновременно. Музыка этой части полна скорбных красок. Для передачи строгой и мрачной атмосферы Бернштейн выбирает бемольные тональности (*Des-dur, Es-dur*). Протяжная мелодия на *legato* у струнных и деревянных духовых символизирует траур и слезы, пролитые после смерти главного героя Тони. Отсутствуют тромбоны, туба и перкуссия (за исключением литавр). *Divisi* в струнной группе расширены до одиннадцати партий: по три голоса первых и вторых скрипок, по четыре голоса альтов и виолончелей, один контрабас. Эпизодически присутствуют валторны и „засурдиненные трубы”, которые используются скорее в качестве тембральных красок, нежели солирующих инструментов. Исключением является фрагмент с 837 по 843 такт, где приглушенная игра труб, соло гобоя и „шаг” четвертями у литавр, фортепиано, виолончелей и контрабасов изображают траурную процессию.

Динамический план очень спокойный и не имеет неподготовленных „всплесков”. Преобладают приглушенные нюансы: *ppp, p, mp, mf*, а динамика развивается до *f* лишь в 834 такте и резко идет на спад (*al niente*). Повторение темы *Somewhere* в конце части дает надежду на то, что ценой трагических смертей банды достигли мира между собой, но тритон *f-cis* в финальных аккордах показывает, насколько хрупок этот мир. Начинается последняя часть в темпе *Adagio*, где восьмая равна 80, затем, с 837 такта (*meno*) темп замедляется до 72 ударов в минуту. Последние три такта (*Ancora meno mosso*) исполняются еще шире, восьмая равна 60. Размер 4/8 дирижируется на 4.

### **Заключение**

В своей книге Портреты американских композиторов российский музыковед Г. Шнеерсон писал о музыке Вестсайдской истории: «Партитура Бернштейна написана уверенной рукой мастера-симфониста, умеющего развивать и логически соединять в едином потоке различные стилевые и жанровые линии» [7 с. 214]. Музыка Симфонических танцев Л. Бернштейна является синтезом элементов музыкального языка джаза, ритмов латиноамериканской танцевальной музыки и композиционных техник XX века. В музыкальном языке произведения тесно переплетаются приемы академического и джазового генезиса. Из музыкального языка джаза композитор позаимствовал такие черты, как элементы блюзовой и джазовой звуковысотных си-

stem, особые приемы звукоизвлечения, тембровую характеристичность духовых инструментов и повышенную роль разнообразных ударных – как джазового, так и латиноамериканского происхождения) [8 с. 30]. Наличие большого количества оркестровых сложностей требует от дирижера и музыкантов симфонического оркестра высокого уровня профессиональной подготовки и знаний джазовой исполнительской специфики.

#### Библиографические ссылки

1. BERNSTEIN, L. *Symphonic Dances from „West Side Story”*. Boosey & Hawkes, 2004. ISBN 978-1-4234-4066-6.
2. TCACENCO, V. *Istoria muzicii uşoare și jazz* [online]: manual. Chişinău, 2019 [accesat 11.03.2020]. Disponibil: [http://amtap.md/wpcontent/uploads/2019/09/Victoria\\_Tcacenco\\_istoria\\_muzicii\\_usoare\\_manual.pdf](http://amtap.md/wpcontent/uploads/2019/09/Victoria_Tcacenco_istoria_muzicii_usoare_manual.pdf).
3. МОНД, О.-Л. Работы Леонарда Бернстайна для музыкального театра: от музыкальной комедии к „драматическому мюзиклу” [online]. В: *Педагогика искусства: электронный научный журнал*. 2010, № 4 [accesat 11.03.2020]. Disponibil: <http://www.art-education.ru/AE-magazine/new-magazine-4-2010.htm>
4. РОЖДЕСТВЕНСКИЙ, Г. *Дирижерская аппликатура*. Ленинград: Музыка, 1974.
5. БЕРНСТАЙН, Л. *Музыка – всем*. Москва: Советский композитор, 1978.
6. GRIEDLY, M. *Jazz Styles. History&Analyses*. New Jersey, Prentice Hall, 1997.
7. ШНЕЕРСОН, Г. *Портреты американских композиторов*. Москва: Музыка, 1977.
8. TCACENCO, V. *Jazzul în literatura științifică modernă: trecere în revistă* [online]: Ghid metodologic. Red. șt.: Victoria Melnic; Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, 2019 [accesat 11.03.2020]. Disponibil: [http://amtap.md/wp-content/uploads/2019/09/Victoria\\_Tcacenco\\_azz\\_ghid\\_metodologic.pdf](http://amtap.md/wp-content/uploads/2019/09/Victoria_Tcacenco_azz_ghid_metodologic.pdf)

## PUPTĂTORI DE FOLCLOR DIN SATELE TRANSNISTRENE: REPERTORIUL DE CÂNTEC PROPRIU-ZIS (ÎN BAZA PROPRIILOR INVESTIGAȚII PE TEREN)

## THE FOLCLORE SINGERS FROM TRANSNISTRIAN VILLAGES: REPERTOIRE OF ACTUAL-SONG (BASED ON FIELD RESEARCH)

**VASILE DRAGOI<sup>1</sup>,**

doctorand,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice,

lector universitar,

Institutul de Stat al Artelor din Tiraspol

CZU 784.4.071.2(478)

784.4:781.7(478)

*Articolul este dedicat purtătorilor de folclor autentic din stânga Nistrului și repertoriului liric vocal colectat de autor în cadrul investigațiilor pe teren din această subzonă. Printre cei mai importanți colportori înregistrați în colecția autorului sunt Liubov Prodius (1932-2017) din satul Nezavertailovca, raionul Slobozia, și Maria Zbârnea din satul Goian, raionul Dubăsari (n. 1950). De asemenea, au fost vizate și melodii din repertoriul unor ansambluri etnofolclorice. Repertoriul prezentat poate fi grupat pe plan muzical în mai multe straturi, în special, stratul vechi și stratul nou, contemporan. Tematica poetică cuprinde cele mai diverse teme și motive, de la cele de dragoste la cele de glumă, de pahar, de război ș.a. Articolul conține mai multe exemple muzicale.*

**Cuvinte-cheie:** cântec propriu-zis, subzonă folclorică nistreană, repertoriu folcloric contemporan, expediție folclorică

1 E-mail: [wvd1609@gmail.com](mailto:wvd1609@gmail.com)

The article is focused on some important folklore bearers from the left side of the Dniester River and their lyrical vocal repertoire collected by the author, during his field research in several villages from this subzone. The most important singers, registered in the author's collection, are Liubov Prodius (born in 1932) from Nezavertailovca, Slobozia, and Maria Zbârnea (born in 1950) from Goian, Dubăsari. There were also presented melodies from the repertoire of several ethno-folklore ensembles. The presented repertoire could be grouped, from the musical point of view, in several layers, especially the old layer and the new contemporary ones. The poetic subjects include the most diverse themes and motifs, from those of love to those of jokes, war, table songs and many others. The article includes some musical examples.

**Keywords:** actual song, the folk subzone of the Dniester River, contemporary folk repertoire, folkloric field research

## Introducere

Pe parcursul a circa 20 de ani, autorul articolului a realizat numeroase expediții folclorice în satele de pe malul stâng al Nistrului și deține o colecție de melodii din toate genurile și speciile folclorice. Specia lirică a cântecului propriu-zis ocupă un loc aparte în această colecție, ea fiind una din cele mai bine păstrate și viabile specii ale liricii vocale folclorice întâlnite în subzona dată. În articol vor fi prezentați câțiva din cei mai importanți informatori, purtători de folclor din subzona nistreană, fiind analizate și câteva melodii reprezentative din cele circa 150 înregistrate, în transcriere proprie.

## Informatori-purtători de folclor din subzona folclorică nistreană – tezaur uman viu

Pe parcursul expedițiilor personale de colectare a folclorului am întâlnit numeroși interpreți, iubitori pasionați ai folclorului, păstrători ai tradițiilor și ai unui valoros repertoriu. Printre aceștia menționăm pe Nadejda Deliv (n. 1949) din satul Talmază, raionul Ștefan Vodă; Eudochia Mazlam (n. 1959) din satul Coșnița, raionul Dubăsari; Natalia Focșa (n. 1978) din orașelul Slobozia ș.a. Printre interpreții cu cel mai bogat repertoriu remarcăm pe Liubov Prodius (1932-2017) din satul Nezavertailovca, raionul Slobozia, și Maria Zbârnea (n. 1950) din satul Goian, raionul Dubăsari. De asemenea, un număr mare de melodii a fost înregistrat de la ansamblul *Drăgaica* din orașelul Slobozia și, în special, de la Svetlana Negrețcaia, care deja de mai bine de 20 de ani conduce acest ansamblu.

Cea mai în vârstă informatoare înregistrată a fost regretata **Liubov Prodius** (1932-2017, numele de fată Cocieru), de la care am notat melodii de diferite genuri – colinde, cântece de stea, romanețe, cântece de lume, melodii din repertoriul nupțial ș.a. Mai mult de 50 de melodii din acest repertoriu le-am atribuit speciei de cântec propriu-zis. Acest repertoriu foarte bogat l-a păstrat cu multă grijă în memoria sa și, chiar la o vârstă înaintată de aproape 80 de ani, când au fost făcute înregistrările, memorizase foarte bine melodiile și cuvintele creațiilor. Nu a fost originară din zona nistreană, fiind născută pe malul Prutului, în satul Ivanovca din raionul Râșcani (25 decembrie, 1932). Rămânând orfană la vârsta de 13 ani, ea se stabilește la Dnestrovsc, aici întâlnindu-l pe viitorul ei soț, Ivan Prodius, din satul Nezavertailovca, formând o familie și educând doi feciori.

Satul Nezavertailovca (așezat la hotar cu satul românesc Grădinița, situat pe teritoriul statului vecin, Ucraina) era renumit printr-un bogat repertoriu folcloric. În anul 1965 Liubov Prodius a devenit membru al colectivului folcloric de amatori din sat, fiind foarte activă și îndrăgostită de cântecul popular românesc, având o voce frumoasă de *alto*, cu un timbru bogat. Aducând multe cântece de la baștina unde a fost născută, dânsa completează repertoriul ansamblului cu melodii noi, printre care și renumitul cântec *Măriță, Măriță, tânără fetiță*, care a fost foarte îndrăgit de ansamblu, acesta luându-și și denumirea de ansamblul folcloric *Mărița*.

Repertoriul interpretei s-a completat pe parcursul anilor prin numeroase piese locale. Totodată, după cum este și firesc, ea a cântat și creații auzite la radio și TV, de la interpreții îndrăgiți. De la Liubov Prodius am cules mai multe cântece, printre care putem menționa: *Am pus pânza după casă* (CA 132), *Hai, Ileană-n deal la gară* (CA 126), *Bate vântul vălurele* (CA 124), *Are mama fată mare* (CA 122); *Paraschiță, ochi de poamă* (CA 117), *Prin pădurea verde, deasă* (CA 143) ș.a.



## Am pus pânza după casă

nf. Liubov Prodius, n. 1932  
s. Nezavertailovca, r. Slobozia  
C.A.132

Am pus pîn - za du - pă ca - să, Ci - nea tre - ce las - so ța - să.

Hai, da - poi cum, hai, da - poi cum, Ș - a - poi ia - ră, ia - ră, dra - gă Mă - ri - oa - ră.

*Am pus pânza după casă* este un cântec de glumă, specific pentru repertoriul din Valea Nistrului. Are o structură specifică versului românesc, în tipar metric octosilabic și un refren format din repetarea versului exclamativ *Hai, d-apoi cum!*, la care se adaugă două versuri hexasilabice: *Și-apoi iară, iară, / Dragă Mărioară*. Această îmbinare a octo- și hexasilabicului este mai puțin specifică, dar e întâlnită deseori în structurile cântecelor locale. Totodată, structura sonoră denotă clar prezența modului cromatic 1, considerat a fi „cel mai răspândit” [1 p.127] și unul din cele mai vechi în arealul românesc. Melodia cântecului se încadrează în sistemul ritmic giusto-silabic, în care observăm corespunderea clară silabă-notă, în formule izoritmice de spondeu și piric.

Cântecul de înstrăinare *Bate vântul vălurele* este reprezentativ pentru repertoriul nistrean, atât ca melodică cât și ca tematică poetică. Și în structurile acestuia observăm elemente specifice melodicii românești, precum ritmul giusto-silabic, paralelismul modal ionic-eolic, forma strofică ternară repetitivă AA/BC, în care ultimele două versuri se repetă: abcc, fără refren.

## Bate vântul vălurele

Inf. Liubov Prodius, n. 1932  
s. Nezavertailovca, r. Slobozia  
C.A.124

Ba-te vîn-tul vă - lu - re - le Pe de-a-su-pra ca-sei me - le

Ne-a-du - ce el dor și jă - le Ne-a-du-ce el dor și jă - le

Colecția de melodii bogată și diversă înregistrată de la Liubov Prodius demonstrează că ea a fost un purtător de folclor tipic pentru contemporaneitate, care a deținut nu doar un repertoriu vast, ci și unul foarte valoros, ce aparține straturilor vechi și noi ale folclorului românesc din zonă.

Liubov Prodius va rămâne în memoria localnicilor prin poeziile (*Tinerețe zbuciumată, Vârsta dragostei, O, viața mea, așteaptă, nu pleca*) și povestirile (*O zi la război*) publicate în ziarul raional, prin valoroasele amintiri despre poetul și profesorul de limbă română Nicolai Țurcan din Nezavertailovca, care a fost deportat în Siberia din motive politice. Toți anii de închisoare Nicolae Țurcan nu a încetat a scrie poezii, aducând acasă, la întoarcere din Siberia, un sac cu scoarță de mesteacăn pe care erau scrise poeziile sale. Câteva din ele au fost publicate de dna Prodius în ziarul raional. Este de menționat și interesul interpretei pentru istoria plaiului natal – a cercetat materialele din arhiva raională, scriind propria versiune a înființării satului Nezavertailovca. În ultimii ani de viață, fiind bolnavă, a alcătuit o broșură cu texte din repertoriul ansamblului folcloric *Mărița*, a scris un articol în gazeta raională despre cunoscutul istoric moldovean Petru Danici, veteran de război și membru al ansamblului *Mărița*. Liubov Prodius a lăsat o caldă amintire, iar ansamblul folcloric *Mărița* păstrează și azi o bună parte din repertoriul auzit de la ea.

### Maria Zbârnea și ansamblul *Nistreanca*

O altă interpretă, păstrătoare a creației populare românești din stânga Nistrului, este Maria Zbârnea (născută Gorițenco), locuitoare din satul Goian, raionul Dubăsari. Este născută în satul Oxentea,

același raion, la 11 iulie, anul 1950, într-o familie de țărani, care purtau în sufletele lor cântecul popular. Din spusele ei, ambii părinți aveau voci foarte frumoase și cântau deseori cântece bătrânești acasă, alături de vecini, cumetri și rude din alte sate, astfel că Maria și cei doi frați ai săi au îndrăgit cântecul din copilărie, fiind însoțiți de el pe tot parcursul vieții. Deși nu mai sunt astăzi în viață, cei doi frați cântau foarte frumos, fiind vestiți în tot satul. Până în prezent, dna Maria își alină sufletul cu cântecul. Încă de tânără, cu mai multe fete din sat a început a munci pe câmpurile colhozului și în timpul lucrului cântecul mereu îi susținea spiritul și buna dispoziție. Când se întorceau fetele de la câmp, cântau până ajungeau în sat. Dna Zbârnea își amintește cu drag de tinerii din sat, care, mai zăbovind după o zi de lucru pe toloacă, unde era un loc cu o natură „frumoasă ca în povești”, cântau împreună cântece pe două voci, se întorceau apoi acasă „cu sufletele împăcate”.

La sfârșitul anilor '60 ai secolului trecut, în satul vecin Molovata Veche s-a format un grup folcloric – unul din fondatori fiind Maria Zbârnea. Astfel, împreună cu alte fete din sat, seara după lucru mergeau des la repetiții. De-a lungul anilor, ansamblul și-a format un repertoriu bogat, evoluând în satele și orașele vecine – la Susleni, Orhei, Vadul lui Vodă. În anii 1970 s-a căsătorit în satul Goian și, împreună cu soțul, au fost invitați să cânte în ansamblul folcloric *Spicușor* din sat (astăzi se numește *Nistreanca*), condus de dna Zinaida Ghergiș. Colectivul a fost format din 10 femei în vârstă din sat, la care s-au alăturat mai mulți tineri de diferite profesii (profesori, țărani, bibliotecara). Ansamblul interpreta doar cântece moldovenești a *cappella* și era foarte bine apreciat la diferite sărbători, concursuri și festivaluri care aveau loc în republică. În anul 1975 ansamblul a participat pentru prima dată la festivalul folcloric din satul Lunga, iar dintre interpreții de atunci unii mai activează și astăzi – Matroana Stăjilă, Efrosinia Cijevscaia și Olga Novac, care în prezent este la vârsta de peste 80 de ani. De-a lungul timpului, ansamblul a fost invitat în satele Dorotcaia și Crasnîe Ocnî, Ucraina. În ultimii ani, *Nistreanca* a participat la festivalul folcloric de la Dubăsarii Vechi, desfășurat chiar pe malul Nistrului, ocupând primul loc printre colectivele vocale. Dna Zbârnea ne spune că, deoarece au un repertoriu format din cântece vechi moldovenești, la festivalurile folclorice organizate la Tiraspol sunt prezentate ca „Goianskie babușki” – „Bunicuțele de la Goian”. În ultimii 20 de ani, în autoproclamata republică nistreană colectivele folclorice sunt obligate să includă în repertoriu cântece ucrainene și rusești. „Credem că nu este o problemă, dar copiii din sat, care vin din noua generație, cu mult entuziasm învață anume cântecele moldovenești, fiind purtători de limba română”, mărturisește interpreta.

Din cele circa 50 de melodii înregistrate de la Maria Zbârnea, menționăm: cântecele de înstrăinare *Mamă, măicuța mea* (CA 112) și *Foaie verde, doi bujori* (CA 75); cântecul de dor și jale *Crești, pădure, și te-ndeasă* (CA 74); cântecul pentru recruți *Scoală, maică, nu dormi* (CA 72); cântecele de dragoste *Nistrule, pe malul tău* (CA 81) și *Mi-ai spus, Ionele-odată* (CA 111); cântecul de ursită *Foaie verde, trei arginți* (CA 64); cântecul de glumă *La cumătra lăudată* (CA 104) ș.a. O parte din melodiile înregistrate sunt cântece din repertoriul unor interpreți de muzică populară din republică și din România, iar acest fapt vorbește despre viabilitatea speciei de cântec propriu-zis, despre ușurința cu care a fost adoptat în repertoriile locale. Astfel, Maria Zbârnea este nu doar o purtătoare de folclor din spațiul dat. Prin bogăția surselor sale repertoriale ea contribuie la transmiterea mai departe a folclorului, la perpetuarea românității pe aceste meleaguri. Unul din cântecele ce aparține fondului melodic vechi din repertoriul interpretei este cântecul pentru recruți *Scoală, maică, nu dormi*. Această tematică este reprezentativă pentru valea Nistrului, fapt explicat și prin istoria zbuciumată de care au avut parte locuitorii acestei regiuni. Textul, cu un accentuat conținut dramatic, denotă o structură octosilabică a versului, cu refrenul din cinci silabe *Tinerețea mea*, ce apare după cele trei rânduri repetitive, *aabc(rf)* ale strofei pătrate ABCD(rf): *Scoală, maică, nu dormi/ Și mă prinde-a mă găti// Du-te, băiete, cu bine,/ Te-or petrece și străinii// Hai, măicuță, dumneata/ De străini m-oi sătura// De străini îi plină lumea/ Dar măicuța-i numai una*. Această structură repetitivă a versului, ritmul integrat în sistemul giusto-silabic, cât și structura sonoră a melodiei ce se bazează pe un substrat sonor tetratonic *e-g-a-h*, încadrat într-o hexacordie de tip minor cu finala pe treapta I-a, denotă apartenența melodiei la stratul sonor vechi:

## Scoală, maică, nu dormi

Inf. Zbârnea Maria, n. 1950  
s. Goian, r. Dubăsari  
C.A. 72

Scoa - lă, mai-că, nu dor - mi, măi, Scoa - lă, mai-că, nu dor - mi Și mă

8  
prin - de-a mă gă - ti, Ti - ne - re - Țea mea.

### Svetlana Negrețcaia și ansamblul folcloric *Drăgaica*

Un rol important în păstrarea obiceiurilor și cântecelor românești din valea Nistrului îi aparține ansamblului folcloric *Drăgaica* și anume conducătoarei ansamblului, Svetlana Negrețcaia (născută Ciobrucan). Originară din Slobozia, raionul Tiraspol (n. la 20 septembrie 1954), într-o familie de țărani care iubeau foarte mult muzica, tatăl cânta la trompetă, iar mama (originară din satul Căinari) avea o voce foarte frumoasă care li s-a transmis și copiilor – Svetlanei, precum și celor trei frați Vasile, Volodea și Victor. În fiecare seară în casa lor răsunau cântece moldovenești, ucrainene și rusești. Tatăl Svetlanei, Ștefan Ciobrucan, a format o orchestră de fanfară în sat. Svetlana își amintește și astăzi despre fascinația copilărească cu care asculta această orchestră, mai ales vara, când se întorceau seara târziu de la lucru, iar tatăl ei făcea repetiții cu orchestra la ei acasă. I se părea o minune să audă o muzică atât de frumoasă interpretată de oameni oboșiți care, întorcând-se de la câmp, luau în mână instrumentele și cântau. Peste ani, după ce a absolvit secția de dirijat coral a Institutului de Arte, Svetlana Negrețcaia îndeplinește funcția de șefă a secției de cultură din raionul Slobozia (până în 2014), în toți acești ani continuând să conducă corurile de amatori din satele din împrejurimi.

Din 1992 devine conducător al ansamblului folcloric *Drăgaica* din Slobozia. Activitatea acestui ansamblu are o mare valoare în spațiul românesc din stânga Nistrului și a constituit subiectul unui alt articol semnat de autor (în curs de apariție)<sup>1</sup>. De asemenea, autorul articolului a publicat o culegere cu repertoriul folcloric al ansamblului. Analizând vastul repertoriu al ansamblului, putem afirma că acesta deține un bogat fond de cântece din stratul vechi, dar și din stratul folcloric nou, cu un conținut poetic din cel mai divers: cântece de dor (*De la Nistru mai la vale*), de dragoste (*Cui nu-i place dragostea*, *Hai cu căruța*), de glumă (*Tot cu ochii pe cărare*), de ursită (*Săracu norocul meu*) ș.a. [2].

### Concluzii

Putem afirma că în valea Nistrului există un șir întreg de interpreți, purtători de folclor care dețin un bogat repertoriu de cântec propriu-zis de strat vechi, la care se adaugă un destul de numeros strat contemporan. Înregistrările din colecția personală a autorului, efectuate în contemporaneitate, prezintă un mare interes pentru cercetarea științifică, oferind un tablou real al circulației folclorului în actualitate. Spre exemplu, este interesant de urmărit re-interpretarea contemporană a unor cântece din stratul vechi, ce ne sunt cunoscute după colecțiile de folclor sau re-interpretarea și adaptarea la repertoriile locale a unor cântece preluate din repertoriul cântăreților consacrați de muzică populară din Republica Moldova și din întreg spațiul românesc. Sunt interesante și cântecele noi create în spațiul folcloric dat. Repertoriul contemporan oferă un șir de aspecte pentru cercetarea științifică ulterioară a acestuia.

### Referințe bibliografice

- OPREA, Gh., AGAPIE, L. *Folclor muzical românesc*. București: Editura Didactică și Pedagogică, 1983.
- DRAGOI, V. *Ansamblul etnofolcloric „Drăgaica” din orașul Slobozia la aniversarea celor 30 de ani de activitate artistică*. Tiraspol, 2018.

<sup>1</sup> DRAGOI, V. *Ansamblul etnofolcloric Drăgaica din orașul Slobozia – promotor al folclorului românesc din stânga Nistrului*.

**LUCRĂRILE PENTRU TROMPETĂ ȘI PIAN ROMANȚĂ DE O. NEGRUȚA  
ȘI RONDO DE CONCERT DE A. LUXEMBURG:  
ABORDARE INTERPRETATIVĂ**

WORKS FOR TRUMPET AND PIANO ROMANCE BY OLEG NEGRUTSA  
AND RONDO CONCERT BY ARCADII LUXEMBURG:  
AN INTERPRETATIVE APPROACH

**DUMITRU HANGANU<sup>1</sup>,**

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

**SVETLANA BADRAJAN<sup>2</sup>,**

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

CZU [780.8:780.646.1.087.2:780.616.433]:781.68

*Creația compozitorilor din Republica Moldova în perioada postbelică reflectă tendința și interesul pentru experimentări cu sunetul, tehnica etc., pentru lărgirea spațiului genuistic și abordarea creativă a diferitor instrumente muzicale care aparțin atât domeniului muzicii academice cât și populare. Printre asemenea instrumente este și trompeta. Lucrările camerale pentru acest instrument ocupă un loc aparte în repertoriul trompetistic. În acest articol ne propunem să realizăm o analiză a pieselor Romanță pentru trompetă și pian de Oleg Negruța și Rondo de concert pentru trompetă și pian de Arcadii Luxemburg, din punct de vedere al valorificării, utilizării mijloacelor tehnico-expressive ale trompetei, tratarea acestora în raport cu dramaturgia muzicală și conținutul ideatic.*

**Cuvinte-cheie:** trompetă, repertoriu, lucrări ale compozitorilor naționali, tehnică interpretativă, mijloace de expresivitate, conținut ideatic

*The works of composers from the Republic of Moldova during the postwar period reflect a tendency and interest in experimentation with sound and various techniques, in expanding the genre-space and in creatively approaching different musical instruments, which belong to both academic and folk music. Among such instruments is the trumpet. The chamber works for this instrument occupy a special place in the trumpet repertoire. We intend to make an analysis of the songs Romance for trumpet and piano by Oleg Negruta and concert Rondo for trumpet and piano by Arcadii Luxemburg, in reference to capitalizing on and using the technical-expressive means of the trumpet, as well as their treatment in relation to the musical dramaturgy and conceptual content.*

**Keyword:** trumpet, repertoire, works of national composers, interpretive technique, means of expression, conceptual content

### Introducere

Creațiile camerale ale compozitorilor din Republica Moldova în perioada postbelică se remarcă prin abordare creativă a diferitor instrumente muzicale, în special, a instrumentelor mai puțin valorificate. Printre ultimele se numără și trompeta. Până în prezent au fost scrise de către compozitorii autohtoni peste 20 de creații literate de diferit gen, în care trompeta este utilizată sub diferite aspecte (instrument solistic sau de ansamblu), exploatându-se posibilitățile tehnice și expresive ale acesteia. Și în domeniul muzicii populare există lucrări valoroase originale pentru trompetă sau prelucrări, scrise de compozitori consacrați, muzicieni-interpreți. Menționăm că miniaturile instrumentale create de compozitorii autohtoni reflectă anumite tendințe, din punct de vedere interpretativ, care „se fac simțite în toate direcțiile de expresivitate muzicală: de la piese strâns legate de folclorul muzical (...),

1 E-mail: hanganutrumpet@yahoo.com

2 E-mail: sbadrajan@yahoo.com

la creații ce conțin elemente noi, de la utilizarea elementelor muzicii populare, a imaginilor muzicale senine, lipsite de contraste, la îmbogățirea densității emotive. Lărgirea spectrului stilistic favorizează apariția unor realizări ce se impun prin deosebiri esențiale nu numai ca formă și conținut, ci și prin abordarea unor tehnici și mijloace noi de exprimare” [1 p. 603].

Posibilitățile tehnico-expresive și interpretative ale trompetei oferă teren amplu pentru valorificare, ceea ce o demonstrează atât lucrările literate muzicale ale compozitorilor din R. Moldova cât și cele de muzică populară. Acest aspect însă nu a fost încă suficient studiat în muzicologia națională și necesită o analiză multiaspectuală în contextul simbiozei *interpretare – mijloace tehnico-expresive – dramaturgie muzicală*. Dintre creațiile pentru trompetă și pian ale compozitorilor autohtoni, numim: S. Lungul – *Două piese* pentru trompetă și pian (1968); V. Loghinov – *Sonata* pentru trompetă și pian (1972); A. Sochireanshii – *Studiu de concert* pentru trompetă și pian (aprox. 1972-1976); V. Slivinskii – *Oleandra* pentru trompetă și pian (1979), *Piesă concertistică* pentru trompetă și pian (1974), *Studiu de concert* pentru trompetă și pian (1987); O. Negruța – *Romanță* pentru trompetă și pian (1980); D. Fedov – *Piesă concertistică* pentru trompetă și pian (1982); B. Dubosarschi – *Capriccio* pentru trompetă și pian (1982); A. Luxemburg – *Rondo de concert* pentru trompetă și pian (1978/1980); Z. Tcaci – *Două piese* pentru trompetă și pian (1994); Vl. Rotaru – *Improvizație și dans fecioresc* pentru trompetă și pian (1986) ș.a. Ne propunem în continuare să realizăm o analiză a două lucrări, scrise pentru trompetă și pian, cu identificarea mijloacelor interpretative și tehnico-expresive ale trompetei și anume: *Romanță* pentru trompetă și pian de Oleg Negruța și *Rondo de concert* pentru trompetă și pian de Arcadii Luxemburg.

**1. Romanță pentru trompetă (in B) și pian de Oleg Negruța (1980).** Această lucrare are o încărcătură ideatică cu un profund mesaj național: imagini ale plaiului mioritic, natura, tradițiile strămoșești. *Romanță* de O. Negruța este una dintre piesele care îmbogățeste repertoriul trompetistic autohton. Ea este o creație literată cu elemente de limbaj muzical inspirate din folclorul muzical. Lucrarea *Romanță* este frecvent inclusă ca piesă obligatorie atât la concursurile naționale cât și cele internaționale de interpretare instrumental, la secțiunea trompetă. Acest fapt demonstrează o dată în plus valoarea ei sub aspect tehnico-interpretativ și muzical-artistic. Spre exemplu, Dumitru Hanganu a executat această piesă de mai multe ori în cadrul diferitor concerte și concursuri, însă cea mai memorabilă prestație a fost la Concursul internațional *Shabat Ynspiration*, care a avut loc în Kazakhstan, or. Astana (2002), unde D. Hanganu s-a învrednicit de Premiul Mare. Iar în Concertul de gală pentru interpretare a fost selectată anume creația lui O. Negruța – *Romanță*.

Lucrarea *Romanță* se structurează pe două secțiuni: *Andante, e molto cantabile* – secțiunea 1, cifrele 1-6, *Allegro vivo* – secțiunea 2, cifrele 7-11 și *coda, A tempo*, cifra 12. Forma, respectiv, va fi: A + B(a+b) + Coda. Creația debutează în tempo *Andante* la 4/4, compozitorul sugerând muzicianului chiar de la început necesitatea valorificării intense a expresivității, pasiunii și muzicalității sale interpretative pentru exprimarea plenară a ideii.

Tema principală executată la trompetă este de la cifra 1, în tonalitatea *B-dur*, octava întâi pe nuanța *mf*. Procedeele de articulație des întâlnite sunt: *legato* pe două optimi asociate cu două optimi *staccato*. De la cifra 2 tema principală se repetă în octava a doua. Aici interpretul are posibilitatea să valorifice multiplele culori timbrale ale trompetei. Tema trebuie cântată pe o respirație dreaptă și plină, încât intensitatea sonoră să nu scadă. Pentru a obține o astfel de sonoritate este important ca în timpul execuției să nu rămână spațiu liber între sunete, în acest sens, trebuie folosită toată rezerva de aer. Nuanța de început este *mf*. Ea necesită menținută până la cifra 2. În măsura 8 a cifrei 1, pe nota *si* (nota reală-*la*), a cărei durată este de 3 timpi, e necesar și se acceptă de făcut un mic *crescendo* pentru a marca trecerea spre tema principală, interpretată în octava a doua (cifra 2).

În materialul muzical de la cifrele 1 și 2 întâlnim mai multe intervale de *septe, terțe, cvarte mărite*, chiar dacă nu prezintă mari dificultăți de execuție, oricum muzicianul trebuie să fie atent la continuitatea firească a liniei melodice și la creșterea treptată a intensității sunetului. De la cifra 3 se permite

o mică schimbare de tempo până la cifra 4, pentru a crea o mișcare interioară și a da expresivitate melodiei. De la această cifră în desfășurarea discursului muzical este important de schimbat nuanța în *f*, deoarece de la următoarea cifră autorul ne indică deja o altă nuanță – *mp*. Acest procedeu de expresivitate se aplică cu scopul de a menține senzația de mișcare în valuri pe parcursul creației, mai ales că la cifra 4 melodia este în registrul acut, iar apoi treptat coboară până în octava mică (cifra 5). La sfârșitul cifrei 5 întâlnim indicațiile de dinamică *poco diminuendo* și *ritenuto* pe 4 timpi, de asemenea, elemente de *fermata*, care pregătesc trecerea spre secțiunea a doua în tempo *Allegro vivo*. Materialul muzical de la cifra 6 *Allegro vivo* este în măsura de 2/4 și îndeplinește funcția de punte. Chiar la începutul fragmentului se execută un tril în octava a doua pe nota *sol* timp de 4 măsuri. Acest tril este dificil de a-l interpreta pe poziția digitală naturală: degetul 0,1-2. De aceea, propunem să fie executat pe altă poziție: degetele 1-3, acest element se mai numește și „tril cu buzele” [2]. Pentru a interpreta trilul, instrumentistul trebuie să posede o flexibilitate bună a ambușurii.

Cu cifra 7 începe secțiunea B a lucrării. Patru măsuri sunt cântate doar de acompaniamentul pianului, după care intră trompeta. Textura muzicală a acesteia se construiește pe *triolete*, amintind de caracteristicile dansului popular *sârbă*. Figurile tehnice de *triolete* sunt executate *legato*, ceea ce temperează caracterul dinamic. Se întâlnesc și anumite accente care sunt foarte importante pentru interpretare și trebuie neapărat respectate. Astfel, în măsurile 5 și 9 de la cifra 7 accentele sunt pe primul timp. Aceste accente ajută la menținerea pulsației ritmice a melodiei și a caracterului de *sârbă*. Tot la cifra 7 are loc o repriză cu două volte, de aceea, este important de a vehicula cu posibilitățile tehnice de execuție pentru a reda o anumită prospețime expresivității la repetare.

Linia melodică continuă mișcarea pe structuri ritmice axate pe *triolete* (cifra 8) care, în asociere cu ritmul punctat, creează unele dificultăți în interpretare și menținerea pulsației ritmice. În măsurile 6, 7, 8 din acest fragment, axate doar pe formule ritmice punctate, ele trebuie cântate cu sunet larg, fără întrerupere, sau poate fi făcut un mic *crescendo*, deoarece melodia ulterior va trece la o octavă în sus și acesta (*crescendo*) va realiza o trecere expresivă spre reluarea la octavă a liniei melodice expusă la cifra 8. Din punct de vedere tehnic, am sugera tinerilor instrumentiști să interpreteze figura triolată în formă de două *optimi legato* și o *optime* punctată, pentru a menține pulsația ritmică și expresivă în melodie la cifrele 7 și 8.

Următorul fragment din secțiunea B, cifrele 9-11, prin sunetele lungi, care sunt interpretate în octava a doua a registrului trompetei, ne sugerează imaginile și culorile primăverii. Autorul singur a menționat acest fapt, susținând că, inițial, se gândea ca lucrarea dată s-o numească *Primăvara*. În textul muzical de la cifra 9 este indicată nuanța *f*, de aceea, menținerea expresivității melodice este foarte importantă. Deoarece melodia este în octava a doua și figurile ritmice sunt pe doimi și pătrimi și nuanța *legato*, este nevoie de a inspira suficient aer ca să fie redată linia melodică în nuanța corespunzătoare. Astfel, la expirarea aerului trebuie să menținem mușchii abdominali contractați, iar gaura creată cu cavitatea bucală, prin care expirăm aerul, să fie cât mai mică pentru a obține sunetele în registrul acut. Menționăm diverse elemente ornamentale, cum sunt: *mordent superior*, *mordent inferior*, ceea ce înfrumusețează melodia. În ultimele trei măsuri ale cifrei 11 melodia se construiește pe doimi în tempo *molto rall.*, cu accentele respective, pregătind finalul piesei.

De la cifra 12 *a tempo* este coda, care se desfășoară pe parcursul a 7 măsuri. Aici pentru prima dată se întâlnește procedeul de articulație *dublu staccato*, care e întrebuințat într-un pasaj de virtuositate pe arpeggiu. Pasajul este comod de interpretat. Autorul indică detaliile execuției și ne sugerează un *accelerando*, iar pe ultima notă a pasajului să aplicăm un *sf* accentuat, ceea ce ușurează interpretarea pasajului. În măsurile 6 și 7 de la cifra 12 linia melodică excelează pe *optimi* accentuate prin care autorul ne indică că aceste sunete trebuie să fie bine „pronunțate” și plasate sigur pe pozițiile lor.

Oleg Negruța a gândit bine compoziția sa din punct de vedere interpretativ. Între frazele muzicale există permanent câte o pauză mică pentru a lua respirație, cu excepția cifrei 9, unde, după părerea noastră, în mijlocul măsurii 15 e necesar de luat respirație, ceea ce va facilita interpretarea ulterioară. Aceasta nu va afecta structura și expresivitatea liniei melodice. În general, din punct de vedere tehnico-

expresiv, piesa este comod de interpretat, deoarece ambitusul ei este de la nota *sol* octava mică (nota reală – *fa*), până la nota *do* octava a treia (nota reală *si bemol*), ceea ce nu depășește posibilitățile fizice ale instrumentistului trompetist. Recent, miniatura *Romanța* a fost transcrisă și pentru trei tromboane.

**2. Rondo de concert pentru trompetă (in B) și pian de Arcadii Luxemburg (1978/1980).** Această lucrare este interesantă din punct de vedere tehnico-expresiv. În ea se întâlnește procedeul de execuție pe șaisprezecimi, practic, pe parcursul întregii piese, iar tempoul indicat de autor *96-100*, care nu este foarte rar, ridică anumite dificultăți de execuție. Sub aspect expresiv, creația concentrează o paletă diversă de culori și nuanțe ce se schimbă, efectiv, la fiecare 2-3 măsuri. Instrumentistul trebuie să fie bine pregătit pentru interpretarea lucrării, în special, are nevoie de o rezistență fizică și de articulația limbii pe *staccato* bine dezvoltată. Autorul, practic, nu a lăsat nici o măsură liberă pentru relaxarea mușchilor ambușurii, de aceea, este dificil de a executa piesa. Desigur, solistul trebuie să dispună și de diapazon, deoarece compozitorul folosește des octava a doua în linia melodică, iar în ultimele două măsuri ale finalului mișcarea este spre octava a treia.

Ambitusul lucrării pentru trompeta în B este de la nota *sol* octava mică (nota reală – *fa*), până la nota *do* octava a treia (nota reală – *si bemol*). Culorile armonice creează un joc în lucrare, schimbându-se intens. Procedelee interpretative, nuanțele dinamice, indicate de compozitor în textul muzical, sunt la fel de bogate și capricioase: *crescendo*, *poco diminuendo*, *poco a poco crescendo*, *tempo di hora*, *tempo 1*, *molto crescendo*, *solo quasi cadenza*, *poco crescendo*, *p*, *mf*, *mp*, *f*, *sf*, *sp*, *pp*, *ff*. Lucrarea are trei secțiuni: A + B + A1, respectiv, *Rondo*, *Tempo di hora*, *Tempo 1*.

Creația debutează în măsura 4/4, tonalitatea *B-dur*. Trompeta execută tema principală chiar din prima măsură a secțiunii A, pe nuanța de *p*, iar în următoarea măsură, printr-un mic *crescendo* deja își schimbă nuanța în *mf*. Este foarte important de a respecta accentele din măsurile 2 și 3 ale temei indicate de autor pentru a reda caracterul lucrării chiar de la început. Nuanța de *f* în măsura a 5-a se schimbă brusc în *p* din măsura a 6-a. Aceste măsuri – 6 și 7, trebuie cântate cu un sunet moale și duos, deoarece din măsura a 8-a în prim plan în linia melodică se impune aspectul tehnic.

Linia melodică în măsura 14-a a secțiunii A are la bază nuanța de *pp*, apoi treptat trece spre *poco crescendo* și *crescendo*, de aceea, interpretul trebuie să dozeze sunetul în așa fel ca această trecere să fie expresivă și cât mai firească. Elementele ornamentale de tril și mordent din măsurile 14-16 vor fi executate nu prea întins, pentru a nu distorsiona tempoul. Din măsura 17-a a secțiunii A tema principală a trompetei trece în tonalitatea paralelă *g-moll*, schimbându-și astfel culoarea.

Pasajele pe șaisprezecimi din linia melodică în măsurile 31-33 încep cu nuanța de *p*, amplificându-se sonoritatea treptat spre *f*. Acest fragment pregătește trecerea în tonalitatea inițială *C-dur*, care se stabilește din măsura 34, iar în melodie se produce un efect expresiv, indicat de autor, pe nuanța *f-sp*, ce împrăștează desfășurarea discursului muzical. Un moment interesant expresiv și interpretativ este fragmentul melodic din măsurile 42-47, în care se produce o permanentă schimbare a măsurii: 3/4, 4/4, 3/4, 2/4, 3/4, 2/4, ceea ce creează o senzație de mișcare continuă. Astfel, nu numai schimbarea permanentă a nuanțelor dinamice, după cum am menționat mai sus, practic, la fiecare 2-3 măsuri, dar și schimbările metro-ritmice intense creează o anumită dificultate în interpretare și necesită o atenție sporită, atât la emiterea sunetului cât și la dozarea lui.

Secțiunea B (măsura 48) este în *tempo di hora* la 6/4, tonalitatea *a-moll*. Acest tempo de horă ne amintește de melodia populară *Hora fetelor*. Ea (secțiunea B) trebuie interpretată cu un sunet frumos articulat, cu mult suflet și respectarea nuanțelor indicate de autor. Încheierea frazelor muzicale neapărat vor fi filate (frazate). Pentru tinerii instrumentiști reamintim, în acest context, că este foarte important ca sunetele să fie executate fără întreruperi, pentru aceasta se va folosi procedeul *detachèe* (sau *tenuto*). Din măsura 69 a secțiunii B începe culminația melodiei, care durează până spre măsura 77. O mică punte (măsura 89) a lucrării pregătește secțiunea A1 *tempo 1* (măsura 90). Revine tema principală cu același desen ritmic și accentele respective. Un șir de pasaje pe game, care sunt colorate armonice în

tonalitățile *b-moll*, *h-moll*, *g-moll*, *as-moll*, se produc în măsurile 100-103. Acestea trebuie interpretate cu atenție pentru a sublinia firesc schimbarea culorii tonale. Iar în măsura 103 recomandăm folosirea unui mic *ritenuto* pe ultimii timpi și un mic *liuft* (pauză), deoarece după aceasta urmează cadența.

Coda propriu-zisă *solo quasi cadenza* (măsura 104) începe pe nuanță de *p* și formulă ritmică construită pe șaisprezecimi. Menționăm că în linia melodică din măsurile 104-106 ale cadenței începutul este într-un tempo rar spre *accelerando* și în creștere treptată a nuanțelor dinamice de la *p* spre *f*, iar în măsura 106 interpretul trebuie să cânte deja în tempoul indicat de autor la început, *96-100*. Și aici subliniem măiestria de care trebuie să dea dovadă trompetistul pentru a doza emiterea sunetului și schimbarea treptată a tempoului. Ultima măsură a lucrării este scrisă de autor cu nuanța *ff*, desenul ritmic e de patru șaisprezecimi, executate *detachée*, după care urmează nota finală – o optime pe *sf*, accentuată în octava a treia. În acest mod, compozitorul Arcadii Luxemburg reușește să realizeze contrastul final și pune un punct frumos de sfârșit în creația *Rondo de concert* pentru trompetă și pian.

### Concluzii

Așadar, ambele creații, analizate din punct de vedere interpretativ – *Romanță* pentru trompetă și pian de Oleg Negruța și *Rondo de concert* pentru trompetă și pian de Arcadii Luxemburg – ne demonstrează diversitatea modalităților de utilizare a mijloacelor tehnico-expressive ale trompetei. Ambele lucrări sunt de dimensiuni mici, dar aproape fiecare măsură din aceste creații valorifică potențialul instrumentului. În ceea ce privește interpretarea, în pofida dimensiunii miniaturale, ele necesită un anumit nivel de pregătire pentru execuție și abilități avansate tehnico-expressive ale trompetistului.

### Referințe bibliografice

1. ROTARU, P. Incursiuni în istoricul muzicii naționale de cameră. In: *Arta muzicală din Republica Moldova. Istorie și modernitate*. Chișinău: Grafema Libris, 2009, pp. 589–651.
2. CHIRONDA, V., CIOBANU, N. *Metodica instruirii muzicale la instrumentele de suflat*. Chișinău: Lumina, 1992.

## METAMORFOZELE MONOGRAMEI D-ES-C-H ÎN CVARTETUL DE COARDE NR. 1 DE BORIS DUBOSARSCHI

### THE METAMORPHOSES OF THE D-ES-C-H MONOGRAM IN THE STRING QUARTET NO.1 BY BORIS DUBOSARSCHI

ALEXANDRU URECHE<sup>1</sup>,

lector universitar,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU 785.74 :781.61

*Creația pentru cvartet de coarde a lui Boris Dubosarschi a fost decisiv influențată de moștenirea artistică a marelui compozitor rus Dmitri Șostakovi. Pe lângă folosirea procedelor tonal-modale și a intervalelor caracteristice creației lui D. Șostakovi, în cvartetele sale de coarde B. Dubosarschi face uz în mod constant de semnătura muzicală a lui D. Șostakovi – D-Es-C-H. Prezentul articol elucidează transformările la care se supune monograma șostakoviciană în Cvartetul de coarde nr. 1 de B. Dubosarschi, demonstrând inventivitate și măiestrie componistică elevată în numeroasele modificări la care este supus tematismul elaborat dintr-un singur nucleu tematic descendent din monograma D-Es-C-H.*

**Cuvinte-cheie:** cvartet de coarde, Boris Dubosarschi, Dmitri Șostakovi, D-Es-C-H, monogramă, motiv, muzica din Republica Moldova

<sup>1</sup> E-mail: alexandru.ureche@amtap.md



*The work String quartet by the Moldovan composer Boris Dubosarschi was decisively influenced by the artistic heritage of the great Russian composer Dmitri Shostakovich. Besides the usage of tonal-modal means and intervals characteristic of Dmitri Shostakovich's creation, in his string quartets Boris Dubosarschi, constantly makes use of the musical signature of D.Shostakovich – D-Es-C-H. This article describes the transformations that Shostakovich's monogram undergoes in the String Quartet No.1 by B.Dubosarschi, demonstrating inventiveness and high compositional mastery in the numerous modifications to which is subjected the thematism developed out from a single thematic core, originating in the D-Es-C-H monogram.*

**Keywords:** string quartet, Boris Dubosarschi, Dmitri Shostakovich, D-Es-C-H, monogram, motif, Moldovan music

## Introducere

O prezentare generală a Cvartetului de coarde nr. 1 de Boris Dubosarschi necesită o abordare imediată a unui subiect ce se referă la întreaga creație de cvartet a compozitorului. Este vorba despre influența stilului lui Dmitri Șostakovici asupra metodei componistice a lui Boris Dubosarschi, în general, și asupra cvartetelor sale de coarde, în particular. Într-o discuție privată a autorului articolului cu compozitorul, cel din urmă mărturisea: „Cvartetele de coarde au fost scrise într-o perioadă când stilistica mea se afla sub o mare influență a operei lui Dmitri Șostakovici”. Acest lucru se manifestă atât în scriitura polifonică elaborată cât și în alegerea unor motive concise, deseori cromatice în calitate de nucleu tematic bine potrivite pentru o eventuală elaborare.

Cvartetul de coarde nr. 1 a fost scris în anul 1971. El este compus în forma clasică a ciclului sonato-simfonic din patru mișcări: *Allegro ma non troppo*, *Scherzando con moto*, *Grave* și *Allegro robusto*, în care compozitorul folosește principiul monotematismului utilizat în cadrul tiparelor tradiționale. Toate temele de bază ale lucrării provin din același nucleu și păstrează conturul melodic și structura ritmică a temei grupului principal din partea I, pe baza căreia, pe durata celor patru părți, compozitorul creează caractere și imagini complet diferite, în tradiția monotematismului lui Liszt.

Tematismul Cvartetului nr. 1 de B. Dubosarschi a fost inspirat din renumita monogramă a geniului rus D. Șostakovici – D-Es-C-H. Fiind „o temă muzicală cu o semantică stabilă”, această monogramă a devenit „un simbol muzical al compozitorului” [1 p. 412] și poate fi descoperită atât în operele lui D. Șostakovici cât și în numeroase piese ale altor autori. În acest context, cercetătoarele M. Vișoțkaia și G. Grigorieva menționează că monograma devine un „obiect sonor, dar și un simbol, care dă naștere la asociații extra-muzicale, dar și un principiu compozițional care determină dramaturgia și structura formei. Pe cât de bogată în sens, pe atât de constructivă, această idee inspiră multe compoziții muzicale originale” [2 p. 119-120], o mărturie elocventă fiind și *Cvartetul nr. 1* de B. Dubosarschi. În cele ce urmează vom dezvălui procesul de transfigurare a monogramei D-Es-C-H în *Cvartetul nr. 1* de B. Dubosarschi.

## Partea I, *Allegro ma non troppo*

Tema principală din prima mișcare, după cum s-a menționat mai sus, constituie nucleul generator al tematismului întregului ciclu și anume din acest motiv ea necesită o descriere detaliată. Deși nu reprezintă un citat direct și este percepută ca o temă proaspătă, originală, totuși, germenele său este format din același grup de sunete ca și monograma D-Es-C-H. Pe parcursul ciclului sunetele monogramei pot apărea într-o ordine modificată și de la înălțimi diferite, depășind astfel cadrul unui simplu set de note și căpătând funcția unor intonații. Nu putem afirma cu certitudine dacă folosirea intonațiilor monogramei a fost o alegere conștientă a autorului sau un moment de inspirație. Totuși, utilizarea pe toată durata cvartetului a terțelor mici și a secundelor mici în combinații diverse în interiorul unor formule din patru sunete ne permite să afirmăm că nucleul tematic al cvartetului se bazează pe aceleași intonații ca și monograma D-Es-C-H. Chiar de la începutul apariției sale, primul element al temei de baza este prezentat în forma G-C-Es-Fes-Des-Es. Observăm că sunetul C, care ar trebui să fie la sfârșitul motivului, este mutat la începutul acestuia, în timp ce succesiunea celor patru sunete interioare coincide cu structura intervalică a monogramei, iar cele două sunete extreme completează

quasi-citatul în așa mod încât îi conferă originalitate și prospețime (ex. 1). Al doilea element al temeii, G-Fes-Ges-Es, este format în exclusivitate din același grup de patru sunete.

**Exemplul 1.** B. Dubosarschi, Cvartetul nr. 1, p. I, TP.



Partea I a lucrării este scrisă într-o formă de sonată tradițională, cu cele trei compartimente de bază bine conturate din punct de vedere tonal și structural. După cum a fost menționat mai sus, tema principală, care poate fi numită și leitmotivul cvartetului, constă din două elemente (motive) care au la bază același grup din patru sunete ca și monograma D-Es-C-H. Grupul secundar cuprinde măsurile 40-62. Primul element al său reprezintă o formă ingenioasă de inversie în augmentare a primului element al temeii de bază, în care inversia este reprezentată doar de primele patru sunete ale temeii, ultimele două fiind expuse în forma lor inițială (ex. 2).

**Exemplul 2.** B. Dubosarschi, Cvartetul nr. 1, p. I, TS.



Tratarea conține mai multe faze. Ea începe prin prezentarea primului element al temeii principale în partida violoncelului. Următoarea fază (mm. 86-97) reprezintă atât o dezvoltare a primului element al grupului principal cât și a primului element al grupului secundar, prin intermediul posibilităților oferite de motivul D-Es-C-H, care pe durata a 12 măsuri apare de cel puțin 7 ori în forma sa directă. În acest compartiment, realizat într-o scriitură polifonică măiestrită, materialul expus la unison de vioară este completat de un contrapunct, de asemenea, la unison, în partidele violei și violoncelului. Discursul debutează prin trasarea consecutivă a primelor elemente ale grupurilor secundar și principal, în care, pentru prima dată, motivul D-Es-C-H sună în forma sa directă, deși de la o altă înălțime, B-C-A-Gis, de două ori la rând în partidele viorilor, a doua oară – într-un ritm sincopat (mm. 88-91). Concomitent, același motiv în forma sa directă, G-As-F-E și Fis-G-E-Dis, este repetat și în partidele violei și violoncelului (mm. 88-89) ca parte a contrapunctului. Ca parte a aceluiași contrapunct apare și primul element al temeii de bază. În măsurile 90-91 el este prezentat în forma sa completă, iar în măsurile 92-93 sunt reluate doar mișcările ascendente din trei sunete de la începutul elementului. Ultimele patru măsuri ale compartimentului (mm. 94-97) conțin celelalte trei apariții ale motivului D-Es-C-H în forma lui directă, în partida viorilor la unison și anume G-As-F-E, E-F-D-Cis și D-Es-C-H. Întreaga fază se desfășoară în nuanța *f*, având un caracter dramatic. Tensiunea atinsă se consumă brusc odată cu ultima expunere a motivului D-Es-C-H pentru a ceda loc unei noi faze a tratării ce începe în nuanța dinamică *p*. În faza a treia (mm. 98-112) autorul introduce în partida violei o temă aparent nouă, însă și ea fiind bazată pe grupul D-Es-C-H ce apare în interiorul primului element al temeii în varianta D-Cis-H-B în mm. 100-102 (ex. 3).

**Exemplul 3.** B. Dubosarschi, Cvartetul nr. 1, p. I, tema nouă din Tratare.



Ultima fază a tratării (mm. 113-132) are menirea de a spori intensitatea discursului muzical și de a pregăti apariția reprizei, începutul căreia reprezintă și culminația întregii părți. Încheierea acestei faze (mm. 123-132) este dominată de materialul primului element al grupului principal expus în partidele violei și violoncelului la unison. Partida primei vioară reprezintă un pasaj descendent cromatizat,

în care, în mm. 127-128, compozitorul infiltrează motivul D-Es-C-H, format aici din intervale mari: D-Es nonă mica ascendentă, S-H cvartă micșorată descendentă și H-C septimă mică descendentă generând împreună cu ritmul punctat o imagine cu totul diferită (ex. 4).

**Exemplul 4.** B. Dubosarschi, Cvartetul nr. 1, p. I, ultima fază a Tratării.



Din punct de vedere dramaturgic repriza constituie culminația părții, fiind strâns legată de ultima fază a tratării care i-a pregătit apariția. Spre deosebire de prima expunere a temei grupului principal în expoziție, unde ea a fost prezentată de un singur instrument în nuanța *mp* și cu trăsătura de arcuș *legato*, tema grupului principal în repriză sună la toate cele patru instrumente la unison, în nuanța *fff*, în augmentare (pătrimi în loc de optimi) și cu trăsătura de arcuș *détaché*. Compozitorul folosește toate resursele disponibile pentru a explora la maxim latura dramatică a temei, care este interpretată la unison pe toată durata ei până în măsura 163, unde intensitatea muzicii începe să scadă. Excepție fac notele lungi din temă, susținute de viori, pe fundalul cărora viola și violoncelul interpretează mișcări cromatice ascendente și descendente în diapazon de terță mică. Începând cu măsura 151, continuarea temei reprezintă o variantă a materialului ce a sunat în expoziție la violă (măsurile 10-15). Aici se relevă grupul D-Es-C-H de la început în formă de tetracorduri descendente, deși cu note intercalate Es-D-C-D-H și C-H-A-H-As (măsurile 152 și, corespunzător, 154), iar mai târziu (m. 156), pentru prima dată ca parte a temei grupului principal, în forma sa directă A-B-G-Fis. Aceeași variantă a motivului, dar cu o notă intercalată (A-B-G-A-Fis) poate fi observată în măsurile 158-159. Același motiv în forma sa directă D-Es-C-H, în unison la cele trei voci superioare, încheie compartimentul dramatic al reprizei (m. 162). În încheierea reprizei nuanța dinamică descrește treptat, factura se descarcă și caracterul muzicii se calmează, asigurând tranziția spre codă.

## Partea II, Scherzando con moto

Mișcarea secundă, scrisă la 6/8 și având indicația de tempo *con moto, scherzando* reprezintă o formă tripartită complexă cu episod. Planul tonal al părții este bine conturat în jurul centrelor tonale A, în părțile extreme și F în episod. Autorul ocolește cu iscusință terțele care ar indica inclinațiile modale ale tonalităților pentru a conferi muzicii prospețime și libertate armonică, dar și pentru a permite folosirea frecventă a tetracordului din grupul D-Es-C-H, din care provine și tema de bază a secțiunilor extreme ale părții secunde.

Secțiunea *a* a compartimentului A cuprinde măsurile 1-15 și reprezintă prima expunere a temei la violă. Nucleul ei este format din trei sunete, aparținând grupului D-Es-C-H și anume C-Des-B. Deși grupul complet nu sună în primele trei măsuri ale temei, el apare, cu note intercalate, în măsurile 4, 5, 6, 7 și 8 ale acesteia. Expunerile motivului D-Es-C-H sunt aranjate în așa mod încât ultima notă a fiecărei expuneri de temă devine, la rândul ei, prima notă a următoarei, creând un lanț de secvențe descendente (A-B-G-Fis, Fis-G-E-Es, Es-Fes-Des-C, C-Des-B-A; ex. 5). Nuanța dinamică și factura crescândă pregătesc trasarea temei de bază în partida viorii I.

**Exemplul 5.** B. Dubosarschi, Cvartetul nr. 1, p. II.



Deși tema secțiunii **b** provine din același nucleu ca și tema **a** expusă de violă, ea poate fi definită ca o temă aparte, grație facturii și nuanței dinamice diferite, precum și din cauza ambiguității sale tonale. Din spusele compozitorului, tema este inspirată din melodia populară *Ciocârlia*. Într-adevăr, asemănarea ei cu renumita melodie este evidentă, ea reprezentând o îmbinare ingenioasă a grupului D-Es-C-H cu motivul folcloric. Principala diferență între cele două teme o constituie intervalul ascendent ce ornamentează sunetul de pornire al temei **b**: în original sunetul de pornire este urmat de o secundă mică în sus și una mare în jos, iar în varianta din cvartet el este ornamentat de două secunde mari (ex. 6).

**Exemplul 6.** B. Dubosarschi, Cvartetul nr. 1, p. II.



Episodul central B, scris în măsura 2/4, începe prin expunerea unei teme noi în partida violei. Motivul introductiv (mm. 70-74) reprezintă o formă complexă de inversie a trei sunete din tema grupului principal din partea I, cu note cromatice intercalate. Este vorba despre grupul de sunete H-B-F, în forma inițială – prima, a doua și a cincea notă a temei grupului principal din partea I. Acest motiv se mai întâlnește în cel de-al doilea element al aceleiași teme în partida violei (m. 77-79) sub forma G-Fis-Cis și în partidele viorii I și a violoncelului (mm. 95-99) sub forma Ges-F-C. Cel de-al doilea element al temei în partida violei este și el o variantă transformată, intervalic și ritmic, a aceleiași teme din grupul principal al părții I.

Începând cu măsura 86 este expusă o nouă temă, în partida viorii I și a violoncelului la unison care, de asemenea, reprezintă o variantă transformată a temei grupului principal din partea I. Motivul D-Es-C-H apare în episod sub două forme: directă și sub forma tetracordului ascendent și descendent H-C-D-Es. Ambele forme sunt folosite ca motive ce fac parte din mișcarea liniilor melodice și contrapunctice pe durata episodului.

Pentru prima dată motivul este prezentat sub forma tetracordului descendent Es-D-C-H în cel de-al doilea element al temei în partida violei (m. 81); a doua oară – în măsurile 89-90 ca parte a unui contrapunct în partida viorii secunde. A treia sa apariție are loc în măsurile 91-93 în partida violei, la fel ca parte a unei linii contrapunctice. Aici motivul sună ca un lanț de secvențe descendente în care ultima notă a fiecărei expuneri a motivului devine prima notă a următoarei, ca și în tema din partida violei din prima secțiune (**a**) a acestei părți (mm. 6-10) și anume D-Es-C-H, H-C-A-Gis, Gis-A-Fis-Eis. Varianta de tetracord se relevă în măsurile 96-97 în partidele viorii secunde și a violei la unison, în măsurile 102-104 în partidele viorii I și a violoncelului la unison și în măsurile 105-106 și 108-109 în partida violei. În forma sa directă motivul apare de două ori consecutiv (mm. 104-105), pe același principiu de secvență descendentă în partidele viorii I și a violoncelului, și cu notă intercalată în aceleași partide (mm. 107-108). De fapt, întreg materialul tematic din ultimele opt măsuri ale episodului la toate vocile constă din grupul D-Es-C-H sub cele două forme menționate mai sus.

Secțiunile **a**, **b** și **a**, ale reprizei formei tripartite mari repetă fără schimbări materialul expus în secțiunile corespunzătoare ale compartimentului A. Materialul codei este prezentat în *ff*: primele două măsuri ale sale se bazează pe motive din patru sunete în diapazon de terță mare la cele trei voci superioare și corespunzător terță mică la violoncel, reprezentând o formă incompletă și alterată a grupului D-Es-C-H (ex. 7).

**Exemplul 7.** B. Dubosarschi, Cvartetul nr. 1, p. II.

**Partea III, Grave**

Cea de-a treia parte a ciclului este scrisă într-o formă parcursivă, care este înrămată prin intermediul temei de bază ce răsună atât la începutul cât și la sfârșitul părții. Această temă (în măsura 9/8) este prezentată în recitativul din partida violoncelului (mm. 4-18) și constă din două elemente, primul dintre care începe cu o cvintă ascendentă urmată imediat de monograma D-Es-C-H, expusă în ordinea D-Es-Ces-C, completată prin Fes-D (ex. 8).

**Exemplul 8.** B. Dubosarschi, Cvartetul nr. 1, p. III.

Cel de-al doilea element al temei (m. 11) este bazat pe un motiv care, la rândul său, provine, de asemenea, din monogramă, de această dată incompletă, sub forma E-C-H-As (terță mare descendentă + septimă mare ascendentă + terță mică descendentă; ex. 9).

**Exemplul 9.** B. Dubosarschi, Cvartetul nr. 1, p. III.

De menționat este și formula ritmică a motivului – cvartolet de optimi în măsura de 9/8. Compartimentul cuprins între mm. 25-38 reprezintă o dezvoltare continuă ce își atinge apogeul în mm. 35-36, urmată de o scădere bruscă în mm. 37-38. Începând cu măsura 27 în partida violei se desfășoară o temă nouă primul element al căreia constă din patru sunete și are un diapazon de septimă mare, ca și motivul caracteristic al celui de-al doilea element al temei de bază din *Grave*. Al doilea element al temei noi îl reprezintă motivul D-S-C-H în formă directă Es-Fes-Des-C, în aceeași variantă ritmică în care el apare în măsurile 163-164 a părții I (ex. 10).

**Exemplul 10.** B. Dubosarschi, Cvartetul nr. 1, p. III.

Secțiunea cuprinsă între măsurile 39-44 îndeplinește rolul unei punți între compartimentele dramatice adiacente. Ea se desfășoară în nuanța *pp* și are un caracter static. Aici, partidele viorilor reprezintă o mișcare paralelă descendentă, mișcarea de pătrimi cu punct în *tremolo* în partida viorii I fiind suprapusă peste mișcarea de sextolete de șaisprezecimi în partida viorii secunde. Motivic, această miș-

care descendentă este compusă din grupul D-Es-C-H și intervale de septimă mare descendente. Grupul D-Es-C-H poate fi observat în inversie în ambele partide în măsurile 39-40, în formă incompletă în partida vioarei I în măsura 41 și cu intervale schimbate în măsurile 43-44. La rândul lor, septimele mari descendente apar în ambele partide în măsurile 40-42. Cele două linii superioare se desfășoară pe fundalul unor figuri arpegiate în dialog în vocile inferioare. Figurile arpegiate constau din mișcarea cromatică C-Des-H în amplasare largă: nonă mică ascendentă + sextă mărită ascendentă (ex. 11).

**Exemplul 11.** B. Dubosarschi, Cvartetul nr. 1, p. III.

The image shows a musical score for a string quartet. It consists of four staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncel (Vc.). The score is in 3/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The first measure is marked with a '3' in a box, indicating a triplet. Dynamics include *pp* (pianissimo) and accents. The notation includes various rhythmic values, slurs, and articulation marks.

Faza ce urmează (mm. 45-59) reprezintă o mișcare parcursivă într-un *cresc.* continuu ce conduce spre culminația dramatică a părții III atinsă în măsurile 57-59. Materialul secțiunii este bazat pe cele trei sunete de început ale temei principale a părții I și pe monograma D-Es-C-H. Aceasta sună pentru prima dată în prima culminație a compartimentului (mm. 51-52) în forma sa directă în varianta H-C-A-Gis, fiind încredințat vioarei I într-un registru acut, atingând nota C din octava a patra.

Această culminație este urmată de o mișcare descendentă bazată pe același motiv. Aici compozitorul folosește din nou procedeul de care a mai făcut uz de două ori în partea a II-a a cvartetului și anume mișcarea descendentă pe principiu de secvențe formată din expunerile motivului D-Es-C-H, în care ultima notă a fiecărei expuneri devine prima notă a următoarei. Astfel, în măsurile 53-54 urmărim șase expuneri consecutive ale monogramei în formă directă de la diferite înălțimi în următoarea ordine: A-H-G-Fis (vioara I), C-Des-B-A (vioara II), Es-Fes-Des-C (vioara I), Fis-G-E-Es cu note intercalate (vioara II), C-Des-B-A (la violă) și Es-Fes-Des-C (la violoncel, ex. 11).

**Exemplul 12.** B. Dubosarschi, Cvartetul nr. 1, p. III.

The image shows a musical score for a string quartet, continuing from the previous example. It consists of four staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncel (Vc.). The score is in 3/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The first measure is marked with '53' and '(5<sup>um</sup>)', indicating the fifth measure of a sequence. Dynamics include *ff* (fortissimo) and accents. The notation includes various rhythmic values, slurs, and articulation marks.

Culminația părții (mm. 57-59) este din nou realizată într-o factură acordică în *fff* formată din septime mari. În măsura 59 toate partidele interpretează acorduri conținând septime mari în aceeași formulă ritmică. Culminația este urmată de o cadență la vioara I (mm. 60-71), care se încheie prin două expuneri ale monogramei în varianta C-A-H-Gis. După reîntoarcerea temei de bază în partida violoncelului, urmează încheierea părții. Ea este realizată prin expunerea celor două variante ale motivului de cvartolet în dialog în partidele violoncelului și a vioarei I (ex. 13).

**Exemplul 13.** B. Dubosarschi, Cvartetul nr. 1, p. III.

Pentru ultima dată motivul de cvartolet în varianta sa cu septimă sună în penultima măsură în partida violoncelului în *pizzicato*. Această ultimă expunere a motivului care, după cum a fost menționat mai sus, reprezintă o variantă intervalic alterată a grupului D-Es-C-H, are loc pe fundalul sonorității cromatice a semitonurilor C-Cis-D susținute de cele trei voci superioare pe durata ultimilor trei măsuri ale părții.

**Partea IV, *Allegro robusto***

Finalul cvartetului este scris într-o formă complexă de rondo-sonată și conține multiple exemple transformare a monogramei D-Es-C-H, dintre care vom puncta doar câteva. Secțiunea B a formei începe cu apariția unui material expus la unison în partidele viorii secunde și a violei. Materialul este prezentat în trăsătura de arcuș *doppelstrich* în nuanța *pp* și constituie o nouă variantă a temei grupului principal din partea I, care însă începe prin trasarea monogramei în varianta cu notă intercalată Fis-G-Fis-E-Es, urmată de expunerea temei propriu zise, și ea într-o variantă cu notă intercalată și cu ordinea modificată a sunetelor. Aceste două teme înlănțuite se succed repetitiv pe principiul *perpetuum mobile*, creând o factură de contrapunct continuă în partidele viorii secunde și a violei pe toată durata secțiunii (mm. 37-54). Pe fundalul acestei facturi are loc un dialog între violoncel și vioara I care expun pe rând în *f* varianta de cvartolet monogramei, preluată din mm. 25-29 ale părții precedente (ex. 14).

**Exemplul 14.** B. Dubosarschi, Cvartetul nr. 1, p. IV.

În măsurile 60-64 ale finalului în partida violoncelului se expune un material nou în *ff* bazat pe intervale de secundă mică și triton pe fundalul facturii acordice sincopate din celelalte voci, toate acordurile conținând intervale de septimă mare. Celelalte două măsuri ale fazei reprezintă expuneri ale motivului D-Es-C-H în trei variante diferite: 1) cea de cvartolet preluată din partea a III a cvartetului în măsura 63 în cele trei voci superioare și în măsura 64 în vocile mediane; 2) în mișcare directă A-B-G-Fis în partida viorii I în măsura 64; 3) în varianta tetracordului E-F-G-As ca parte a mișcării ascendente în partida violoncelului în măsurile 63-64 (ex. 15).

**Exemplul 15.** B. Dubosarschi, Cvartetul nr. 1, p. IV.

În măsurile 138-140 materialul intervalic inițial din partida violoncelului este amplificat, astfel încât ia conturul clar al motivului D-Es-C-H în forma cu note intercalate C-Des-C-Es-C-E. Tema la violoncel se desfășoară pe fundalul acordurilor sincopate formate din septime mari în celelalte voci (ex. 16).

**Exemplul 16.** B. Dubosarschi, Cvartetul nr. 1, p. IV.

În codă (m. 168-170) observăm expunerea politonală a variantei de cvartolet a motivului D-Es-C-H, în care cele trei voci inferioare expun motivul în Des-dur, iar vioara I – cu un semiton mai jos, în C-dur (ex. 17).

**Exemplul 17.** B. Dubosarschi, Cvartetul nr. 1, p. IV.

**Concluzii**

D. Șostakovici este considerat, pe bună dreptate, unul dintre cei mai mari compozitori ai secolului XX, creația căruia a reflectat cataclismele și contradicțiile epocii sale. Împărtășim opinia cercetătorilor care menționează că „opera sa un a avut impact serios asupra formării și dezvoltării tinerelor școli naționale de compoziție” [3 p. 300] din toate republicile ce alcătuiau URSS, inclusiv Moldova. Atât personalitatea lui D. Șostakovici cât și unele elemente stilistice preluate din creația sa găsesc răsădit în mai multe lucrări semnate de diferiți compozitori din Republica Moldova – Z. Tcaci, Gh. Neaga, B. Dubosarschi ș.a. Unul din aceste elemente – monograma D-Es-C-H – frecvent servește nu doar ca element constructiv, ci și ca o unitate semantică ce determină conținutul ideatic al muzicii. Cercetă-



torii (M. Sabinina [4], A. Klimovițki [5]) fac distincție între utilizarea motivului D-Es-CH în varianta originală (cu succesiunea constantă a sunetelor și durata lor egală) și numeroase variante posibile, grație specificului gândirii modale a compozitorului.

Analiza Cvartetului de coarde nr. 1 de Boris Dubosarschi scoate în evidență ideea ce stă la baza creării lui. Monograma D-Es-C-H – semnătura sonoră a marelui D. Șostakovici – a servit drept unică sursă tematică a ciclului fiind supusă unor numeroase metamorfoze și determinând interconexiunea și înrudirea materialului tematic al întregului cvartet, conexiune pe care cercetătoarea V. Bociarnikova o definește drept *sistem de relații tematice*. În acest context, ea afirmă: „Înrudirea intonațională a temelor, principiul de laitmotiv (...), reminiscentele și finalul de sinteză – componente ale acestui sistem – au ca scop, mai înainte de toate, dezvoltarea parcursivă a ideii principale a lucrării” [6 p. 13]. Un astfel de sistem cimentează întregul edificiu sonor al Cvartetului nr. 1 De Boris Dubosarschi. În procesul de realizare a unei lucrări de formă amplă pe baza unui singur motiv compozitorul a dat dovadă de o imaginație bogată, de ingeniozitate exuberantă și de o tehnică componistică măiestrită, rezultatul sonor fiind unul impresionant și foarte expresiv, suscitând atenția ascultătorilor și totodată alimentând curiozitatea interpreților, dar și cea a cercetătorilor.

### Referințe bibliografice

1. ЧЖУ СЮЭМИН. Принципы претворения мотива-монограммы DesCH в творчестве Эдисона Денисова. В: *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* [online]. 2018, № 3, с. 410–415 [accesat 21.09.2020]. Disponibil: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkm\\_2018\\_3\\_80](http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkm_2018_3_80)
2. ВЫСОЦКАЯ М., ГРИГОРЬЕВА Г. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну: учеб. пособие. Москва: Науч.-изд. центр «Московская консерватория», 2014. ISBN 978-5-89598-306-5.
3. КАРИМОВА, К. Использование мотива-монограммы Дмитрия Шостаковича в творчестве узбекских композиторов XXI века. В: *Современные научные исследования: актуальные вопросы, достижения и инновации*: сб. ст. XI Межд. науч.-практич. конф. Пенза: МЦНС «Наука и Просвещение», 2020, с. 300–302.
4. КЛИМОВИЦКИЙ, А. Ещё раз о теме-монограмме DesCH. In: *Д. Д. Шостакович*: сб. ст. к 90-летию со дня рождения. Сост. Л.Г. Ковнацкая. Санкт-Петербург: Композитор, 1996, с. 249–268.
5. САБИНИНА, М. *Шостакович – симфонист*. М.: Музыка, 1976.
6. БОЧАРНИКОВА, В. *Квартетное творчество Д.Д. Шостаковича: к проблеме эволюции жанр* [online]: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Санкт-Петербург, 2009. [accesat 12.09.2020]. Disponibil: <http://cheloveknauka.com/v/334480/a>

## PARTICULARITĂȚI ARHITECTONICE ȘI INTERPRETATIVE ÎN MINIATURILE PENTRU CORN ȘI PIAN SEMNATE DE O. NEGRUȚA

### ARCHITECTONIC AND INTERPRETATIVE PARTICULARITIES OF THE HORN AND PIANO MINIATURES WRITTEN BY O. NEGRUTA

**DORINA MUNTEANU<sup>1</sup>,**

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU [780.8:780.646.3.087.2:780.616.433]:781.68

*Articolul de față are drept scop analiza miniaturilor pentru corn și pian semnate de Oleg Negruța, compozitor din Republica Moldova. În centrul atenției autoarei se află trei piese – Poem, Nocturnă și Vocaliză, privite sub aspect structural și interpretativ. Autoarea formulează unele recomandări interpretative care pot fi utile interpreților, tinerilor care studiază acest instrument de suflat și pedagogilor de corn.*

**Cuvinte-cheie:** Oleg Negruța, corn, pian, interpretare

<sup>1</sup> E-mail: dorinamunteanu90@gmail.com

This article aims to analyze the miniatures for horn and piano written by the composer from the Republic of Moldova Oleg Negrutsa. In the center of the author's attention are three pieces – Poem, Nocturne and Vocalize, viewed from a structural and interpretive point of view. The author formulates some interpretative recommendations that can be useful for performers, young people studying this wind instrument and horn teachers.

**Keywords:** Oleg Negrutsa, horn, piano, interpretation

## Introducere

Creațiile pentru corn semnate de Oleg Negruța au cucerit simpatia corniștilor de la noi, datorită melodicității și caracterului melancolic reprezentativ pentru compozitor. Mijloacele de expresie folosite accentuează și îmbogățesc calitățile timbrale ale instrumentului. Miniaturile pentru corn și pian sunt interpretate cel mai frecvent de către corniști. Acest fapt este datorat, probabil, nivelului mediu de dificultate pe care acestea îl prezintă. În continuare, ne vom referi la trei dintre lucrările cele mai cunoscute scrise la un interval de 50 de ani (1967-2017), care întrunesc aceleași trăsături specifice muzicii romantice.

**1. Poemul pentru corn și pian.** O lucrare semnificativă pentru repertoriul cornistic din Republica Moldova este *Poemul pentru corn și pian* scris de O. Negruța în anul 1967. La scurt timp, piesa a fost inclusă în culegerile de miniaturi destinate școlilor de muzică și ulterior în repertoriul didactic al instituțiilor de învățământ muzical din Republica Moldova. Fiind ani de-a rândul piesă obligatorie în cadrul concursurilor naționale, piesa a fost cântată, practic, de fiecare cornist din țară, mai ales la nivel preuniversitar. Această lucrare înfățișează o melodicitate deosebită, care este sugerată și de titlul însuși al ei – „poem”. Intonațiile ușor de memorizat, care se disting în această lucrare, își au geneza în cântecul moldovenesc de estradă de la mijlocul sec. XX. Merită de menționat și o amprentă a melodismului folcloric care se realizează prin implicarea modului mixolidic (m. 3), alternarea cromatică a treptelor – sunetele *si bemol-si becar* (mm. 5 și 7), precum și folosirea frecventă a unor ornamentări, cum ar fi mordentele și trilirile. Un procedeu de dezvoltare melodică tipic pentru această piesă este secvența, drept exemplu servind expunerea melodică în mm. 23-24.

### Exemplul 1.

Andante molto cantabile

The musical score is for a piece titled "Exemplul 1" in F major, 4/4 time, marked "Andante molto cantabile". It consists of two systems of music. The first system shows the beginning of the piece, with a horn part (Corno in F) and a piano accompaniment. The horn part starts with a melodic line, and the piano part provides a harmonic accompaniment. A first ending bracket is placed over the first four measures of the horn part. The second system continues the piece, showing further development of the melodic and harmonic material. The piano part includes some triplet figures in the right hand.

Un alt procedeu de dezvoltare melodică care adaugă expresivitate și tensiune partidei solistice constituie plasarea frazei melodice cu o octavă mai sus (c. 3). În acest context, trebuie de menționat că solistul este pus în fața sarcinii de a depăși dificultatea de ordin interpretativ, pe de o parte, iar pe de alta – de a exprima mesajul poetic: începutul conflictului. Partida cornului reprezintă o melodie cantabilă și, practic, nu conține pauze, prin aceasta solistul trebuie să analizeze bine construcția frazelor în vederea unei respirații bune. În acest sens, se remarcă pauzele de optimi de la sfârșitul frazelor scrise intenționat de compozitor, care vin în ajutorul interpretului de a soluționa această problemă sau, uneori, chiar de omitere a unei note – c. 3, m. 3 (vezi ex. de mai jos).

### Exemplul 2.



La capitolul „arhitectonică” observăm folosirea de compozitor a construcției tripartite complexe cu partea de mijloc contrastantă și cu repriza exactă<sup>1</sup>. Vezi figura de mai jos.

### Figura 1.

A		B	A1	
	a	b	a	b
	c. 1	c. 3	c. 1	c. 3
	<i>Andante e molto cantabile</i>		<i>Piu mosso agitato – a tempo</i>	
	<i>As dur-Es dur</i>		<i>As dur</i>	

Secțiunile externe se bazează pe forma bipartită simplă contrastantă (*a – b*), iar partea de mijloc introduce un material melodic relativ nou (*c*) și un tempo mai mișcat (*Piu mosso agitato*, c. 4). Totodată, fondul intonațional rămâne același. În cadrul primei secțiuni se observă o extindere a ambitusului melodic care atinge sunetul *re bemol* octavei a doua, deși la începutul secțiunii sunetul inițial al frazelor era *la bemol* al octavei mici, iar diapazonul instrumentului solistic în genere se încadra doar în registrul inferior și mediu.

În cadrul secțiunii de mijloc, *piu mosso agitato*, se observă un caracter mai zbuciumat, mai emoționant al limbajului muzical și un tempo mai mișcat, dar care revine înaintea reprizei, calm și liric ca la început. În ceea ce privește limbajul armonic, acesta devine mai dezvoltat, cu inflexiunile în tonalitatea *f moll* și *g moll* (mm. 39, 41 etc.)

### Exemplul 3.



<sup>1</sup> Menționăm că lucrarea există și în varianta pentru trompetă, cu un alt conținut muzical în partea de mijloc bazat pe dansul popular *hora*. Acest fapt este caracteristic compozitorului, care deseori recurge la autocitat sau chiar adaptează aceeași lucrare pentru un alt instrument, obținând astfel o abordare nouă și imagini muzicale diferite.

Ultima parte se repetă întocmai cu excepția ultimelor măsuri care sună cu o octavă mai sus și se rezolvă în tonică cu un acompaniament subtil spre *morendo*.

Principalele probleme care apar frecvent în timpul interpretării țin mai degrabă de rezistență decât de dificultate tehnică. Lipsa pauzelor cauzează oboseală și tensiune în sunet, iar aceasta se face simțită mai ales în cadrul secțiunii de mijloc unde este și culminația piesei. Caracterul cantabil cere un *legato* impecabil și calitativ.

**2. Nocturnă.** În creația lui O. Negruța găsim o altă piesă în stil romantic pentru corn și pian intitulată *Nocturnă*. În repertoriul cornistic universal putem întâlni și alte *Nocturne* pentru corn și pian scrise de compozitori, cum ar fi Franz Strauss, Reinhold Gliere, Carl Reinecke ș.a., care au în comun același caracter contemplativ, caracterizat de un tempo moderat.

*Nocturnă* de Oleg Negruța are o melodie cantabilă, plină de plasticitate, bazată pe secvențe și se interpretează *legato*, adică respectând principiul variațional. Această tendință se poate observa și în *Nocturnă* de Franz Strauss, care „are formă de *lied* tripartit compus”, iar „linia melodică a cornului are caracter narativ, melancolic, cantabil, visător” [2 p. 84].

#### Exemplul 4.

Andante, amoroso con noblezza

The musical score consists of two systems. The first system shows the beginning of the piece with the horn part and piano accompaniment. The second system continues the piece, featuring more complex piano accompaniment with triplets and arpeggiated chords. The tempo is marked 'Andante, amoroso con noblezza'.

Acompaniamentul flexibil și fluent conține niște amprente care vin din muzica romantică, se găsesc și formule facturale care vin din creația lui R. Schumann, precum și influențe din muzica lui F. Chopin (pianismul romantic) prin aspectul imaginii muzicale. *Nocturna* prezintă o abundență a trioletelor atât la corn cât și la pian. Acestea creează niște melodii în partida pianului care formează polifonie contrastantă la două voci (cornul și partida mâinii drepte la pian). Se întâlnesc frecvent acorduri *arpeggiato* la pian, care produc un volum factual mai amplu.

De asemenea, putem afirma că lucrarea are mai multe tangențe cu genul *cântecului de masă* din perioada sovietică. Structura miniaturii este  $a a^1 a^2$  precedată de o mică introducere, îmbinând astfel principiul variațional și forma de cuplet tipică cântecului de masă:

Figura 2.

Intro	$a$	$a^1$	$a^2$
m. 1	m. 4	m. 25	m. 37
<i>Andante, amoroso con noblezza</i>			
<i>Des dur</i>			

După cum se poate observa din fig. 2, piesa are trei secțiuni bazate pe același material muzical. În secțiunea *a*<sup>1</sup> factura pianistică devine mai amplă (măsura 23 acord *arpegiato*), cu implicarea unui diapazon mai mare, atât la corn cât și la pian. În secțiunea *a*<sup>1</sup> tema sună la pian, iar cornul interpretează o melodie contrastantă. La fel ca și în alte piese ale lui O. Negruța, apare o mini *cadență* după *fermata* bazată pe intonații cromatice cu care și se încheie piesa.

#### Exemplul 5.

The image displays two systems of musical notation. The first system, starting at measure 43, features a horn part in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The piano part includes several triplet figures and arpeggiated chords. A 'molto ritard.' (much ritardando) marking is placed above the horn staff. The second system, starting at measure 47, continues the piece with similar rhythmic and melodic patterns, ending with a final chord.

În această lucrare putem remarca, de asemenea, un conflict ritmic, care presupune o melodie binară cu un acompaniament ternar. Această pulsație cu triolete ar putea fi un impediment gândirii binare a temeii, dar totodată și o confruntare a două modele ritmice. La capitoul „respirație și frazare” se poate spune că acestea nu se „contrazic”, ci, dimpotrivă, se susțin reciproc. Respirația poate fi distribuită cu ușurință după două fraze sau chiar între fiecare, dacă este necesar. Luând în calcul piesa *per ansamblu* însă, se simte nevoia unor pauze mai mari, iar scopul de a rezista până la final devine din ce în ce mai greu de obținut pe măsură ce ne apropiem măsurile 43-45 (*molto rit.*) Un moment potrivit pentru puțină relaxare ar fi benefic aici. În acest sens, putem cânta într-un tempo *rubato* măsurile respective, păstrând forță pentru ultima notă acută (*si bemol*).

**3. Vocaliză.** O altă miniatură pentru corn și pian este *Vocaliză*<sup>1</sup>, scrisă în 2017. De fapt, această creație este o adaptare a expoziției din *Concertul pentru voce și orchestră de cameră*, scris de compozitor în același an. Acest procedeu, de altfel, este des întâlnit în creația mai multor compozitori.

După diapazon, vocea umană a fost comparată adesea cu cornul, dar, nu întâmplător, și melodicitatea păstrează aceeași tonalitate – *fa minor*. În creația lui Serghei Rahmaninov întâlnim, de asemenea, o lucrare intitulată *Vocalise*, care este un cântec pentru voce (soprană sau tenor) și pian și face parte dintr-un ciclu de 14 romanțe scrise în anul 1912. Aceasta a fost transpusă ulterior pentru diferite instrumente, cum ar fi flautul, clarinetul, cornul, trompeta, trombonul, violoncelul, precum și o variantă pentru cor și câteva pentru orchestră, dintre care una aparține chiar autorului. Aranjamentul pentru corn și pian este scris de A.I. Usov, cornist și pedagog rus. Un alt exemplu de transpunere a unei lucrări vocale pentru corn este și *Concertul pentru soprană de coloratură* de Reinhold Gliere, tot în *fa minor*. Acesta se mai cântă și în variantă pentru trompetă, vioară ș.a., dar versiunea pentru corn, de asemenea, nu a pretins la o altă tonalitate.

1 *Vocaliza* semnifică o „parafrază dintr-o lucrare desfășurată numai cu vocale” [1].

*Vocaliză* de O. Negruța este scrisă într-o formă tripartită. Prima secțiune se bazează pe o melodie cantabilă, cu minimum de sunete cromatice. Se întâlnesc uneori sunete neacordice sau melismatice pentru a reda un caracter mai zbuțuit al discursului muzical. Folosirea anacruzei este destul de frecventă, practic, la fiecare început de frază.

### Exemplul 6.

*Cantabile*

Nu putem spune ca această piesă (și, respectiv, tema *concertului pentru voce*) a fost influențată de intonații folclorice, ci mai degrabă de muzica de masă, ținând cont de faptul ca O. Negruța este autorul mai multor cântece de acest gen (peste 100).

Prima secțiune se încheie în măsura 26, secțiunea de mijloc nu este contrastantă, pur și simplu, dezvoltă melodismul și aspectul armonic și factual manifestat în secțiunea incipientă. Urmează o mică cadență în măsura 41-42, plasată tradițional la hotarul secțiunii de mijloc și al reprizei. În repriză (*a tempo*) se folosește același procedeu folosit în alte piese, când melodia este destinată pianului.

### Exemplul 7.

*poco rit.*                      *a tempo*

Raportul dintre melodia pianului și a cornului este ca un dialog: întrebare – răspuns. Ambii sunt pe aceeași poziție și, din exprimarea în formă de monolog, reiese un dialog ulterior în repriză. Sub aspect structural, se evidențiază forma tripartită simplă, cu partea de mijloc bazată pe același material muzical și cu repriza variațională a  $a_1$  a<sup>1</sup>.

**Figura 3.**

Intro	<i>a</i>	<i>a<sub>1</sub></i>	Cadența	<i>a<sup>1</sup></i>
m. 1	m. 7	m. 27	m. 41-42	m. 43
<i>Andante</i>	<i>Cantabile</i>		<i>Poco rit.</i>	<i>A tempo</i>
<i>f moll</i>				

Putem afirma folosirea de către autor a metodei care sintetizează forma de cuplet cu principiul variațional, care în știința muzicală rusă poartă denumirea de куплетно-вариационная форма [3 p. 31]. Popularitatea acestei forme în miniaturile pentru corn și pian de O. Negruța se explică prin caracterul materialului melodic al creațiilor vizate, foarte apropiat de romanță, de alte genuri ale folclorului urban sau de „cântecul de masă” din perioada sovietică.

La capitolul „interpretare”, putem menționa folosirea preponderentă a registrului mediu și acut. Accentul este pus pe calitățile timbrale ale cornului și pe expresivitatea melodică. Important este ca solistul să posede „un *legato* frumos”, iar frazarea și repartizarea respirației să fie în concordanță perfectă, imitând vocea umană, așa cum este și de așteptat în această creație.

**În concluzie**, putem remarca următoarele aspecte importante. În lucrările de mai sus, considerate a fi cele mai reprezentative miniaturi pentru corn și pian de O. Negruța, predomină caracterul melancolic și tempoul moderat. Influența muzicii romantice se face simțită atât în creațiile timpurii cât și în cele mai recente. Inspirația folclorică poate fi subliniată prin prezența unor ornamente precum mordentele sau trilurile, a modurilor populare respective sau, în unele cazuri, a cadențelor cu caracter doinit. Structura miniaturilor păstrează o formă tripartită simplă, de regulă, cu implicarea principiului variațional.

În ceea ce privește știma cornului, putem menționa folosirea preponderentă a registrului mediu, acesta posedând cele mai pure calități timbrale. Din punct de vedere interpretativ, miniaturile lui O. Negruța sunt de o dificultate ușoară și medie. Cu toate acestea, interpretul are nevoie de o „respirație bună” pentru a putea face față frazelor lungi care sunt destul de frecvent întâlnite. Lucrările *Poem*, *Nocturnă* și *Vocaliză* sunt pătrunse de un *legato* impecabil, acesta fiind de fapt una din caracteristicile principale ale acestora.

### Referințe bibliografice

1. CARAMAN-FOTEA, D., LUPU, J. *Dicționar universal de muzică*. București: Litera Internațional, 2008. ISBN 978-973-675-391-6.
2. GÎSCĂ, P. *Cornul în creațiile muzicale ale compozitorilor Franz Strauss și Rihard Strauss*. Iași: Editura Artes, 2009. ISBN 978-973-8263-56-7. 263-56-7N: 978-973-8263-56-7
3. ХОЛОПОВА, В. Н. *Формы музыкальных произведений*. Санкт-Петербург: Лань, 2001. ISBN 5-8114-0392-5.

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

## TEHNICILE ACTORICEȘTI: VECTORUL TRANSCENDENȚEI

## ACTING TECHNIQUES: THE VECTOR OF TRANSCENDENCE

IRINA CATEREVA<sup>1</sup>,

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

CZU 792.028

*Încă din Grecia Antică, de-a lungul întregii istorii a teatrului, tehnicile actoricești au evoluat, s-a extins diversitatea și componentele lor, s-au schimbat sarcinile de lucru. Odată cu apariția teatrului regizoral la începutul secolului trecut, a început și o nouă rundă în dezvoltarea tehnicilor actoricești. Acestea s-au perfecționat în funcție de perioada istorică, de tipul teatrului, de accentul estetic, de modul existenței scenice a actorului. Mai mulți militanți din lumea teatrului și-au croit propriile căi către transcendentalitatea lor: K. Stanislavski, V. Meyerhold, M. Cehov, L. Strasberg, S. Adler, A. Bogart și alții.*

**Cuvinte-cheie:** tehnică actoricească, teatru transcendental, psihotehnică, Biomecanică, metodă, puncte de vedere

*Since Ancient Greece, the acting techniques have evolved throughout the history of the theatre, the diversity and components have expanded, the working tasks have changed. With the advent of the directoral theatre at the beginning of last century a new round of developing acting techniques has begun. They have been perfected according to the historical period, the type of theatre, the aesthetic accent, the model of the actor's stage existence. Different figures from the theatre world have made their own paths to their transcendentality: K. Stanislavsky, V. Meyerhold, M. Chekhov, L. Strasberg, S. Adler, A. Bogart and others.*

**Keywords:** acting technique, transcendental theatre, psychotechnique, Biomechanics, method, viewpoints

### Introducere

Se știe că etimologia cuvântului *tehnică* își are rădăcinile în Grecia Antică și, literalmente, semnifică artă, pricepere, abilitate. *Tehnica actoricească* este o totalitate de abilități profesionale și procedee care asigură un proces creativ armonios, natural și eficient de creare a imaginii în arta actorului.

Încă din Grecia Antică, tehnicile actoricești au evoluat de-a lungul întregii istorii a teatrului. S-a extins diversitatea și componentele lor, s-au schimbat sarcinile de lucru. Odată cu apariția teatrului regizoral la începutul secolului trecut, a început și o nouă rundă în dezvoltarea tehnicilor actoricești. Acestea s-au perfecționat în funcție de perioada istorică, de tipul teatrului (teatrul dramatic, teatrul fizic, teatrul de comedie muzicală, teatrul de pantomimă etc.), de accentul estetic (teatrul realist al lui Konstantin Stanislavski, teatrul convențional al lui Vsevolod Meyerhold, teatrul epic al lui Bertolt Brecht, teatrul cruzimii al lui Artaud, *teatrul transcendental* al lui Jerzy Grotowski și Peter Brook ș.a.), de modul existenței scenice a actorului (transformarea lui Konstantin Stanislavski, actorul supra-marioneta al lui Gordon Craig, înstrăinarea personajului la Bertolt Brecht, existența extatică a actorului la Antonin Artaud, actul transpersonal al lui Jerzy Grotowski etc.).

### Psihotehnica

De căutarea transcendentalului în arta actoricească au fost preocupate mai multe personalități din domeniul teatral. Tehnica actoricească, ca unitate a componentelor interne (psihice) și externe

<sup>1</sup> E-mail: caterevi@mail.ru



(fizice), a fost argumentată în sistemul teatral al lui K. Stanislavski și a fost numită **psihotehnica**. După cum menționează filozoful A. Filatov, această noțiune a fost introdusă în circulația științifică de către psihologul german W. Stern în 1903 și mult timp a semnat ramura psihologiei care elaborează metodologia psihoterapiei.

În perioada 1928-1932, în URSS, se edita revista *Psihotehnica Sovietică*. Iar în urma unui șir de lucrări ale lui M. Eliade această noțiune a început să fie utilizată în mod activ în studiile religioase pentru desemnarea unui tip special de practică religioasă [1]. Psihotehnica se bazează pe principiile de bază ale sistemului lui K. Stanislavski: adevărul vieții, organicitatea, acțiunea – baza artei scenice, supra-sarcina, transformarea, educația prin teatru. Ea comasează două direcții indisolubile: lucrul actorului asupra sinelui (training-uri cotidiene) și lucrul actorului asupra rolului (procesul de transformare în personaj).

Fondatorul teatrului psihologic realist clasează elementele creative de bază ale psihotehnicii în felul următor: atenția, imaginația, fantezia, memoria (senzațiile, acțiunile), credința scenică, temporitmul, libertatea musculară, plasticitatea, posesia vocii, metoda acțiunilor fizice (comunicarea, interacțiunea), circumstanțele propuse, metode de transformare creativă în personaj scenic *dacă ar fi, aici și acum* ș.a. Fiecare dintre aceste elemente necesită o dezvoltare și o perfecționare continuă. Profesionalismul actorului depinde de nivelul posesării întregului său spectru de date psihofizice.

Este cunoscut faptul că alfabetul psihotehnicii actoricești este alcătuit din: atenția scenică (concentrarea activă), libertatea scenică (un corp liber de încordare), credința scenică (evaluarea circumstanțelor propuse) și acțiunea scenică. Pasiunea regizorului pentru yoga a făcut posibilă îmbogățirea tehnicii actorului cu elementele sale. A. Filatov, analizând școala de actorie a lui K. Stanislavski și psihotehnica budistă, observă că, de exemplu, atenția este principala componentă a tuturor școlilor și domeniilor budismului, fără excepție. Analizând școala măiestriei actoricești a lui K. Stanislavski și psihotehnicile budiste, A. Filatov menționează că, de exemplu, atenția este, fără excepție, principala componentă a tuturor școlilor și domeniilor budismului, diferă doar metodele de aplicare. Prin natura sa, meseria actorului necesită o concentrare creativă asupra acțiunii scenice. Acest element profesional îi oferă posibilitatea nu doar să folosească *cercurile atenției*, ci este și un proces cognitiv activ. Deși problema atenției, ca abilitate transcendențială a subiectului, apare pentru prima dată în filosofia europeană a lui E. Husserl abia la începutul secolului XX, „faptul că „sistemul lui Stanislavski”, posedând componenta psihotehnică similară cu cea budistă, a aplicat-o cu succes nu în sfera religioasă, ci în cea estetică, devenind parte integrantă a culturii teatrale a lumii occidentale în secolul XX, ne face să ne gândim la esența psihotehnicii ca atare” [1 p. 596]. Îmbogățind psihotehnica cu elemente de yoga, cum ar fi, de exemplu, concentrarea asupra obiectului (intern sau extern), perfecționarea respirației care deschide calea spre lucrul cu energiile și altele, reformatorul teatrului a făcut primul pas către transcendența ei.

Reformatorul pune accent pe tehnica emoțiilor, pe trăirile interne, pe acțiunea internă care generează acțiuni externe naturale și armonioase. O. Aronson, savant în studiul artelor, menționează că multe nedumeriri în perceperea sistemului lui Stanislavski de către adepții săi sunt legate de faptul că psihotehnica a fost adesea interpretată tocmai ca tehnica trăirii interne, tehnica emoțiilor, și nu a corpului. Deși însuși regizorul menționa că actorul trebuie să aibă grijă nu numai de aparatul intern, care creează procesul de trăirii, dar și de cel extern, fizic, care transmite corect rezultatele muncii creative a sentimentelor, adică forma exterioară a transformării. Astfel, Aronson concluzionează: „Forma externă a transformărilor sau, altfel zis, tehnica de arta prezentării, este legată în mod inextricabil în sistem cu ceea ce este cu adevărat inovator, cu tehnica retrăirii” [2 p. 415].

### **Tehnica lui Mihail Cehov**

Dezvoltând ideile dascălului, Mihail Cehov a creat propriul său mod de a dezvolta abilitățile și tehnicile profesionale ale actorului. În **tehnica** sa calea de la acțiunea internă către cea externă este tot atât de firească ca și pentru Stanislavski – de la interior spre exterior. Pentru Cehov arta actoricească

este un drum al vieții, unde recompensa pentru munca îndelungată și anevoioasă este întâlnirea cu propria personalitate și dreptul de a crea prin inspirație. Este important ca actorul să înțeleagă ce îi leagă propria personalitate cu personajul, cu alți oameni. La această etapă creativă el trebuie să se dezvolte ca personalitate pe parcursul întregii vieți, căci energia și capacitățile sale umane sunt decisive pentru fiecare rol.

Bazându-se pe unitatea inextricabilă a triadei „trup-suflet-rațiune”, actorul și profesorul de teatru subliniază că trupul este un exponent demn al sufletului, supunându-i-se umil. De aceea i se acordă o importanță deosebită: el trebuie să fie un material flexibil și ascultător pentru exprimarea impulsurilor spirituale. Ca să joace cu tot corpul, actorul trebuie să stăpânească secretul mișcării, să înțeleagă calitățile sale speciale: calitatea formativă a gestului, muzicalitatea acestuia, capacitatea de a radia și de a da energie. În tehnica lui Cehov exercițiile pur fizice lipsesc, căci expresivitatea corporală a actorului este consecința impulsurilor spirituale. În acest caz trupul devine suflet, sufletul devine trup, iar cugetului rece îi revine rolul secundar.

Subliniind diferența dintre emoțiile din viață și de pe scenă, maestrul proeminent constată că cele dintâi poartă un caracter personal, egoist și că o atitudine obiectivă față de ele este imposibilă, cele din urmă sunt impersonale (super-personale) și permit față de sine o atitudine obiectivă. Imaginea artistică este dictată de lumea *conștiinței a treia*, de aceea este lipsită de sentimentele lumești ale actorului care îl fac plictisitor, naturalist, uzual. În acest context, el și-a concentrat atenția asupra arhetipurilor senzațiilor și acțiunilor, a gestului psihologic, a subconștientului și energiei actorului. Un loc important în crearea stării de spirit necesare unui rol este ocupat de memoriile afective – memorii despre un sentiment cunoscut trăit care s-a transformat din nou în emoții. Sensul tehnicii actoricești este ca actorul să înțeleagă ce a provocat viața afectivă și cum să se folosească aceasta.

Examinând arta teatrală în exclusivitate ca pe o meditație, în care sentimentele, atmosfera sau situațiile nu se nasc direct din semnificația cuvintelor, Cehov a formulat cinci principii ale tehnicii actoricești. Potrivit acestora, actorul trebuie: să aplice mijloacele psihologice care ar folosi sufletul pentru dezvoltarea fizică a trupului (cum ar fi arhetipurile senzațiilor și acțiunilor); să aplice mijloace de exprimare implicite și ascunse în timpul spectacolului și a repetițiilor (de exemplu, atmosfera, energia, gestul psihologic); să utilizeze elementul spiritual (*Eu-l* suprem, raze ce vin de la originea spirituală supremă) și rațiunea adevărată (inima reflectivă) ca mijloc de fuziune; să practice metoda ca mijloc de inducere a unei stări de inspirație creatoare (atenție, imaginație, fantezie etc.); să utilizeze anumite puncte ale metodei drept mijloace de eliberare a talentului. Tehnica a comasat în sine șase *metode de repetiție* a actorului: imaginația și atenția; atmosfera; sentimentele și acțiunile individuale; gestul psihologic ca prototip al gesturilor fizice cotidiene în care gesticulează sufletul actorului; întru-chiparea personajului și caracterului; improvizația. Evident, tehnica lui M. Cehov, concepută pentru a dezvălui experiențe extra-personale (super-personale) pe scenă, afectând subconștientul, este calea către transcendental în arta actorului.

### **Biomecanica**

**Biomecanica** lui Vsevolod Meyerhold este un sistem de metode și tehnici profesionale pentru perfecționarea corpului fizic al actorului, astfel încât acesta să poată controla în mod natural și cu exactitate mecanismele mișcărilor și energiei. Ca noțiune, *biomecanica* a fost introdusă în practica teatrală de către Meyerhold la începutul anilor '20 ai secolului XX. Născută în baza conceptelor lui W. James despre primordialitatea reacțiilor fizice, ale lui V. Behterev despre reflexe și ale lui F. Taylor despre optimizarea muncii, biomecanica a unificat experiența tehnicilor profesionale actoricești ale Commedia dell'arte, ale teatrelor nipon și chinez, ale ciroului, ale actriței italiene Eleanor Duse, ale actorilor francezi Sarah Bernhardt și Jean Coquelin, ale yoga și sportului. Bazându-se pe metoda improvizării autentice, biomecanica a încorporat realizările culturilor teatrale din diferite epoci și de la diferite popoare.

Apariția biomecanicii a fost dictată de conceptul teatral al lui Meyerhold: un teatru care pornește din jocurile arhaice teatralizate, dansuri, distracții și care a moștenit tradițiile reprezentărilor populare de iarmaroc, divertismentul, energia, proporția și hiperbola lor scenică. Elementele sale inalienabile primordiale sunt: masca, gestul, mișcarea. În conformitate cu aceasta, la baza biomecanicii s-au situat următoarele principii: construcția muzicală a acțiunii, *preambulul*, convenționalismul artei teatrale, grotescul. Vectorul consistent a determinat ideea teoreticianului și practicianului grotescului teatral despre universalitatea actorului, care combină abilitățile actorului acrobat, actorului gimnast, histriionului, jonglerului, mimului și a sportivului. El trebuie să poată să facă totul și trebuie să dea dovadă de exactitate și expresivitate în mișcări cu o economie maximă de resurse interne. Meyerhold compară aceasta cu mișcările exacte ale unui meseriaș experimentat. Aflându-se la muchia artei, ele se aseamănă cu dansul și se caracterizează prin lipsa mișcărilor inutile, neproductive, prin ritm și găsirea corectă a centrului de greutate al corpului și echilibrului. Biomecanica a fost concepută nu doar pentru a dezvolta o bună coordonare a mișcărilor, ci și pentru a-i oferi actorului șansa cunoașterii de sine: conexiunea mișcării cu impulsurile energetice, centrele de greutate etc.

Criticând metoda trăirii a lui Stanislavski, prin care actorul atinge rolul din interior, Meyerhold a insistat asupra contrariului. Vorbind despre conexiunea inextricabilă a internului și a exteriorului la o persoană, el era convins că forma externă găsită cu exactitate dă naștere sentimentului dorit. Această idee s-a regăsit în biomecanică: de la gestul sau mișcarea găsită – a ajunge la adevărul emoțiilor, mișcându-se de la exterior spre interior. Un alt moment nu mai puțin important al tehnicii actoricești a devenit organizarea ritmică a rolului și a acțiunii. De acest lucru sunt legate regulile muzicale în jocul actoricesc, de exemplu, linia ritmică minuțios aprofundată a mișcării și vorbirii, structura de partitură a rolului. Ele caracterizează tehnica vorbirii prin termeni muzicali – legato (continuu, lin), staccato (intermitent), ritm, melodie, timbru ș.a., determinând totodată rolul deosebit al dansului și pantomimei ca mișcare a corpului uman în spațiul ritmic muzical. Eliberând actorul de machiaj și costumație, regizorul avangardist se concentrează asupra expresivității corporale, pe racursurile în spațiu, dinamica acțiunii și dialog. Nici un fel de decoruri. Totul se produce doar prin corpul actorului: gesturi, poze, priviri, tăcere care determină adevărul în relații, deoarece este imposibil să redai totul prin cuvinte. Prin urmare, este foarte important să-ți antrenezi instrumentul, astfel încât acesta să poată realiza instantaneu orice sarcină pusă. Studiindu-l, actorul nu se bazează pe anatomie, ci pe utilitatea corpului ca material pentru jocul scenic. Orice gest, orice pas sau mișcare a capului trebuie să fie strălucitoare, largi, mărețe, libere de uzualitate. În acest context, ele se transformă în mijloace expresive impresionante și neașteptate, în mizanscene, în lucrul cu obiecte etc. Meyerhold a fost primul care a introdus în procesul de studiu mișcarea scenică ca disciplină independentă.

Biomecanica a devenit un sistem de tehnici profesionale care nu numai dezvoltă și îmbunătățește expresivitatea corporală a actorului, ci este și un mod de autocunoaștere. În acest context, se face evidentă concluzia lui O. Aronson, că Meyerhold depășește limita teatrului psihologic și se întoarce la ceea ce este legat de transcendența în artă. Biomecanica este un pas către teatrul total, unde spectatorul devine participant la acțiune, identificându-se nu cu eroul (ca într-un teatru psihologic), ci cu comunitatea colectivă. Originea unui astfel de teatru a fost tragedia antică [2 p. 413].

### **Metoda Puncte de Vedere**

Anne Bogart, regizoare americană, profesoară de teatru și autoarea tehnicii actoricești, a îmbinat armonios teoria celor Șase Puncte de Vedere ale coregrafei Mary Overly și Metoda Suzuki a regizorului japonez Tadashi Suzuki. Tehnica actoricească a coregrafei Mary Overly reprezintă o metodă a improvizației corporale, elaborată inițial de către ea în anii '70, care a devenit material didactic pentru utilizarea deconstrucției postmoderne. Șase puncte de vedere este prima tehnică actoricească cu adevărat americană, menționează în cartea sa A. Bartow [3], coregraf-inovator. Bazându-se pe filozofia postmodernismului, a încercat să determine esența deconstrucției artistice. La fel ca și Stanislavski,

care a studiat tehnica actoricească a realismului, Overly a studiat jocul actorilor în maniera avangardistă. Ea a clasificat tehnicile actoricești și le-a împărțit în șase categorii echivalente: spațiul (aptitudinea de a percepe interacțiunile fizice); forma (capacitatea perceptivă de a însuși forma); emoția (capacitatea de a percepe stările emoționale și de a se afla în stări emotive); mișcarea (capacitatea de a identifica stările chinetice cu ajutorul memoriei); timpul (capacitatea de a percepe durata acțiunii sau a stării, cât și mecanismele și instrumentele, menite să regleze durata); subiectul (capacitatea de a percepe și a sintetiza informația într-o perioadă anumită de timp și de a concluziona). Potrivit deconstrucției, aceste categorii pot fi refăcute în orice succesiune sau pot fi folosite individual. Regândind această metodă, Anne Bogart a dezvoltat ideea tehnicii improvizatorii pentru teatru, numită pentru actori Puncte de Vedere. La baza ei s-au aflat două principii ale postmodernismului: minimalismul și deconstrucția. Această abordare nouă a artei doboară radical gândirea oamenilor, schimbând sensul, scopul creativității și analiza, notează A. Bartow. Pentru Bogart a fost important ca actorul să treacă de la percepția modernistă, care subliniază necesitatea unei concluzii univoce, la una postmodernistă, care nu tinde spre evaluare și certitudine. Cu ajutorul deconstrucției el descoperă pentru sine informații noi care nu pot fi obținute prin metode tradiționale.

Tehnica actoricească a lui Bogart se bazează, de asemenea, pe Metoda Suzuki, o metodă postmodernistă de pregătire fizică intensă a actorilor, dezvoltată de regizorul, profesorul și teoreticianul teatrului japonez Tadashi Suzuki. Pentru actori, *Dojo* (din japoneză: *Do* – cale și *Jo* – locul practicii) este un spațiu sacru, unde se obține măiestria în artă. Pentru Suzuki arta teatrului nu este doar o încercare de a se distra pe sine sau pe alții, ci este o metodă de a-i face pe oameni să gândească critic la lumea în care trăiesc și să judece profund cum ar putea să o îmbunătățească. Pentru actor arta teatrului este calea spre autoperfecționare, în pofida faptului că la baza ei se află un paradox existențial: a merge înainte, conștientizând că niciodată nu vei realiza ceea ce ai intenționat să obții. Actorul trebuie să-și urmeze idealurile toată viața. *Dojo* îl ajută pe actor să-și dezvolte măiestria, formând un interpret universal, dezvoltat fizic, mintal și emoțional. Scopul lui este de a ajuta actorul să devină o versiune mai bună a lui însuși ca creator și ca persoană. Metoda Suzuki se axează pe trei direcții fundamentale: energia, respirația, centrele de greutate. Grație dezvoltării acestor parametri, corpul actorului devine nu doar puternic și agil, el obține „glas”. Energia actorului-om străbate întreg spațiul teatral și îl conectează cu alți actori, cu spectatorii.

Astfel, metoda Punctului de vedere a lui Ann Bogart combină armonios componentele universale ale tehnicilor actoricești ale teatrului și dansului tradițional asiatic, ale avangardei europene și culturii moderne pop. În laboratorul Bogart se naște performance, genul deconstructiv. Scopul său este căutarea adevărului, nu declararea acestuia, cercetarea formelor noi de percepție a realității. Aici actorul trebuie să devină cercetător laolaltă cu spectatorul. Tehnica postmodernă a actorului, care stimulează o nouă perspectivă asupra vieții, asupra sinelui și a lumii din jurul său, demonstrează cu siguranță orientarea sa transcendentă.

### Concluzii

Tehnicile actoricești ale secolului XX s-au perfecționat în timp și spațiu nu în mod izolat, ci completându-se reciproc. În pofida diferitor obiective și metode, estetica teatrală are o componentă comună în dezvoltarea acestora: tendința de a uni componentele universale ale artei actoricești a teatrului estic și occidental, yoga, pentru a accentua munca actorului cu centrele de energie, gravitație, întru promovarea cunoașterii de sine a actorului ca persoană și autoperfecționare. Acest fapt indică dorința de orientare transcendentă a artei actoricești. Primul pas în această direcție l-a făcut K. Stanislavski în psihotehnica actorului teatrului realist psihologic din prima jumătate a secolului XX. La sfârșitul secolului XX, tehnica postmodernă a actorului continuă calea către orientarea transcendentă.

### Referințe bibliografice

1. ФИЛАТОВ, А. Школа актёрского мастерства К. Станиславского и буддийские психотехники. В: *Пятые Торчиновские чтения. Философия, религия и культура стран Востока*: материалы науч. конфер. Санкт-Петербург: Факультет философии и политологии СПбГУ, 2009, с. 589-596.
2. АРОНСОН, О. Неоконченная полемика: биомеханика Мейерхольда или психотехника Станиславского? В: *Русская антропологическая школа*. Москва: РГГУ, 2007, с. 410-423.
3. БАРТОУ, А. *Актерское мастерство. Американская школа*. Москва: Альпинанон-фикшн, 2013.

## DOCUMENTARUL DE ANIMAȚIE: REFLECȚII ECOLOGICE

## ANIMATION DOCUMENTARY: ECOLOGICAL REFLECTIONS

VIOLETA TIPA<sup>1</sup>,

doctor în studiul artelor, conferențiar universitar,  
Institutul Patrimoniului Cultural

CZU 791.229.1:791.228

*Căutările în domeniul filmului de animație au provocat o nouă formulă de reflectare a lumii. Este vorba de așa-numitul documentar de animație care, prin prisma tehnicilor și a limbajului său specific, are posibilitatea să abordeze cele mai stringente probleme ale societății.*

*În această formulă a documentarului de animație se înscriu și majoritatea filmelor semnate de Ghenadie Popescu, artist independent din Republica Moldova. Viziunile sale artistice converg cu dorința de a-și exprima atitudinea față de realitatea cotidiană. Analizând seria de pelicule dedicate râurilor – Râul Ichel (2012), Râul Racovăț (septembrie, 2013), Râul Camenca (2014), Râul Răut (iulie-septembrie, 2015), Râul Ciorna (august, 2016), putem confirma că Gh. Popescu și-a găsit stilul său artistic de a transmite un mesaj angajat social și politic prin limbajul specific al artei cinematografice, combinând imaginile reale cu păpușa animată. Seria de pelicule dedicate râurilor noastre nu doar imprimă frumusețea peisajelor autohtone, demonstrând existența unor valori autohtone, ci și atenționează asupra problemelor ecologice existente.*

**Cuvinte-cheie:** film de animație, documentar de animație, film ecologic, Ghenadie Popescu

*Searches in the field of animation film have provoked a new formula for reflecting the world. This is about the so-called animation documentary, which in terms of techniques and its specific language, has the possibility to address the most pressing issues of society.*

*Most of the films, signed by Ghenadie Popescu, an independent artist from the Republic of Moldova, are included in this formula of animation documentary. His artistic visions converge with the desire to express his attitude towards everyday reality. Analyzing the series of films dedicated to rivers: the Ichel River (2012), the Racovăț River - September 2013, the Camenca River (2014), the Răut River, July-September 2015, the Ciorna River, August 2016, we can confirm that Ghenadie Popescu has found his artistic style of conveying a socially and politically engaged message through the specific language of film art, combining real images with animated puppetry. The series of films dedicated to our rivers not only imprints the beauty of local landscapes, demonstrating the existence of local values, but also draws attention to the existing ecological issues.*

**Keywords:** animation film, animation documentary, ecological film, Ghenadie Popescu

### Introducere

Căutările în domeniul filmului de animație de la începutul secolului XXI au provocat o nouă formulă de reflectare a lumii contemporane cu întregul său arsenal de aspecte. Este vorba de așa-numitul documentar de animație (sau documentarul animat) care, prin prisma tehnicilor și a limbajului său specific, are posibilitatea să abordeze cele mai stringente probleme ale societății. Fenomenul s-a cristalizat după apariția mai multor pelicule bazate pe date mai mult sau mai puțin documentare și realizate cu mijloacele filmului de animație, deși a debutat acum un secol cu pelicula *The Sinking of the Lusitania* (Scufundarea Lusitaniei, 1918, regie Winsor McCay).

1 E-mail: violeta\_tipa@yahoo.com

Despre apariția unei noi tendințe în animație – cea a *documentarului animat* – a început să se vorbească concomitent cu introducerea tehnologiilor digitale, iar lansarea filmului *Ryan* (2004) al canadianului Chris Landeth a confirmat posibilitățile de transformare a imaginii. Filmul propunea o nouă formulă hibridă dintre tehnicile filmului de animație și demersul documentar, bazat pe viața reală a regizorului-animator canadian Rayn Larkin. Acesta a fost primul dintre filmele de animație în genul filmului biografic realizat cu ajutorul noilor tehnologii.

Anume tehnologiile digitale au produs acea revoluție în domeniul audiovizualului, lichidând hotarele dintre genurile tradiționale ale artei cinematografice – filmul de ficțiune, non-ficțiune și cel de animație. În acest context, semnificative sunt teoriile filosofului rus Lev Manovich, cunoscut autor al teoriei media noi (sau *Teoriilor culturii soft*), care explică acest fenomen prin incapacitatea tehnică din trecut de-a manipula imaginea, pe când în epoca digitală, materialul de acțiune live prezintă doar o modalitate de-a înfățișa lumea, una dintre multele [1].

În susținerea noului hibrid cinematografic – *documentarul animat* – s-au expus mai mulți teoreticieni media, filmologi, filosofi ș.a., care și-au propus, în primul rând, să legitimizeze genul prin relațiile lui cu realitatea, când „animația încearcă să surprindă aspecte ale realității într-un mod construit, lipsit de referințe vizuale clare”. Chiar de la începutul noului mileniu apar filme care tot mai insistent demonstrează eligibilitatea lui. La fel, se insistă pe capacitatea lui „de-a pătrunde în zone care nu pot fi conceptualizate și ilustrate sub alte forme” [2 p. 59].

Dar adevărata explozie se va produce la Festivalul de la Cannes, în 2008, cu *Vals cu Bashir* (Waltzwith Bashir, 2008). Filmul regizorului izraelian Ari Folman a bulversat atât publicul cât și critica de specialitate, dirijând atenția spre o abordare prin prisma unei noi optici.

Nu va trece mult și pe marele ecran va mai apărea un film în același gen – *Crulic* (2011), cu povestea sa de dincolo în regia Ancăi Damian. Coproducția româno-poloneză a marcat o nouă etapă în evoluția *filmului de animație* român, respectiv, și în noua tendință. Este primul film de lungmetraj de animație realizat în România după o perioadă de repaus de 22 de ani și care, în scurt timp, a reușit să culeagă aplauze și premii la diverse foruri cinematografice, printre care cel mai prestigios fiind Premiul *Pentru cel mai bun film de lungmetraj* la Festivalul de Animație de la Annecy [3].

Aceste filme au fost anticipate de o serie de pelicule, precum *His Mother s Voice* (1997, Dennis Tupicoff), *Creature Comforts* (1989, Nick Park), *Chicago* (2007, Brett Morgen) ș.a. care, la fel, se includ în categoria *documentarului de animație*. Filmele ce au propus o nouă estetică și o abordare specifică a realității se contrapun acelor documentare jucate sau docudrame unde imaginile sunt reconstruite prin mijloacele filmului de ficțiune cu actori pentru a readuce atmosfera sau a celor pseudo-documentare care presupun o interpretare a evenimentelor. Ca exemplu pot fi aduse filmele *Primii pe lună* (Первые на Луне, 2005), debutul regizorului rus Alexei Fedorcenko, *The Nightmare* (Coșmaruri nocturne, 2015, Rodney Ascher) sau filmele gen-*mockumentar*, ce presupun o parodiare a documentarelor.

Publicul spectator a acceptat imediat seriilele BBC *Walkingwith Dinosaurs* (1999) și *Planet Dinosaurs* (2011), care nu sunt altceva decât niște imagini hiperrealiste animate ce fac escapade în trecutul îndepărtat, încercând să redea lumea animală existentă pe pământ acum o mie de ani, demonstrând viața dinozaurilor și a altor reptile demult dispărute. La fel, suntem curioși dea privi în posibilul viitor sau în nemărginirea universului cosmic la o eventuală viață pe planetele din sistemul solar etc.

În altă ordine de idei, documentarul de animație pedalează pe memoria umană, pe visurile și trăirile lui, configurându-le forme existente în imagini virtuale. Exemplu elocvent este filmul lui Ari Folman *Vals cu Bashir* (Waltzwith Bashir), bazat pe memoria soldaților izraelieni despre războiul izraelian-libanian din 1982 [3].

În aceeași ordine de idei, putem vorbi și despre peliculele bazate pe interviuri reale care readuc în prim-plan vocile imprimate ale protagoniștilor ce-și povestesc istoria vieții sau experiențele trecute. Una dintre primele încercări de a construi un contrast dintre imaginile animate cu un discurs real a fost pelicula *Creature Comforts* (1989, studioul *Aardman Animations*), menționat cu premiul *Oscar*,

după care au urmat o serie de alte filme de animație în baza mărturisirilor reale. Cu mult mai dramatice sunt filmele *Robii* (Slaves, 2008) în regia lui David Aronowitsch și Hanna Heilborn, *I met Walrus* (2010) a regizorului Josh Raskin, *Vocile copiilor* (2011), regia Jairo Carrillo și altele.

*Documentarul de animație* s-a extins pe o arie genuistico-tematică destul de variată. Prezintă interes și categoria filmelor de călătorie, analiza acestor pelicule fiind bazată pe impresiile concrete ale călătorilor, precum și ale schițelor, desenelor, fotografiilor, materialului ilustrativ realizat pe parcurs și a jurnalului de călătorii făcut de criticul rus Natalia Krivulea [4].

O altă categorie de filme create în genul documentarului de animație sunt cele istorico-biografice sau cele de portrete ale unor mari personalități. Pentru reconstituirea vieții și activității, precum și a universului spiritual se utilizează interviul, imprimări audio, material iconografic semnat de protagonist. În acest context, am consemna amintirile prin imagini animate din filmele: *Un motan și jumătate* (Полторакота, 2002), regizor Andrei Hrjanovski, *O cameră și jumătate sau călătorie în patrie* (Полтора комнаты или сентиментальное путешествие на родину, 2009), regizor Andrei Hrjanovski – ambele dedicate vieții și creației lui Iosif Brodski, unul dintre cei mai semnificativi poeți ruși ai sec. XX [3]; *Ильф и Петров* (2013), regie Roman Liberov, care reflectă relațiile de creație ale tandemului scriitoricesc Ilf și Petrov, cunoscuți după romanele despre „marele combinator” Ostaп Bender; *Мама, где я был?* (Mama, unde am fost?) (2017) a regizorului gruzin Rezo Gabriadze; *Igor. The Paris Years* (1982), filmul fraților Quay, care scoate în evidență întâlnirea de la Paris din 1922 a trei mari personalități din cultura secolului XX: poetul Vladimir Maiakovski, compozitorul Igor Stravinski și regizorul Jean Cocteau; *Bunuel în labirintul broaștelor țestoase* (Bunuel en el labirinto de las tortudas, 2018) în regia lui Salvador Simo, ne transferă în anii '30 ai secolului trecut, făcându-ne martori la turnarea documentarului *Pământ fără pâine*<sup>1</sup> (Tierra sin pan, 1932).

Tot la categoria documentarului de animație aderă și filmele de artă bazate pe creația unor artiști plastici, precum *Loving Vincent* (Iubindu-l pe Vincent) (2017), regia Dorota Kobiela, la bază având opera marelui pictor post-impresionist, prin animarea căreia se întreprinde o cercetare a morții misterioase a artistului.

În această formulă stilistică de expresie cinematografică se includ și majoritatea filmelor create de Ghenadie Popescu, artist independent din Republica Moldova, care utilizează limbajul animației în discursul său angajat civic, concomitent evidențiind și atenționând la unele probleme grave din realitatea imediată.

Prima serie de filme se înscrie în tematica ecologică a râurilor noastre. Tema apelor, cărora le dedică mai multă atenție, este o pasiune mai veche a artistului, încercând să suscite atenția publicului la frumusețea plaiului moldav, precum și la problemele ecologice, la o moarte încetinită a râurilor. În cinematografia universală tematica ecologică s-a aflat nu doar în vizorul documentariștilor, ci și al animatorilor. În acest context, al ecologiei apelor, este evidentă și pelicula *The Mighty River* (Mărețul fluviu/Le fleuveaux grandeseaux, 1993) al notoriului animator canadian Frederik Back<sup>2</sup>. Filmul, un excurs istorico-ecologic pe marginea râului Sfântul Lavrentii, constituie un manifest ecologic menit să atenționeze la starea lui deplorabilă. Să nu uităm că apa curgătoare, râul au un simbolism aparte care indică la „posibilități universale a fertilității, morții și reînnoirii...” [5 p. 108]. Or, râul a fost pentru poporul nostru (de fapt, ca și pădurea) „darul divinității” în susținerea vieții.

Pe parcursul aproape a unui deceniu Ghenadie Popescu cercetează situația râurilor din republică, realizând, pe de o parte, niște portrete documentare, filmând pe cursul lor de zeci de kilometri. Pe de altă parte, râurile devin și personaje ale filmelor, cu poveștile lor care ies la suprafață prin imaginile înregistrate de cineast, prin meditațiile locuitorilor de pe malurile lor care interacționează cu realitatea social-politică.

1 La filmul *Pământ fără pâine* în calitate de asistent și cadreur al lui Bunuel a lucrat Elle Lotar, fiul scriitorului Tudor Arghezi.

2 Frederik Back (1924-2013), regizor canadian, cunoscut prin opera sa de un profund mesaj uman.

Pentru a-i conferi imaginii semnificație și atitudine, Gh. Popescu inițiază călătoria de-a lungul râurilor din republică. De altfel, călătoria este o modalitate pe care o păstrează în toate filmele sale despre râuri. Or, călătoria pe râu în mitologie are sensuri cu mult mai profunde, semnificând o inițiere în lume, iar curgerea râului se asociază cu trecerea vieții. Autorul încearcă prin aceste deplasări să privească la viața contemporanilor noștri, a conaționaliilor, la problemele lor.

### **Râul Ichel –septembrie-octombrie, 2012**

Prima investigație cinematografică Gh. Popescu a întreprins-o asupra râului Ichel. Despre etimologia cuvântului Ichel găsim informație într-un articol semnat de Ion Dron, doctor în filologie, care scria: „Strămoșii noștri au păstrat încă un veritabil dacism – Ichel – care, inițial, în vorbirea strămoșilor noștri daco-geți, fără îndoială, a fost un simplu termen hidrografic – echel (ichel), pârau, izvor, râu”. (*Etimologia cuvântului Ichel. Apele Moldovei*).

Din primele imagini ale filmului aflăm informații referitoare la acest râu: izvorăște nu departe de satul Sinești, r-nul Ungheni, cu o lungime de 101 km și se varsă în Nistru lângă satul Coșernița, r-nul Criuleni.

Pe malul râului Ichel va călători un fost marinar de pe cuirasatul „Aurora” (ne demonstrează hainele – maioul de marinar și chipiul cu inscripție), care, ieșit la pensie, colindă lumea, în apropierea apelor. Unicul cuvânt pe care-l rostește pe întreg parcursul filmului este: „Наливай!” („Toarnă!”) – o deprindere veche din timpul slujbei sale în departamentul maritim rusesc.

Primul lucru care-i iese în față e tăblița: „Stop! Proprietate privată. Trecere interzisă” – unicul titlu din film, fiind o demonstrație a tendinței de a acapara pământurile, de a privatiza natura republicii. Autorul nu vine cu explicații și comentarii, căci toate ar fi de prisos – imaginile vorbesc de la sine.

Tot aici, în apele râului, marinarul pescuiește un iepure mare, alb, cu un baston în mână, care vorbește în engleză, e un Iepuraș Playboy îmbătrânit, nimerit și el nu se știe cum pe plaiurile noastre, dar aproape că nu s-a înecat în mizeria existentă. Această salvare a iepurelui ne amintește de povestea *Bătrânul Mazai și Iepurii* a lui Nicolai Nekrasov, care, pe timp de inundație, umbla cu barca și salva iepurii de la înec. Cei doi se împrietenesc și continuă drumul de-a lungul râului împreună, înaintând prin albia și malurile pline de murdărie.

Reprezentative sunt cele două personaje întâlnite pe mal, la un foc, care apar ca niște accesorii vii ale râului: un bărbat-sirenă, un mutant, rezultat al poluării mediului, și un cap care a congrescut în pământ și nu se mișcă din loc. În coloana sonoră regizorul va include și crâmpie din discuțiile cu locuitorii din partea locului, care își amintesc despre râul lor de cândva, cu floră și faună bogată (șerpi, mistreți, pești etc.), și la starea care s-a ajuns după intervențiile omului, când în apă au rămas niște broaște și acelea fug din apă că-i murdară...

Călătoria continuă până la gura Ichelului care se varsă în Nistru.

### **Râul Racovăț – septembrie, 2013**

Al doilea pelerinaj autorul îl întreprinde pe râul Racovăț, care își are izvorul în regiunea Cernăuți și se întinde pe o lungime de 67 km, vărsându-se în râul Prut nu departe de satul Corpaci. Malurile lui formează landșafturi naturale pitorești, inclusiv două arii naturale protejate: rezervația peisagistică *La Castel* și monumentul geologic *Defileul Buzdugeni*.

Prin aceste locuri de o frumusețe aparte vor trece și cele două personaje feminine ale peliculei. Chipul lor este diametral opus. Primul personaj feminin este o tânără modernă, cu un păr roz, îmbrăcată într-o rochie scurtă, în pantofi albi cu tocuri înalte, care, pe parcurs, se întinde pe un lăicer popular asemeni unui covor zburător din poveste.

Al doilea chip feminin se deosebește radical prin aspectul său plat și vestimentația națională: ie, catrință, împodobite cu ornamente vegetale, care vin în contrapunct tinerei moderne.

Călătoria celor două personaje de-a lungul râului este susținută de coloana sonoră, compusă din câteva balade și bocete (*Stejărel cu frunza lată...*), culese de la locuitorii din albia râului. Și iarăși sun-



tem martori ai existenței unui râu, cu malurile sale mai mult sau mai puțin îngrijite, care își povestește istoria sa în imagini...

Simbolic este și sfârșitul filmului, când lăicerul zburător ajunge la vărsarea râului Racovăț în Prut. Tânăra strânge lăicerul ca pe un simbol al drumului parcurs și se așează să se odihnească pe o stâncă de pe mal, își descalfă pantofii și cu picioarele goale parcă vrea să se atingă de pământul dătător de viață. Iar femeia tradițională dispăre, drumul ei aici a luat sfârșit. Imaginea e o avertizare a dispariției treptate a tradițiilor și culturii populare în tumultul globalizării.

### Râul Camenca –august, 2014

Această peliculă dedicată râului Camenca s-ar înscrie sub genericul „Roman în scrisori”. Dramaturgia filmului este construită pe scrisorile care le trimit la baștină cei trei protagoniști ai filmului, în chip de tanc, care cercetează malurile râului Camenca. Caracteristicile celor trei personaje cu aspecte similare, dar cu statut social diferit, precum și ca ideologie și cultură, se profilează din răvașele ticluite cu multă ingeniozitate, într-un limbaj specific, sonorizate prin vocea *din off* (vocea autorului) ce le conturează deosebit de viu chipul etico-psihologic.

Șeful acestei echipe de tancuri, coordonatorul misiunii de pe Camenca, fiind de origine rusă, respectiv, și răvașele le scrie în limba rusă. În mesajele sale trimise către Anastasia Vladimirovna<sup>1</sup> se destăinuie despre misiunea sa secretă, cu scopul de a acapara râul Camenca, căci, după denumire, îl consideră de al lor: „Trebuie să-l luăm și noi îl vom lua!”. Șeful apreciază subalternii săi ca pe un „contingent solid, de calitate”, care vor îndeplini cu succes misiunea planificată.

Al doilea tanc simbolizează chipul conaționalului nostru care, în tendința sa pentru a-și rezolva problemele materiale, se avântă în niște afaceri dubioase, fără să se mai gândească la urmări și, respectiv, își vinde sătenii pentru niște promisiuni fictive.

Scrisorile lui sunt adresate consoartei, pe care o alintă cu drag –*Draga mea, Valiușa*, căreia nu poate să-i dezvăluie secretul unde se află și cu ce se ocupă (căci nici el nu știe!), fiind într-o echipă cu șeful și cu „unul cu ochi mititei”. Șeful e bun cu el – „un boț de aur”, ține „ca la un neam” și-i promite după încheierea cu succes a misiunii un loc bine plătit la vamă, casă cu trei nivele, cu beci, garaj... În următorul răvaș o anunță, că de lucru ar putea găsi și pentru rude, săteni și că ar putea de acum întocmi listele. Șeful promite pentru toți loc bun de lucru unde este „tătcelea pentru tăți: și concerte în fiecare seară. Chiar dacă individul n-are pașaport, tot merge, ori dacă pașaportul e rupt în două, tot îl primesc... Rachiul e foarte ieftin. Pot să vină și beți la lucru...”. Deci, se așteaptă listele la tot satul, tot raionul, cu cât mai mulți cu atât mai bine, dar nu mai puțini de jumătate de milion...

Spiritul întreprinzător al moldoveanului reiese și din ideea de a include în liste și defuncții, precum „tătucul, care n-ar fi fost împotriva”... Regizorul face aluzie la motivul „sufletelor moarte” preluate în cazul alegerilor... Dar discuția cu „cel cu ochii mititei” îl pune pe gânduri și-l face să se îndoiască de realitatea celor ce se întâmplă. Scrisoarea o încheie cu: „Dacă nu-ți scriu, listelor le dai foc sau le ascunzi pentru timpuri mai bune...”

Al treilea tanc-personaj este cel „cu ochi înguști”, despre care mai multe aflăm din scrisoarea trimisă unui combatant – frate (brat). Deci, referitor la locație – se află „în locuri calde”, proiectul la care participă nu e mare, fiind în calitate „de consultant va avea un bonus bun”. Semnificative apar caracteristicile atribuite șefului, caracterizat ca un ticălos moderat (умеренный ублюдок), iar localnicul este o îmbinare rară de naivitate cu venalitate, care îi vinde pe ai său cu tot pachetul de documente pentru niște promisiuni bizare ale comandantului...

Pe parcurs, de sub tancuri mai ies niște omuleți verzi care, la fel, cercetează împrejurimile... La finele peliculei tancarile intră în apă, lăsându-și șinele pe mal ca un simbol al unui teren însemnat la care pot reveni oricând. Cum râul dispăre în altul, așa și tancarile dispar în apa râului.

1 Autorul prin această modalitate de exprimare face și o trimitere în stil de parodie la filmul *Белое солнце пустыни* (Soarele alb al pustului) (1970, regie Vladimir Motili), unde soldatul armatei roșii, tov. Suhov, scrie scrisori acasă, soției.

Coloana sonoră a filmului este susținută și de muzica din filmul *Танкисты* (Tanchiștii) (1939)<sup>1</sup>.

### Râul Răut – iulie-septembrie, 2015

Râul Răut este cel mai mare râu care izvorăște (nu departe de satul Rediul Mare, r-nul Dondușeni) și curge integral (286 km) pe teritoriul republicii, precum și cel mai mare afluent al Nistrului. Pe malurile lui sunt situate orașele Bălți, Florești și Orhei. Despre acest râu vorbeau încă cronicarii noștri.

De-a lungul râului Răut își urmează drumul o grupă de orbi care se mișcă în șir indian, ținându-se unul de altul, fiind ghidați, la fel, de un orb, care și-a luat asupra sa sarcina de-a decide soarta tuturor. Imaginile ne amintesc de *Parabola orbilor* a lui Pieter Bruegel cel Bătrân, renumita sa pânză, inspirată din Biblie<sup>2</sup> și datată cu 1568. Regizorul se adresează concomitent și subiectului biblic, și renumitei pânze renașterine, în care cei șase orbi, conduși de un alt orb, se află la marginea unei râpi gata să cadă. Evident că versetul biblic „*Sunt niște călăuze oarbe; și când un orb călăuzește pe alt orb, vor cădea amândoi în groapă*” este unul alegoric și are un sens cu mult mai larg, referindu-se, în special, la acțiunile umane „prin a ignora realitatea lucrurilor, a nega evidența, a fi deci nebun, lunatic, iresponsabil” [5 p. 383].

Gh. Popescu proiectează versetul biblic în structura filmului, atribuindu-le celor șase personaje oarbe, parcă coborâte din pânza bruegheliană, simbolul unei orbiri sociale, în faptul de a nu vedea realitatea așa cum este. E orbirea poporului care crede promisiunilor deșarte sau se lasă cumpărați cu „pomeni electorale”. Toate aceste momente regizorul le inserează pe fondalul evenimentelor din vara anului 2015, când republica era în alerta noilor alegeri, iar o parte din popor, asemeni acestor orbi, s-a lăsat condusă de alți orbi în deciziile luate, hotărând soarta țării. Această orbire ne-o demonstrează și coloana sonoră a filmului, formată din secvențe preluate din discursurile șefilor de partide politice, informațiile transmise la radio referitor la alegerile primăriilor în Bălți și Orhei, precum și spicuri din discuțiile oamenilor care se întrebă de furtul banilor etc.

Ca un leitmotiv al filmului, pe tot parcursul drumului ce-l parcurg orbii pe malul râului Răut, sună fraza: „*Votăm, tot votăm, votăm tot ce trebuie...*”.

Coloana sonoră este o radiografie a vieții social-politice din republică, atitudinea populației (în mod special, a omului simplu față de cele ce se întâmplă). Despre evenimentele din țară ne vorbesc și fragmentul din buletinul de știri de la radio, pe care-l deschid să aflu ce se mai întâmplă în lume, precum și frânturile din discuțiile oamenilor – „Apoi, Bălțul și Orheiul tot pe gârta asta...”, „Dar noi unde am votat și pentru cine?”, „Dar tu cum crezi? Pentru ce te-a adus aicea și ți-a dat de mâncat și băut?” – care ne deschid unele dedesubturi ale rezultatelor imprevizibile. Regizorul construiește dramaturgia filmului anume pe coloana sonoră, subliniind încă o dată acțiunile candidaților și opinia oamenilor care au fost folosiți pentru a-și atinge scopul politic. S-ar părea că orbii nu sunt orbi, ci au fost transformați în orbi de condițiile și situațiile create.

La fel, ca și în pânza lui Bruegel, și orbii lui Popescu trec pe lângă o bisericuță părăsită, iar clopotnița ce se vede în depărtare e cea de la Butuceni, ca o implicare a bisericii în problemele politice ale statului.

Regizorul face o paralelă între starea ecologică a râului și cea a ecologiei spirituale a celor care își duc traiul aici. Orbii nu pot să vadă nici mizeria din jur, nici pe cea politică, doar sunt orbi și nu le poți aduce învinuiri. Nu este imprevizibil nici sfârșitul filmului, când toți orbii ajung în râu și se îneacă...

### Râul Ciorna – august, 2016

Un alt râu din nordul Moldovei, care l-a inspirat pe Gh. Popescu la o nouă aventură cinematografică, a fost Ciorna. Râul Ciorna își are izvoarele nu departe de satul Cușelăuca și se varsă în Nistru, fiind afluentul lui de dreapta, după ce parcurge o distanță de 42 km. Concomitent cu frumusețea pei-

1 *Танкисты* (1939) este un film de propagandă pseudo-militar, care demonstrează capacitățile tancurilor sovietice într-un posibil război. Compozitorii muzicii – frații Pokrass.

2 Biblia, Noul Testament. Evanghelia după Matei 15:14. *Orb pe orb de-l va duce pe drum, amândoi vor cădea în râpă.*

sajelor din valea râului, camera de filmat înregistrează și rezultatul nefast al acțiunilor umane. De data aceasta, malurile râului sunt inspectate de o persoană de stat – un judecător îmbrăcat în mantie roșie. Cu undița în mână stă pe malul râului în așteptarea peștișorului de aur, în stare să îndeplinească orice dorință. Judecătorul vrea să-l roage doar un singur lucru: „ca țara asta a noastră, mică și frumoasă, să fie un stat de drept, cu adevărat un stat de drept...”

Tot aici, pe malul râului, vine și o fetiță, cu mâini mari, care formează căușul unei roabe. Judecătorul îi apreciază mâinile mari care ar putea „muta munții din loc” sau ar putea „cerși cu succes, pentru că încap mult...”. Dacă ne referim la simbolistica mâinii, ea exprimă „ideea de activitate, de putere și dominație” [5 p. 309]. Mâna, ca simbol al unui instrument de stăpânire și de dominație, o regăsim și în calitate de personaj în filmele de animație. Amintim doar cele mai sugestive: *Ruka (Mâna, 1965)* a regizorului ceh Jiri Trnka sau *Yellow Submarine* (Submarinul galben, 1968) în regia canadianului George Dunning, creat în baza muzicii cunoscutului grup *The Beatles*.

Și filmul lui Ghenadie Popescu prezintă mâna ca un instrument de stăpânire, care ia forma unui căuș al roabei, unde se va transfera capul judecătorului, fiind purtat de tânără de-a lungul râului... Judecătorul e un doct în legi și pe întreg parcursul filmului îi enumeră copilei articolele din *Constituție*, legea supremă și principală a Republicii Moldova. În timp cât capul este plimbat cu roaba mâinilor și judecătorul tot recitește articolele din *Constituție*, un șarpe care-i urmărea de la distanță, a înghițit corpul, îmbrăcând mantia judecătorului, ce reprezintă simbolul locului în ierarhia puterii judecătorești, făcând dreptatea sa... Tânăra îi instalează capul și mantia pe o carcasă ca de matahală, folosită în grădină să sperie păsările. O astfel de matahală devine judecătorul – o sperietoare pentru popor, care nu va mai putea face dreptate...

Fiindcă legile în Republica Moldova nu mai lucrează, iar judecătorii sunt un fel de marionete care nu-și mai pot executa funcțiile, fiind lipsiți de cap, de corp și de mâini. Filmul reprezintă o alegorie la organele de drept din republică, conchizând că fiecare judecător vine la post cu gânduri bune de a lucra în baza legilor, dar, pe parcurs, este corupt, rămânând fără cap și fără corp...

Este semnificativă și poezioara pe care la început o spune fetița, iar la sfârșit judecătorul doar schimbând cuvântul *elefant* cu statul de drept: „*Un stat de drept se legăna pe o pânză de păianjen,/Și, pentru că nu se rupea, a mai chemat un stat....*” – paingenișul în care s-a prins întreaga legislație nu se va rupe cu una cu două...

Aceasta este povestea despre peștișorul de aur și judecător, despre visurile neîmplinite.

## Concluzii

Analizând filmele lui Gh. Popescu, ajungem la concluzia că mesajul lor nu atenționează doar asupra ecologiei apelor noastre, ci și asupra ecologiei spirituale. Călătoriile de-a lungul râurilor sunt mai mult decât o simplă surprindere a imaginilor apelor, ele devin o incursiune în psihologia omului nostru, a timpului la modul prezent, o atitudine civică asupra celor ce se întâmplă în lumea noastră prin prisma abordării celor mai diverse aspecte ale lumii moderne de la universul spiritual al poporului până la situația social-politică din republică. Nu întâmplător titlul filmelor sale indică un timp concret care coincide cu filmările (*Râul Răut – iulie-septembrie, 2015; Râul Ciorna – august, 2016 ș.a.*).

Ghenadie Popescu și-a prefigurat un stil al său aparte. Toate filmele din categoria râurilor au aceeași structură și același motiv al călătoriei, care sunt utilizate frecvent în dramaturgia poveștilor populare ce prezintă o inițiere a eroului principal. În călătoriile inițiate de Gh. Popescu se citește o neliniște și... în viața actuală. Deși nu se oprește în căutările sale artistico-stilistice, încercând de fiecare dată să experimenteze o tehnică nouă sau un alt material, totuși, depistăm în peliculele artistului niște tendințe specifice. În primul rând, ținem să menționăm aria problematică abordată – problemele stringente ale zilei, pe care le redă prin prisma viziunilor sale, a unei optici critice, însoțite sau pigmentate cu elementele unui burlesc.

Fiecare film este o parabolă a realității imediate, la care artistul plastic și regizorul reacționează destul de prompt. Filmele abundă de simboluri și alegorii, începând cu cele ale apei curgătoare, izvor

dătător de viață, simbolizând concomitent și trecerea timpului, și trecerea dintr-o stare în alta a lucrurilor...

Dramaturgia filmelor se bazează, în mod special, pe un contrapunct dintre imagine și coloana sonoră a peliculei, completată cu un discurs documentar – fragmente din interviuri, din buletine de știri, din legile republicii etc. – ce formează împreună un mesaj ideatic în care se concentrează esența problemelor abordate.

### Referințe bibliografice

1. МАНОВИЧ, Л. *Теория софтультуры*. Нижний Новгород: Красная ласточка, 2017. ISBN 978-5-9908655-2-5.
2. WELLE, P. *Animation – Genre and Authorship*. London: Wall flower Press, 2002.
3. TIPA, V. Animația – o formă de redare a (meta)realității. In: *Arta*, 2013. Ser. Arte audiovizuale. Chișinău: Garomont, 2013, vol. I (XXII), nr. 2, pp. 93–99. ISSN 2345-1181.
4. КРИВУЛЯ, Наталья. Анимационный тревелог: истоки и специфика жанра. In: *Arta*, 2019 Ser. Arte audiovizuale: Muzică. Teatru, Cinema. Seria nouă. Chișinău: Garomont, 2019, nr. 2, vol. XXVIII, pp. 74–83. ISSN 2345-1181.
5. CHEVALIER, J., GHEERBRANT, A. *Dicționar de simboluri*. Vol. 2. București: Artemis, 1995.

## „DRAMA” AND „POST-DRAMA”: CHANGE OF PARADIGM

### „DRAMA” ȘI „POST-DRAMA”: SCHIMBAREA PARADIGMEI

VICTORIA ALESENKOVA<sup>1</sup>,

Ph.D. in Art Criticism, Senior Researcher,  
Saratov State Conservatoire

CZU 792.03(4)

*The purpose of the article is to review some aspects of reforming the historical framework, the prerequisites and prospects for the development of European theater art. The attempt to consider the evolution of theater as a natural cyclical process of myth transformation through the phase of dramatic form constitutes a reasonable addition to the theory of the German scientist H.-T. Lehmann.*

**Keywords:** drama, post-drama, post-dramatic theater, theatrical art, theater studies

*Scopul articolului este de a trece în revistă câteva aspecte teoretice ale reformei cadrului istoric, ale premiselor și perspectivei dezvoltării artei teatrale europene. Încercarea de a urmări evoluția artei teatrale ca un proces ciclic natural de transformare a mitului prin faza unei forme dramatice constituie o completare rezonabilă la teoria cercetătorului german H.-T. Lehmann.*

**Cuvinte-cheie:** dramă, post-dramă, teatru post-dramatic, artă teatrală, studii de teatru

### Introduction

The concept of post-drama, presented at the end of the 20<sup>th</sup> century in the monograph *Post-dramatic Theater* by H.-T. Lehmann opens the prospect of expanding a traditional theoretical model of drama theater by introducing new concepts based on the study of natural trends and properties of modern European theater practice. Lehman's research touches on one of the important theoretical questions widely discussed in modern theater studies: what should the term „drama” imply as opposed to the scope of the „post-drama” paradigm, and what is the relationship between drama and theater, text and theatricality. According to Lehmann, the distance between theater and drama continues to increase in favor of theater that is not based on „drama” [1].

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

### Interpretation of the concepts

When studying the processes that determine the state of European art in general and theatrical art in particular, it should be borne in mind that they are subject to the same universal laws of Nature like other processes, for example, like the development of history and civilization, or the development of a particular person in the context of his life. The principle of intersection of spaces is the basis for the emergence of new forms and meanings, just like the principle of crossing is the basis of selection. The close and understandable three-part division of any evolving matter that has the beginning, the middle and the end, reflected in the famous Sphinx riddle about a man, as a metaphorical division of his life into morning, day, and evening, is firmly fixed in the European cultural consciousness. The signs of development, flourishing, and decay can be observed in any form of life, including the theater. It is therefore not surprising that H.-T. Lehmann, on the basis of this universal formula, divided the entire existence of Western theater into three periods – „pre-drama” (the Ancient theatre and the Medieval theatre, mainly ancient Greek tragedy), the actual „drama” (the theatre of the Renaissance until the mid-twentieth century, first of all Racine’s drama) and „post-drama” (contemporary theatre starting from the 1970s, particularly the visual dramaturgy of R. Wilson)

The fact of such three-part division, which Lehmann uses as a defining term for the modern theatrical process, builds up the logic, following which pre-drama corresponds to the origin of drama, drama to its flourishing, and post-drama to the decay of the life cycle of what is understood as „drama theatre”. Obviously, assessing the theatrical process, Lehmann considers it as a linear one, in a horizontal plane, not taking into account that the same universal model of three-part division can be applied vertically, adding new parameters for a more objective study of reasons and prospects for the qualitative development of theatrical art.

Spaces interact with each other being subject to the law of attraction and repulsion, alternately changing one cycle to another. At the same time, a result of compression is an active process of maximum concentration of matter in space, which leads to a smooth, slow movement with the inevitable „dead point” (phase fixing the generally accepted uniform standards and canons), and the subsequent action of the revolutionary forces, blowing up a space for the opposite movement – the extension in which the tension between the spaces creates potential conditions for new connections of elements, a new group of creative forces, subsequently diminishing again as the distance between the poles grows.

It is assumed that any intersecting spaces in the vertical plane have changeable upper and lower limits, similar to the upper and lower blood pressure in a living organism, which, when transferred to the object of theatrical art:

1) define the boundaries of aesthetic norms of „high” and „low”, which in the period of Antiquity were reflected in the polarity of the genres of tragedy and comedy, described by Aristotle in „*Poetics*”;

2) indicate the vital state of an object proportionally to the qualitative distance between the categories „high” and „low” in the cycle in three phases – **(a)** critical values of the upper and lower limits on the verge of breaking ties, **(b)** state of harmonious balance or „Golden mean” and **(c)** the state of maximum alignment („dead point” phase or loss of life).

No doubt, the beginning of a new cycle is accompanied by an increase in tension, which turns into an energy impulse, a kind of explosion that stimulates the movement to a new state of harmonious balance. Thus natural sequence of phases is as follows **(a)-(b)-(c)-(b)-(a)**.

Consequently, the Ancient theatre, named by Lehmann „pre-drama” taking as a basis the material of architectural, archaeological and literary artifacts of the time, is an example of a harmonious distribution of powers and functions between the aesthetic categories of the beautiful and the ugly, and corresponds to the notion „the Golden mean” **(b)**, and hence to the phase of flourishing in the horizontal dimension, while the period that Lehmann counts down from the Renaissance, or more exactly from the canonization of the drama laws by French Classicism, is in fact the phase of the „dead point” **(c)**, the end of the cycle.

The „Poetic art” („Art poétique”) of N. Boileau, which instilled the dry recommendations of the Abbe d’Aubignac on the living ideas of Horace and Aristotle, was turned into a dogmatic prescription. Theater art, in its attempt to revive archaic ideals of beauty, reflected only the shadow of Hellas, restoring the heritage of Antiquity through the interpretation and re-interpretation of recommended (mostly mythological) subjects, more and more immersing the concept of drama as theater in the concept of drama as a genre. Against the background of this immersion, the absorption of the ancient myth by the Christian one was imperceptibly taking place, which in its turn led to inevitable substitution of sacred forms for profane ones. In fact, the semantic space of a myth shrank into a word.

It becomes obvious that the period defined as „drama” is the point of complete „enslavement” of the theater to the text, the end of theatricality, the dead point of theatrical action, which is opposed by the flourishing of literature (narrative) and the subordination of the stage presentation to the literary work. As a result, it seems natural that the concept of „drama” broke away from the original meaning of „action”. In many European languages it merged with the concept of the verbal and visual realization of the play, and temporarily acquired the meaning of the theater as such. At the end of the 20<sup>th</sup> century, a German theater critic E. Fischer-Lichte in the famous work „*Semiotics of theater*” even uses the term „translation” of a literary text into a stage one: „*We define the transformation of a drama into a performance as a process of translation, < ... > words are ‘translated’ into gestures*” [2 p. 193].

It does not just „*indicate a close relationship and exchange between theatre and text*” [3 p. 29], but is an evidence of mutual immersion and uniformity of semantic spaces of text and theatre, words and actions, which allows to consider the post-dramatic tendency not as a shortage of dramatic action stated by Lehman, but as the use of the new quality theatre actions for the destruction of the framework which has been prescribed for accurate transcriptions of original texts from literary language into stage language; as an impulse to divide the semantic spaces of text and theater by contrasting the director’s and the author’s semantic spaces.

Theatre existence and development is not a linear process. It can be represented graphically by means of a cyclic intersection of sinusoidal curves, where theatricality is related to the text the same way the action is related to the word, and the way directing is related to drama. The pre-drama period is characterized by the convergence of the concepts of action and word, the drama period is a phase of maximum convergence that led to the replacement of action with a word, and the post-drama period corresponds to the reverse process of concepts’ re-polarization, when the word is not only duplicated, but also completely transformed into action.

Studying the ancient theater, the Russian art critic Adr. Piotrovsky noted that „*the theater <...> contains contradictions that cause constant displacements, interactions, collisions, and struggles of its various elements*” [3 p. 14], which allows viewing the revision of some generally accepted facts as a completely natural process. In general, it becomes obvious that the historical reference point of the theater’s existence is not the ancient Greek theater. Thus, the period of pre-drama can be considered as a long process of crystallization of the mystery forms of the theater into dramatic ones, as a gradual compression of the transcendental myth to the framework of the plot. Therefore, during the post-drama period, we can assume a tendency to expand the dramatic myth into the sacred forms of the new mystery. At the same time, „*involution reversals*” towards neo-drama will inevitably take place, and the path of evolutionary expansion will necessarily be accompanied by the action of opposing forces – the constructive and destructive aspects of the post-drama theater, expressed by modernist and postmodernist trends.

Lehman’s identification of the beginning of the post-drama period with the 1970s seems to be the result of a certain shift in the natural course of theatrical art development, caused by the two world wars and other socio-ideological cataclysms. It is obvious that „*such an internal division, such*

a split” [4 p. 400] of classical forms in art and science, which, like volcanic eruptions, threw into the world a firework of contradictory, bright and short-term trends and directions, coincides with the feeling of a deep crisis of European culture and creativity at the rise of the century, described by O. Spengler and N. Berdyaev as „the decline of Europe”, the end of the Renaissance and the change of epochs. Therefore, the European theater art of the first half of the last century, marked by the director’s laboratories of E. Piscator and M. Reinhardt, G. Craig and Vs. Meyerhold, the ideas of Russian symbolism and opposed to them experiments of surrealism and Dadaism, reflected in the metaphysical anticipation of the theater of the future by A. Artaud and the revolutionary ideas of the theater of the absurd, should certainly be considered as a powerful potential that contributed to the formation of the modern post-drama theater.

According to the Russian poet and philosopher Vl. Solovyov, the art that has reached the point of perfection in its development, no longer needs to be improved, like ancient Greek sculpture, for example. Doesn’t it mean that the drama, which has passed the point of flourishing, should redirect creative energy to the development of new kinds of art? In the “*General sense of art*” Solovyov writes: „*Art in general is the area of the ideas’ embodiment but not the place of their initial origin*” [5 p. 89] which means that the embodiment of ideas in the predominantly non-verbal form of post-drama theater can be considered as a natural development of theatrical art in the field of directing.

### Conclusion

According to Lehman’s interpretation, the theater has been dying in the drama for about four hundred years, but the revival of theatricality by the creative forces of the director-artist (as opposed to the director-playwright and the director-interpreter) leads to the formation of the art of directing as an independent multi-faceted phenomenon, which can be seen in the European theater as a certain trend of qualitative interaction between directing and other types of art. There are known examples of a director-scenographer (from T. Kantor to D. Borovsky and D. Krymov), a director-conductor (from K. Marthaler and R. Wilson to the idea of musicalization of all theatrical expressive means), a director-choreographer (the development of plastic drama from P. Bausch to J. Thierree, A. Holina, and many others) and, of course, we should mention such representatives of the post-dramatic vector in directing as P. Brook, E. Nekrošius, A. Vasiliev, S. Purkarete, R. Lepage, A. Zholdak, and other masters of syncretic forms of expression. „*The growing importance of directing is an irreversible phenomenon*” [1 p. 83], confirms Lehman himself.

Thus, the relevance of the revision of the historical framework, prerequisites and prospects of the theatrical art development in the curriculum of higher education institutions teaching subjects connected with the history and theory of the theater as well as theater criticism, can be considered overdue. Professional terminology, updated conceptual basis and an objective perception of the problems of the modern theater contribute to an adequate study of creative processes.

### Bibliographic references

1. ЛЕХМАНН, Х.-Т. *Пост-драматический театр*. Москва: ABCdesign, 2013. ISBN 978-5- 4330-0024-7.
2. FISCHER-LICHTE, E. *The semiotics of theater*. USA: Indiana University Press, 1992. ISBN (10) 02533322375. ISBN (13) 978-0253-322371.
3. ГВОЗДЕВ, А., ПИОТРОВСКИЙ, А. *История европейского театра: Античный театр. Театр эпохи феодализма*. Москва: ГИТИС, 2013. ISBN 978-5-91328-130-2.
4. БЕРДЯЕВ, Н. *Философия творчества, культуры и искусства*. Т.1. Москва: Искусство, 1994.
5. СОЛОВЬЁВ, В. *Философия искусства и литературная критика*. Москва: Искусство, 1991.

## ТЕАТР В ИНТЕРНЕТЕ: ОБНОВЛЕНИЕ ТРАДИЦИИ

## TEATRU PE INTERNET: REÎNNOIREA TRADIȚIEI

## THEATER ON THE INTERNET: TRADITION RENEWAL

ЕКАТЕРИНА СТАНИСЛАВСКАЯ<sup>1</sup>,

доктор искусствоведения, профессор,

Киевский национальный университет театра, кино и телевидения  
имени И. К. Карпенко-Карого, Украина

CZU 792:004.738.5

*В статье автор рассматривает новые формы существования театрального спектакля в Интернете. Уточняется содержание терминов «трансляция», «запись трансляции», «трансляция записи», «адаптация/экранная версия». Автор описывает и анализирует театрально-экранный эксперимент, проведенный в социальной сети Facebook 1 апреля 2020 г. Киевским театром «Актер». Спектакль «Мегеры» по пьесе Д. Нигро «Горгоны» был представлен в условиях карантинной самоизоляции при помощи платформы видеосвязи Zoom: актеры находились в своих помещениях и общались друг с другом через экран.*

**Ключевые слова:** трансляция, адаптация, театр онлайн, киевский театр «Актер», спектакль «Мегеры»

*În acest articol autorul cercetează formele noi de existență ale spectacolului teatral pe Internet. Se specifică conținutul termenilor: „difuzare”, „înregistrarea difuzării”, „difuzarea înregistrării”, „versiunea adaptare/ecranizare”. Autorul descrie și analizează experimentul teatral de ecran realizat la 1 aprilie 2020 de teatrul „Actor” din Kiev pe rețeaua de socializare Facebook. Spectacolul „Vulpile” după piesa „Gorgonele” de D. Nigro a fost prezentat în condiții de autoizolare în carantină, folosind platforma de comunicare video Zoom: actorii se aflau la distanță și comunicau între ei prin intermediul ecranului.*

**Cuvinte-cheie:** difuzare, adaptare, teatru online, teatrul „Actor” din Kiev, spectacolul „Vulpile”

*In the present article, the author considers the new forms of theatrical performance on the Internet. The content of the terms “broadcast”, “recording a broadcast”, “broadcast recording”, adaptation/screen version” is being specified. The author describes and analyzes a theater-screen experiment conducted on the social network Facebook on April 1, 2020 by the Kyiv “Actor” Theater. The performance “The Vixens” based on the play by D. Nigro „The Gorgons” was presented under quarantine self-isolation conditions using the Zoom video communication platform: the actors were in their premises and communicated with each other through the screen.*

**Keywords:** broadcast, adaptation, online theater, the Kyiv “Actor” Theater, the play „The Vixens”

**Введение**

Информационные и экранные технологии являются безусловной составляющей современной культуры, в частности художественной, способствуя созданию новых зрелищных форм. Театр, будучи кросскультурным искусством с древней историей, вышел сегодня за пределы исключительно помпезного образа с бархатным занавесом (хотя и такой антураж, конечно, кое-где используется). Сохраняя свою извечную основу – донесение идеи через драматургию – современный театр, экспериментируя над содержанием и формой, активно использует разнообразную палитру инновационных технологий, создавая новые выразительные и зрелищные эффекты. Этот процесс двусторонний: театр-транслятор стремится к обновлению еще и потому, что обновляется зритель-реципиент – индивид, сознание и мировоззрение которого существенно меняются под влиянием массовых коммуникаций и глобальной интеграции технологий в жизнь. В результате наблюдаем период определенной деканонизации привычного театрального формата.

<sup>1</sup> E-mail: ekaterinaiii@ukr.net



### **Терминологический аппарат**

В сложных условиях карантинной весны 2020 г. многие мировые театры начали так называемые онлайн-трансляции в Интернете (Facebook, YouTube, сайты театров и т.д.). Чтобы объяснить выражение «так называемые», необходимо уделить внимание терминологии.

Слово «трансляция» мы употребляем, в основном, в двух случаях: когда имеем в виду средство передачи в целом (например, «телевидение осуществляет трансляцию сигнала цифрового вещания») и когда говорим об экранной форме (например, «трансляция юбилейного концерта из зала филармонии»). То есть, в первом случае мы говорим о технологии, во втором – еще и о форме существования искусства на экране.

Насбудет интересовать именно второй случай. Речь идет, так сказать, о «настоящем онлайн»: сегодня, в 19 часов, в театре начинается спектакль, который транслируется одновременно на телевидении или в Интернете, и зрители, сидя в зале и дома, наблюдают зрелище в общих временных координатах. Если этот же спектакль покажут в повторе завтра или пользователь Сети посмотрит его через несколько дней, в этом случае, уважая чистоту терминологии, мы говорим уже о записи трансляции.

Если представление записано на сцене театра, после чего подготовлено для показа на экране и в результате демонстрируется там, в определенное планами и программами время, такая экранная форма называется адаптацией или экранной версией [1 с. 230-233].

Итак, возвращаемся к нынешним онлайн-трансляциям: театры анонсируют в Сети время показа спектаклей и демонстрируют их записи. Фактически, мы наблюдаем адаптации (экранные версии) представлений, а присвоенный этим событиям статус «онлайн-трансляций» отсылает нас к первому толкованию, означая техническую сторону передачи: интернет транслирует экранную версию спектакля. То есть, в данном случае, речь идет о трансляции записи. Художественно-экранная форма существования действия (адаптация/экранная версия) не изменяется от способа его демонстрации – или этот спектакль показан разово в определенное время (как это сейчас происходит в карантинных условиях: театр анонсирует, какого числа и в какое время будет показ), или он доступен зрителю для просмотра в открытых коллекциях, собраниях, фондах, которых сегодня достаточно много в Интернете.

### **Инновационный эксперимент киевского театра «Актер»**

Но недавно в социальной сети Facebook произошло действительно уникальное событие: 1 апреля 2020 г. на странице киевского театра «Актер» в рамках инициированного художественным руководителем театра Славой Жилой проекта «Театр на вынос» транслировался «настоящий» онлайн-спектакль. Уникальность этой трансляции (как художественной формы) в том, что она состоялась с помощью платформы видеосвязи Zoom: актеры находились в своих домах, разделяя между собой только одно пространство – виртуальное. Речь идет о дуэтом спектакле «Мегеры» по пьесе Дона Нигро «Горгоны» в постановке Ольги Гаврилюк; главные роли двух актрис, «заклятых подруг» исполнили народный артист Украины Алексей Вертинский и Артем Емцов.

Спектакль был представлен в сокращении и длился 40 минут (общая продолжительность спектакля в театре полтора часа), что обуславливалось и объективным фактором продолжительности Zoom-конференции, и первой попыткой освоения нового формата, для которой такая продолжительность была оптимальной. (Необходимо отметить, что в сокращении спектакль выглядел органичным и по форме, и по содержанию.)

Сначала мы видели на своих мониторах три окна на платформе конференции: в одном из них Слава Жила сделал вступительное слово к зрителю (и были даже традиционные театральные звонки), а два других окна демонстрировали интерьер помещений актеров, которые впоследствии появились «в кадре» и начали дистанционно-экранную коммуникацию.

Своеобразными прологом и эпилогом представления были фрагменты видео, которые во время «живых» показов в театре демонстрируются на экране. По завершении, актеры в офлайн-формате поделились своими впечатлениями об эксперименте, утверждая, что это был полноценный спектакль со всеми присущими ему качествами, в частности, волнением и чувством партнерства [2].

Разовая трансляция записи спектакля, которой нет в свободном доступе в Сети (о чем говорилось выше), безусловно, организывает зрителя в пространстве, образует ощущение единства в огромном зрительном зале, а вместе с ним – ощущение «мгновенности», неповторимости, разовой уникальности такого просмотра. Понятно, что в подобных трансляциях актеры (если они живы-здоровы и имеют доступ в Интернет) являются потенциальными зрителями. В «настоящих» трансляциях актеры находятся на сцене и, зная, что их выступление сейчас транслируется на экране, не в состоянии, и это естественно, быть зрителями.

В этой же форме, что нам предложил театр «Актер», артисты объединили в себе и сценическую, и зрительскую ипостаси: каждый из них смотрел на экран своего компьютера и видел своего партнера. Получается, что кроме новаторства самой формы театрального искусства, этот эксперимент позволил актеру пережить новую функциональность, новую «роль в роли»: играя своих персонажей, Алексей и Артем видели друг друга на экране именно так, как видели в этот момент зрители на тысячах мониторов, то есть, кроме презентации образности, артисты (трансляторы) одновременно были и зрителями (реципиентами).

Реакция зрителей в процессе просмотра, типичная для «привычного» театра, также присутствовала, хотя и в иной форме: аплодисментами служили смайлики и активный чат в реальном времени. Лично мне при просмотре чат мешал, и я убрала его с экрана, но сам факт такой потенциальной возможности – высказывать свои впечатления прямо сейчас и обмениваться мнениями касательно восприятия произведения – расширил функциональность зрителя, недоступную в процессе «живого» просмотра.

Хочется также поразмыслить о «виртуальности» осуществленного эксперимента. Понятия виртуальности, виртуальной реальности сегодня традиционно связывают с Интернетом, видеоиграми, различными техническими приспособлениями, позволяющими человеку почувствовать и пережить то, чего не существует в реальности. Если рассматривать виртуальность в толковании вымысленности, мнимости, то исторически именно театр был тем первым искусством, которое в своем «продукте» – спектаклях – создавало не что иное, как виртуальные миры.

Вместе с тем, первоначальное значение слова «виртуальный» (с лат. *Virtualis*) означает «возможный», «потенциальный» – то есть, нечто, способное возникнуть при определенных условиях. И это толкование также прекрасно реализуется именно театром, потому что на самом деле не так много надо условий, чтобы возникло это искусство, а именно – актер(ы) и любой канал коммуникации со зрителем, даже удаленный в пространстве и времени.

В здесь рассматриваемом проекте мы наблюдаем обе трактовки термина «виртуальный»: мы окунулись в воображаемый мир взаимоотношений двух голливудских звезд, одновременно находясь в едином с актерами виртуальном хронотопе.

Организатор проекта Слава Жила получил разрешение администрации Facebook на постоянное размещение записи трансляции на странице театра «Актер», поэтому все желающие могут посмотреть этот экспериментальный спектакль [3]. На момент написания этой статьи (спустя три недели после представления) количество просмотров достигло 25 тысяч, из них 15 тысяч смотрели именно трансляцию в реальном времени, остальные – ее запись.

Как небольшой минус, отмечу, что техническая сторона трансляции и касательно видео, и касательно аудио не была идеальной, но это объясняется многими причинами, связанными с техническими характеристиками компьютеров, различной скоростью Интернета, нагрузкой

на социальную сеть. Впрочем, этот минус не снижает уникальности осуществленного эксперимента.

### Выводы

Адепты «живого» театра могут отвергнуть театр экранно-дистанционный, аргументируя тем, что главное в театре происходит не на сцене, а между сценой и залом, и если этого «между» нет, то нет и театра. Частично соглашаясь с такой аргументацией, выступлю в защиту «другого» театра. При этом, считаю некорректным защищать подобные формы виртуального театра «железными» аргументами типа «когда нет возможности пойти в театр», «это единственный способ в условиях карантина», «лучше так, чем никак». Экранно-дистанционный театр – это не эрзац театра «живого», не бледная копия, не «хотя бы как-то попасть к зрителю». Это новая форма театрално-экранной коммуникации, предоставляющая новые возможности и актеру, и зрителю. Это очередной социокультурный пример, демонстрирующий, как информационные технологии позволяют изменить пространство спектакля, обогащая образную палитру традиционного искусства и создавая новые формы общения с аудиторией.

### Библиографические ссылки

1. СТАНИСЛАВСЬКА, К. *Мистецько-видовищні форми сучасної культури*: монографія. Київ: НАКККиМ, 2016. ISBN 978-966-452-224-0.
2. *Спектакль togo* [online]. [accesat 24.04.2020]. Disponibil: [https://kyivdaily.com.ua/teatr-akter/?fbclid=IwAR0rRxVQXnqBCa04IsBMN4\\_cQ6urRaiQkd0qAsNKa48hBry\\_WspaV0W3fzc](https://kyivdaily.com.ua/teatr-akter/?fbclid=IwAR0rRxVQXnqBCa04IsBMN4_cQ6urRaiQkd0qAsNKa48hBry_WspaV0W3fzc)
3. *Спектакль «Мегеры»* [online]. [accesat 24.04.2020]. Disponibil: <https://www.facebook.com/teatractor/videos/519984368886685/>.

## REGIA – ÎNTRE OCUPAȚIE ȘI PROFESIE (PROFESIONALISM ȘI DILETANTISM)

### DIRECTING – BETWEEN OCCUPATION AND PROFESSION (PROFESSIONALISM AND DILETTANTISM)

LIDIA PANFIL<sup>1</sup>,

profesor universitar,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU 792.027

*Regia, ca orice altă știință, evoluează, se dezvoltă ascendent. În timp, optica ei modifică unghiul de vedere asupra lucrurilor și este perfectibilă în funcție de gradul și diversitatea informației culturale, de empirismul cunoașterii științifice. În teatru și în școală poate fi auzită o părere mai mult amatoricească decât înțeleaptă, care periclitează adevărata cale a cunoașterii: „se poate și așa...”, „se poate și altfel...”, „se poate într-o mie de feluri...”. Adevărul cert este că o asemenea gândire nu poate fi așa sau altfel. Acțiunea fără cunoaștere nu acceptă vocabulele „nici” sau „într-un fel”. Diletantul are impresia că totul este simplist, este posibil și accesibil, căci el nu percepe exact implicațiile intelectuale care îl obligă să dureze o perspectivă trainică, să atingă esențe, să contureze unghiuri de vedere originale etc. Pentru a deveni legitate, performanța trebuie să se edifice pe pilonii competenței și cunoașterii principiilor, fundamentelor generale, pe teoria fenomenelor din domeniul Regiei.*

**Cuvinte-cheie:** regia, regia – între ocupație și profesie, profesionism și diletantism, teatru și școala de teatru, delimitări și principii

1 E-mail: panfil.lidia@yahoo.com

*Directing, like any other science, evolves, develops upwards. Over time, its perspective changes the angle of view of things and is perfectible depending on the degree and diversity of the cultural information, the empiricism of scientific knowledge. In the theater and in school, one can hear a more amateurish than wise opinion, which endangers the true path of knowledge: „it can be so...”, „it can be different...”, „it can be in a thousand ways...”. The certain truth is that such thinking cannot be in one way or another. The action without knowledge does not accept the words “neither” or „in some way”. The dilettante has the impression that everything is simplistic, possible and accessible, because he does not perceive exactly the intellectual implications that force him to build a lasting perspective, to reach essences, to outline original angles of view, etc. In order to become legitimate, the performance must be built on the pillars of competence and knowledge of principles, general foundations, on the theory of phenomena in the field of Directing.*

**Keywords:** directing, directing-between occupation and profession, professionalism and dilettantism, theater and theater school, delimitations and principles

## Introducere

Regia, ca orice altă știință, evoluează, se dezvoltă ascendent. În timp, optica ei modifică unghiul de vedere asupra lucrurilor și este perfectibilă în funcție de gradul și diversitatea informației culturale, de empirismul cunoașterii științifice.

Obiectul teatrului este opera finită – spectacolul. Ceea ce interesează este **ce se obține**, și nu modul **cum** se obține, cine sunt cei implicați în colaborarea și realizarea propriu-zisă a actului artistic.

Știința este determinată de ceea ce obțin, prin strădanii enorme, marii creatori și nicidecum de modalitatea cum (prin ce metode) obțin ei rezultatele scontate. Artiștii, exact ca și cercetătorii, filosofi sunt legitimați de rezultat, nu de procedeu. O școală bună de teatru nu învață adevărurile generațiilor trecute, ci metodele, căile care conduc spre descoperirea adevărurilor încă nedescoperite. La un anumit nivel de percepere apare ipoteza conform căreia oricare din multiplele procedee sau metode conduc, inevitabil, mai devreme sau mai târziu, la aceleași finalități.

În teatru și în **școală** poate fi auzită o părere mai mult amatoricească decât **înțeleaptă**, care periclitizează adevărata cale a cunoașterii: se poate și așa, se poate și altfel, se poate într-o mie de feluri... Adevărul cert este că o asemenea gândire nu poate așa sau altfel. Acțiunea fără cunoaștere nu acceptă vocabulele nici sau într-un fel. Diletantul are impresia că totul este simplist, este posibil și accesibil, căci el nu percepe exact implicațiile intelectuale care îl obligă să dureze o perspectivă trainică, să atingă esențe, să contureze unghiuri de vedere originale etc. Ignorând stringentele principale și necesitățile conceptuale interne ale demersului, diletantul forțează lucrurile pentru a obține, finalmente, o combinație hibridă.

Pentru a deveni legitime, performanța trebuie să se edifice pe pilonii competenței și cunoașterii principiilor, fundamentelor generale, pe teoria fenomenelor din domeniul Regiei.

## Profesionismul și etica profesională

Profesionism,s.n.	Practicare a unei îndeletniciri ca profesionist; activitate a unei persoane care face un lucru datorită meseriei pe care o are și pe care o stăpânește foarte bine; însușire, calitate a unui profesionist [1p.738].
Profesionism,s.n.	Profesionism; p.ext. ramură a sportului, a artei etc. practică cu profesiune [1 p.738].
Profesionist(ă),s.n.	Persoană care lucrează într-un anumit domeniu de activitate, având pregătirea corespunzătoare [1 p.739].

Tema pe care o abordăm se referă la conotațiile conceptuale ale câmpului semantic ce înglobează noțiunile de profesionist și profesionalism, precum și felul în care intervine etica în exercitarea rolurilor profesionale. O profesie este o ocupație pe care o au mai multe persoane prin slujirea directă a unui anumit ideal într-un mod moral permisibil, dincolo de ceea ce le cere nemijlocit piața și morala comună.

Profesioniștii unui domeniu care își exercită profesia cu dedare, cunoaștere, măiestrie ajung să devină personalități marcante nu doar într-un anumit domeniu al artei, dar și în viața social-culturală a unei țări. Aceasta este proba supremă că ei dau dovadă de ceea ce este considerat profesionism.

Etica virtuții, coborâtoare din tradiția aristotelică cuprinsă de Etica nicomahică, a reconfigurat un important teren în discuțiile actuale. Ea încearcă să răspundă, în cazul nostru, la întrebările: „Ce fel de profesionist ar trebui să fiu?”, „Care sunt virtuțile necesare unui profesionist?”. Această problemă derivă din faptul că împlinirea profesională este cotate ca o componentă importantă a împlinirii și dezvoltării personale (humanflourishing în original). Realizarea profesională este considerată, pe bună dreptate, una din condițiile majore prin care o persoană poate să devină împlinită sau, cel puțin, utilă, să resimtă că are o activitate plină de sens și să-și sporească încrederea în forțele proprii.

Dileme standard în etica profesională survin, îndeosebi, în situații cruciale, atunci când starea de fapt a unei societăți se sincronizează cu valorile morale ale profesionistului. În lumea contemporană s-a conturat o pregătire universitară, inclusiv în artă (muzică, teatru, arte plastice etc.). Ea vizează etica profesională și se referă complementar la pregătirea profesioniștilor, presupunând o cunoaștere empirică specifică, profundă, tipică, bine conturată și articulată.

Care sunt caracteristicile ideale ale profesionistului în domeniul artei și care sunt valorile intrinseci ale acestuia, în ce constă, în fond, profesionalismul în arta regizorală?

Vom prezenta doar câteva principii (destinate regizorilor), extrase din *Etica* marelui estetician al culturii K.S. Stanislavski [2], care trebuie nu doar cunoscute, ci și aplicate sistematic:

- Arta dispune de propriile legități.
- Artei îi place ordinea și armonia.
- Talentul este suveranul și stăpânul unic al scenei.
- Fără aptitudini și talent, nu te apropia de artă. Pe lângă talent mai ai nevoie și de cunoștințe temeinice.
- Nu există artă ce nu ar necesita virtuozitate și nu există limite telurice pentru această proprietate infinită.
- Arta regizorală se „alimentează” din experiență și muncă fără preget.
- Regizorul trebuie să se perfecționeze continuu. Orice meșteșug solicită un talent deosebit și doar posedând la perfecție meseria poți atinge genialitatea.
- Talentul, inspirația, (sub)conștientul au prioritate maximă; tehnica există tocmai pentru a le servi magistral, urmărind aducerea la viață a creației (supra)conștiente.
- Cuvinte-cheie pentru spontaneitatea și autenticitatea actului artistic: Azi, Aici, Acum.
- Nimic să nu se deruleze pe scenă fără ca, în prealabil, să fi fost trecut prin sita adevărului. Adevărul e mai concludent decât orice argument, deci, numai o artă veridică e convingătoare prin autenticitate.
- În artă se pot realiza multe lucruri mărețe, însă cu condiția ca lucrul înfăptuit să fie marcat plener de artistism și persuasiune.
- Simplitatea, încununată cu un bogat fond de imaginație, este lucrul cel mai dificil de obținut în artă (lucru de care se tem și pe care îl evită cel mai mult toți cei care sunt insuficient pregătiți).
- Iubește arta din tine, nu chipul tău în artă.
- Orice intenție de a copia împiedică creația personală. Totuși, studiul artei te ajută să-ți rafinezi gustul.
- Procesul de creație este, în primul rând, o deplină concentrare a întregii ființe fizice și spirituale (trup, simțuri, minte, voință, sentiment, imaginație).
- Nodal este procesul creator, nu succesul pasager: Important nu e rezultatul însuși. El nu depinde de dumneata. Importantă e tendința de realizare a temei, importantă e acțiunea însăși, tentativa de a crea magistral.
- Termeni opuși: artă veșnică/artă la modă. E primejdios să te abați definitiv de la drumul principal pe care arta înaintează din vremuri străvechi. Cel care nu cunoaște drumul acesta etern riscă să piardă pe parcurs adevărate scopuri ale artei și este condamnat să orbecăiască de-a pururi pe poteci ce se înfundă în păduri dese.

- În lipsa tradiției, arta noastră este condamnată la diletantism.
  - Arta e menită să „tranșeze” probleme artistice. Numai că elementul spectaculos, predica sau agitația nu pot fi confundate cu arta autentică. Tendința și arta sunt incompatibile.
  - Scopul adevărat al artei, al creației este acela de „a transfigura adevărata viață a spiritului uman”.
  - Arta teatrală are un pregnant caracter colectiv. Și pentru că presupune înglobarea realizărilor artistice ale mai multor creatori, ea reclamă existența publicului. Mai mult decât atât, dezvoltă „sensibilitatea comună, de masă, care face mai acută trăirea momentelor sublime ale intuiției”.
  - Toți artiștii care colaborează într-un spectacol (regizor, actori, interpreți, scenograf etc.) trebuie să înțeleagă bine și să fie îndrăgostiți de produsul creației lor comune. Pentru aceasta ei trebuie inițial să atingă o compatibilitate desăvârșită: în această muncă e nevoie de o concesie reciprocă permanentă și de un scop comun bine definit.
  - Creatorii spectacolului și personalul tehnic trebuie să se supună „unui fir creator călăuzitor unic”.
  - E nevoie de o disciplină cazonă. Întârzierile, lenea, capriciul, toanele, mofturile, lipsa de voință, necunoașterea – toate sunt la fel de nocive muncii și trebuie dezrădăcinate fără milă. În fond, indisciplina înseamnă nerespectarea artei, deci, lipsă de talent.
  - Forțarea e un mijloc prost pentru creație. Așadar, nu fi încordat nici fizic, nici spiritual.
  - Nu se poate lucra în artă la rece. Avem nevoie de un anumit grad de înflăcărare, e necesară o forță stihinică afectivă ca să observăm lumea și să identificăm materialul inedit pentru creație.
  - Câteodată, pornind de la suprafață, se poate ajunge în străfunduri. Nu este, desigur, calea cea mai facilă, totuși, deseori este și aceasta o posibilitate de acces la creația artistică.
  - Apropiati-vă de teorie și de legile creatoare prin practică, prin exemplu, prin proprie senzație.
  - Adevărații artiști vorbesc despre arta lor simplu, concis și pe înțelesul tuturor.
  - În creație trebuie la început să fii atras magnetic de miracol, de feerie, să simți fiorul artistic, iar pe urmă abia să vrei să realizezi ceva original.
  - În artă este deosebit de important să înțelegi la timp întrebuintarea potrivită pentru fiecare secvență și particularitate specifică.
  - Arta corijează natura, dar niciodată n-o poate substitui.
- Aceste profunde cugetări stanislavskiene pot constitui un veritabil ghid indispensabil nu doar orientării prin labirintul creației regizorale, ci și prin întreaga paradigmă a culturii contemporane.

### Fenomenul diletantismului în arta spectacolului

Diletant(ă),s.n.	Amator (pasionat) de artă, știință, tehnică, fără pregătire de specialitate. Persoană lipsită de o pregătire temeinică, cu o prestație superficială, incompetentă [1 p.259].
Diletantism,s.n.	Faptul de a avea preocupări în domeniul artei, al științei sau al tehnicii numai din plăcere, fără o pregătire specială. Lipsă de competență și de seriozitate profesională [1 p.259].

Diletantismul a ajuns un termen peiorativ care desemnează lipsa de expertiză, lucrul după ureche, contrariul profesionalismului serios. Nimeni nu este mai sever cu diletantismul decât diletantul inteligent și aceasta dintr-un sentiment explicabil al urii de sine. Herzen, el însuși un diletant, se răfuieste cu diletantismul care confundă cunoașterea cu pasiunea pentru cunoaștere și arta cu gustul pentru artă, subliniază Adrian Mihalache în lucrarea *Cu Herzen* [3] despre diletantism.

Semnificația termenului diletantism (provenit din latinescul „delectare” și italianescul „dilettante”, care înseamnă „a amuza”, „a distra” pe cineva) se referă la o anumită manieră de amatorism, de veleitarism cras, în ultimă instanță. Ca și structură ideatică, „substanța” amatorismului își inițiază începuturile în crepusculul secolului XVI, în perioada de consolidare și, ulterior, finalizare a conceptului renescentist de devenire a personalității culturale și a statornicirii dialogului european civilizațional.

Esența diletantismului constă în faptul că diletantul nu pătrunde în miezul lucrurilor și nu este apt să perceapă amploarea efortului pe care și-l asumă. Superficialitatea, care-l caracterizează întotdeauna, îl determină să trateze lucrurile superficial, în definitiv, totul finalizându-se cu un eșec lamentabil.

În concepția lui Em. Kant, aptitudinile artistice țin în totalitate de nativitate și nu pot fi deprinse sau exploatate ca atare. Așadar, fenomenul cunoașterii în artă nu reprezintă izvorul forței de creație. Anume în aceasta rezidă specificitatea artei, în comparație cu știința, în care paradigma cunoașterii este atot-triumfătoare și atotcuprinzătoare. Potrivit autorului „Criticii rațiunii pure”, geniul este irepetabil, însemnul respectiv fiind, de departe, unul de netăgăduit, or, eventuala lipsă de originalitate se soldează totdeauna cu un fiasco, cu un nonsens paralizant.

Autenticitatea în artă, consideră Kant, trebuie cu obligativitate disociată de conceptul de meserie, de breaslă. Geniul își revendică dreptul inalienabil de a fi totalmente infailibil și, prin această „stihie”, devine original până la sacralitate, adoptând maniere convenționale și hieratisme simptomatice de transformare a elementului anodin în element celest, în element pe cât de simplu, la prima vedere, pe atât de neaș, în reprezentare artistică.

Și diletantul, și geniul activează într-un spațiu care sfidează orice legitate logică, uniformitate și convenționalitate. Cu precizarea că ultimului îi revine primatul autenticității de structură și de exprimare, rod al impetuoșității genuine. Sfidarea „încorsetării” terne reprezintă atuul inalienabil al geniului, dreptul lui firesc de a pleda în favoarea eliberării dogmatice, or, libertatea sa de creație nu are cum fi secundată de o permanentă încolonare și îndoctrinare, raliată diverselor mișcări, curente sau școli programatice.

Totuși, respingerea unor forme sau modalități consacrate de exprimare artistică, în cazuri ordinare, poate suscita doar apariția unor „mostre” anemice de artă, de pseudo-artism, în aceste situații putând fi lesne deconspirată „activitatea” subversivă a diletantului [4].

Obiectul muncii diletantului se referă la auto-complacere, la satisfacerea propriului statut de creator, și nimic mai mult. Opera este pentru diletant ceva secundar, o „senzație” marcată de platitudini și truisme, tot ce contează fiind „insașiabilitatea de a se delecta neconținut cu propria persoană, „plaisir-ul” identificării ubicuu a egoului, ca atribut al unei false măreții și atotputerniciei fade, afișate imperios, cu nestăvilită dezinvoltură” [5].

Diletantul, în viziunea lui B. Asafiev [6], poate fi concomitent un amator și un cunoscător avizat al artei, care posedă cunoștințe durabile de specialitate și aptitudini artistice pregnante, totuși, nu se poate ridica la un nivel constant de reprezentare ontică a propriilor sentimente și trăiri interioare, nu stăpânește suficient tehnicile și formele de exprimare originală a viziunii integratoare asupra lumii. Profesionistul este integrat totalmente în procesul de creație, arta reprezentând pentru el unicul sens al vieții, pe când diletantul consideră actul cultural un banal hobby, o pasiune efemeră, o ocupație secundară oarecare, ludică, câștigându-și existența cotidiană în alte sfere de activitate.

În Europa diletantismul cunoaște o importantă supradimensionare, devenind, practic, o normalitate. Filosoful și poetul german Friedrich Schiller a fost printre primii care a elaborat un studiu aprofundat asupra acestui fenomen reflectat în artă, calificându-l astfel: „Amatorul (diletantul) niciodată nu transcende dincolo de subiectivitatea sa; el se exprimă pe Sine în Artă. Pentru diletanți, Arta nu este scopul vieții, ci o modalitate de a evada de cotidian” [7 p.132]. Acest criteriu și poate disocia sistemic profesionismul de diletantism. Rezultă, deci, că nu talentul și *măiestria* se autoexclud, dar faptul că profesionistul consideră arta vocație și se dedică completamente ei, pe când diletantul creează sporadic, arta fiind pentru el un mof. Din aceste considerente, profesionistul se află într-o permanentă căutare febrilă de motive artistice, tinzând spre atingerea perfecțiunii, iar diletantul – nu resimte asemenea necesități interioare.

### **Profilul profesionismului și al diletantismului în actul de creație**

Societatea noastră, marcată de procesul unei globalizări trepidante, resimte o lipsă acută de oameni talentați, de persoane înzestrate cu calități alese, cu cunoștințe temeinice din diferite domenii care și-ar îndrăgi atât de mult profesia, încât ar fi gata să se sacrifice pentru idealurile ei sapiențiale, și-ar dedica întreaga existență cercetării materiei predilecte și făuririi de noi concepte operaționale și

mostre viabile de cultură și artistism. Este cert faptul că în viitor nu vor putea deveni veritabili oameni de creație acei tineri care se vor complăce în ipostaza inertă de a fi „veșnic întreținuți” de diverse mecanisme și subterfugii cu existență limitată în timp.

Viața trebuie „fructificată” în scenă – iată exercițiul de luciditate pe care trebuie să-l aplice în procesul devenirii sale profesionale un actor sau un regizor dotat. Există, însă, o serie de diferențieri capitale între viață și scenă. Viața este, potrivit lui K.S.Stanislavski, un grandios roman, de genul monumentalăi opere tolstoiene *Război și pace*. Viața se „pretează” de minune interpretării scenice, învorbării artistice, cu elemente artistice ce vizează metafizic binele și răul, conținând toate resorturile necesare surprinderii și derulării unei drame social-umane de proporții inimaginabile [8].

Pentru „fructificarea” artistică sunt necesare calități alese, rafinate, dintre care cea dintâi proprietate urmează să fie prezența unui talent viguros, apt să „emane” prin toți porii artistici emoțiile și vibrațiile stenice inerente unei trăiri paroxiste în scenă [2]. Fiecare om dispune de energii latente, ascunse care predispun spre înclinații artistice. Însă, cu regret, remarcă Stanislavski, atunci când actorul urcă în scenă el își pierde deseori din autenticitatea vieții intens trăite, din naturalitatea genuină, preferând să se îndepărteze nepermis de mult de realitate, de obiectivitate, se dedublează fățiș, astfel falsificând și căzând într-o desuetudine lamentabilă, într-un simulacru de cea mai joasă speță [9].

Să remarcăm expres că Stanislavski s-a impus ca un extraordinar actor și regizor, grație faptului că și-a identificat propriul profil de creație ancorat puternic în realitatea vieții. Iată de ce educația aleasă și talentul său nativ au putut fi valorificate din plin, cu mult discernământ și dedare profesională până la capăt. Pentru a deveni un bun regizor trebuie să deții calități native de actor, conchidea magistrală Stanislavski în volumul memorialistic *Viața mea în artă* [8]. Marele actor și regizor a rămas consecvent și fidel acestui ideal existențial până în cea din urmă clipă a vieții sale. Deseori prefera, în locul unor actori consacrați, tineri neexperimentați, care abia băteau sfios la porțile afirmării. Și aceștia, înaripați de șansa nesperată de a se produce în spectacolele lui Stanislavski, „ardeau” totalmente în scenă, ridicându-se mult peste așteptările maestrului, se autodepășeau magistral. Astfel, Stanislavski a crescut generații întregi de actori talentați, demonstrând scepticilor și criticilor săi acerbi că tinerețea și cutezanța sunt cele mai propice „elemente” pentru materializarea unor idei artistice temerare și insolite. Când și aceste argumente irefutabile lăsau reci asistența, atunci Stanislavski și V. Nemirovici-Dancenko urcau ei înșiși pe scenă, demonstrând cu fără tăgadă viabilitate proiectelor și metodelor artistice propuse, exemplificând prin propriile „execuții” actoricești de excepție dreptul la existență a unor formule inedite și absolut revoluționare, în sens creativ, pentru acele timpuri.

Dorința ardentă de a deveni actor nu atrage sine qua non talentul. Pentru a trăi, a te „mistui” vulcanic, a te consuma până la urmă, pentru a întruchipa în scenă diverse personaje care se confruntă cu varii situații de viață trebuie să posezi la perfecție tehnicile dedublării artistice organice, să muncești cu asiduitate zilnic asupra autoconstrucției intelectuale și actoricești, la fel cum o fac, istovindu-se până la sacrificiu, marii pianști, pictori, sculptori, scriitori etc. Or, talentul este singura călăuză dreaptă spre cucerirea piscurilor înalte ale creației. Munca titanică, până la refuz, este condiția unică a desăvârșirii artistice.

### Concluzii

Suntem într-o situație în care se pare că arta chiar e un moft. Trăim niște timpuri foarte grele. E clar că trebuie identificat de urgență un sistem care ar reforma cultura. Într-adevăr, cultura e un moft în momentul acesta. Poate că ar trebui făcut un sistem mai eficient. Să se sprijine, de exemplu, proiectele independente, să se susțină teatrul independent. Să se investească în oamenii talentați, dar, preponderent, în profesioniști și abia mai târziu, dacă chiar e nevoie, în diletanți.

Regia este un vast laborator de creație. Pentru regizorii în devenire este importantă conștientizarea faptului că această profesie te determină să studiezi continuu, pentru a te menține în formă. Un regizor trebuie să știe a delimita valoarea de non-valoare, profesionismul de diletantism, profesia de hobby, iar



pentru acest lucru e nevoie de o cunoaștere profundă. Fără cunoaștere avizată, regizorul nu este apt să creeze, ci doar să reproducă lamentabil. Pentru a evita astfel de situații, e nevoie de perseverență. Tendința spre perfecțiune este principalul modul de care se ghidează cel de creează.

### Referințe bibliografice

1. *Dicționar enciclopedic*. Ed. a 6-a. Chișinău: Cartier, 2008. ISBN 978-9975-79-478-7.
2. СТАНИСЛАВСКИЙ, К.С. *Этика*. Москва: Издание Музея Московского Орденов Ленина и Трудового Красного Знамени Художественного Академического Театра СССР им. М. Горького, 1947.
3. MIHALACHE, A. *Cu Herzen, despre diletantism*, 1990 [online]. [accesat 27.09.2020]. Disponibil: <https://www.google.com/search?client=firefox-b-d&q=3.%09MIHALACHE%2C+Adrian.+Cu+Herzen%2C+despre+diletantism>
4. КАНТ, И. *Критика способности суждения*. Москва: Искусство, 1994. ISBN 5-210-02324-9.
5. ГЕРЦЕН, А.И. Дилетантизм в науке. В: *Собрание сочинений*: в 30 т. Т. 3. 1842–1846. Москва: АН СССР, 1954.
6. АСАФЬЕВ, Б.В. *Путеводитель по концертам*. Москва: Советский композитор, 1978.
7. ШИЛЛЕР, Ф. *Собрание сочинений*: в 7 т. Т. 6. Москва, 1957.
8. STANISLAVSKI, K.S. *Viața mea în artă*. București: Cartea Rusă, 1958.
9. STANISLAVSKI, K.S. *Munca actorului cu sine însuși*. București: ESPLA, 1955.

## NUNTA LUI FIGARO ȘI PROVOCAREA UNUI EXCURS STUDENTESC CONTEMPORAN

### THE MARRIAGE OF FIGARO AND THE CHALLENGE OF A CONTEMPORARY STUDENT EXCURSUS

**CONSUELA RADU-ȚAGA<sup>1</sup>**,

doctor în muzică, lector universitar,

Universitatea Națională de Arte George Enescu, Iași, România

**DUMITRIANA CONDURACHE<sup>2</sup>**,

doctor în artele spectacolului, lector universitar,

Universitatea Națională de Arte George Enescu, Iași, România

CZU 792.54:378.091.276

*În Nunta lui Figaro trăiește o lume care nu are parte de intimitate. Camerele și-au pierdut această funcție, astfel încât spațiul de joc e un loc al tuturor, în care, pe rând, personajele încearcă să își definească spațiile individuale sau de cuplu, însă nu reușesc până la finalul operei. Ce se reușește însă este o reconciliere generală (al cărei agent este firea generoasă a Contesei), cu reverberații de împăcare universală. Înainte să „începem”, ne vine în minte imaginea copilului Mozart care întreba pe toată lumea: „Mă iubești?”, precum și mesajul muzicii lui (și al echipei) că atât cât trăim nu e loc pentru disperare. Energia muzicii lui este energia conectată la sursa vieții, iar echipa s-a sudat în jurul acestei energii, propunându-și să dăruiască.*

**Cuvinte-cheie:** Nunta lui Figaro, examen de licență, operă, actor-cântăreț, partitură de joc

*In The Marriage of Figaro, there lives a world which has no intimacy. The rooms have lost this function, so the playing space belongs to everybody and the characters try to redefine their individual or couple spaces, but don't manage to do that until the finale of the opera. What they manage instead is a general reconciliation (whose agent is the generous nature of the Countess), with reverberations of universal forgiveness. Before we „start” our performance we recall the image of Mozart as a child, who would ask everyone: „Do you love me?” as well as the message of his music (and that of the team), and the fact that as long as we live there is no room for despair. The energy of his music is the energy connected to the source of life, and the team welded around this energy and a strong will to give, to offer.*

**Keywords:** The Marriage of Figaro, bachelor exam, opera, singer-actor, playing partition

1 E-mail: taga\_consuela@yahoo.com

2 E-mail: dumitrianac@yahoo.co.uk

## Introducere

După *Flautul fermecat* prezentat publicului ieșean în anul 2015, reluat în 2016, *Don Giovanni* în 2017 și *Così fan tutte* (Școala Îndrăgostiților) în anul 2018, anul 2019 a lansat cea de a patra producție mozartiană a Clasei de operă din cadrul Universității Naționale de Artă „George Enescu” din Iași. Din nou Mozart, căci studiul operelor sale este absolut necesar în formarea și dezvoltarea cântărețului-actor, de la acest stadiu deschizându-se ulterior poarta către abordarea marelui repertoriu al operei romantice, iar „*Figaro, Don Giovanni și Così fan tutte* par să ne transporte într-o nouă lume a operei: rapide și fluide alternanțe ale acțiunii și reflecției, bogăție emoțională și complexitate morală” [1 p. 107].

De ce *Nunta lui Figaro*? Căci până astăzi, *Nunta lui Figaro* rămâne una dintre cele mai desăvârșite creații ale repertoriului liric. Ajuns la maturitate, la deplină stăpânire a stilului vocal și instrumental, având de luptat cu concurența operei italiene, susținută de gustul superficial al aristocrației, Mozart s-a îndreptat către comedia satirică a lui Beaumarchais, pe care a transpus-o muzical cu ajutorul libretistului Lorenzo da Ponte. Comedia lui Beaumarchais l-a atras pe Mozart tocmai datorită realismului caracterelor, ritmului viu, dinamic al desfășurării acțiunii dramatice într-o singură zi nebună (*La Folle Giornata*) și mai ales datorită evoluției inteligente a personajelor, prin replici spirituale și fapte concrete. „Textul lui Beaumarchais era o „bombă cu ceas” politică, deoarece apare explicit o contestare a dreptului din naștere de a fi mai fericit unul decât altul” [2 p. 206-207].

*Nunta lui Figaro* este o operă celebră din repertoriul internațional, una dintre cele mai jucate pe toate scenele lumii, cu „momente muzicale care pentru mulți admiratori par a merita o viață-ntreagă de așteptare, secvențe care, astăzi, sunt faimoase dincolo de toate capriciile modei operei” [1 p. 104]. Partitura provoacă noi și noi abordări, dat fiind muzica excepțională și foarte spumoasă, situația dramatică foarte bine încheată, dar și accesibilă, subiectul care atinge o coardă universală a sufletului omenesc: iubirea și, legată de ea, iertarea. După întâmplări, intrigi și încurcături care par să ducă la o dezordine amoroasă, în final, iubirea și iertarea înving, iar cuplurile se refac, bucurându-se de celebrarea mai multor nunți deodată. Scriitura muzicală le oferă interpreților provocarea rezolvării unor partituri dificile, dar care, odată dezlegate, le dau ocazia etalării resurselor vocale și scenice acumulate pe parcursul celor patru ani de facultate și de-a lungul unui studiu intens pentru spectacol, studiu întins pe mai multe luni de zile.

## Echipă interdisciplinară – studenți, masteranzi, cadre didactice

Spectacolul *Nunta lui Figaro* a avut loc în data de 20 iunie, în Sala Mare de spectacole „Radu Beligan” a Ateneului Național Tătărași din Iași și a fost rodul unei echipe interdisciplinare ce a reunit studenți, masteranzi și cadre didactice de la toate facultățile din cadrul Universității de Arte „George Enescu”, singura instituție de învățământ artistic superior din România sub a cărei cupolă se regăsesc cele 3 domenii ale artei: muzică, teatru și arte vizuale. În cadrul celei de a VII-a ediții a Festivalului Internațional al Educației, capodopera mozartiană a reușit să adune forțe inspiratoare ce au colaborat

Figura 1. Afiş



îndeaproape la realizarea spectacolului, contrazicând fenomenul contemporan al dispersiei și fărâmițării createoare. Pornind de la ideea găsirii unui titlu de operă în care să fie integrați câți mai mulți studenți de la specializarea canto, pentru a-și putea susține examenul de licență cu un rol, Clasa de operă din cadrul Departamentului de instrumente de suflat, percuție și canto a demarat acest proiect amplu și ambițios, reușind să obțină o substanțială finanțare de la Primăria Municipiului Iași, sumă folosită pentru realizarea costumelor și a decorurilor.

În calitate de dirijor, lector univ. dr. Consuela Radu-Țaga (titularul disciplinei Clasă de operă) a operat câteva salturi consistente în celebra partitură (eliminând unele pasaje de *recitativo secco*, înlăturând unele repetări, eludând anumite numere muzicale) și, astfel, desfășurarea celor patru acte a fost comprimată la două acte (cu pauză), rezultând o reprezentație cu o durată considerabilă (150 de minute), un spectacol viu și colorat, interpretat de voci tinere, aflate la început de drum [3]. Interpretarea tinerească, energia, prospețimea, lipsa de prejudecăți sau inhibiții, o echipă dinamică și sudată în timp au dat farmec *Nunții lui Figaro*, spectacol cu care studenții anului IV de la specializarea canto, promoția 2019, și-au susținut examenul de licență (un număr de șase studenți din totalul distribuției au avut posibilitatea de a-și susține examenul final). Aceștia li s-au adăugat studenți din anul III, precum și de la master. Corul *Cantissimo*, format din studenții-cântăreți din anul I și II, a urcat pe scenă în actul I și la finalul actului II, împlinind construcția muzicală și concepția regizorală.

Cei zece soliști ai spectacolului au provenit de la clasele de canto conduse de conf. univ. dr. Doina Dimitriu-Ursache (Andreea-Teodora Gavriluți, în rolul Contesei, Egidiu Maximilian-Ciuraru, în rolul Contelui, și Claudiu-Eusebiu Munteanu, în rolul lui Don Basilio, studenți în anul IV), lector univ. dr. Ionuț Urdeș (Andrei Bogdan Chipirișteanu, în rolul lui Figaro, student în anul III, Vlad Gabriel Pîrlecui, în rolul lui Bartolo, student în anul IV, și contra-tenorul Cosmin Berzintu, în rolul lui Cherubino, masterand în anul I), conf. univ. dr. Marinela Macsim-Nicoară (Alexandra Magdalena Dornianu, în rolul Susannei și Anastasia Voleanski, în rolul Marcellinei, studente în anul IV), conf. univ. dr. Paula Ciochină (Cesonia Ioniță, în rolul Barbarinei, studentă în anul IV) și lector univ. dr. Oana Severin (Theodor Ștefan Achivei, în rolul lui Don Curzio, student în anul III). Suportul desfășurării muzical-dramatice a fost realizat la pian de către asist. univ. dr. Laura Turtă-Timofte, care a depus un efort fizic uriaș, în lipsa ansamblului orchestral.

Montarea în regia semnată de lect. univ. dr. Dumitriana Condurache și-a propus o viziune proaspătă, în care experimentul să păstreze atenția asupra pariului principal, acela de a forma studenți ca viitori cântăreți-actori cu un joc scenic asumat și convingător. Pariu care, în privința acestei echipe, a fost unul câștigat. Mișcarea în momentele de ansamblu a fost construită în colaborare cu Ioana Pădureț, studentă la secția de coregrafie a Facultății de Teatru. Spațiul scenic, acea zonă de exprimare artistică, a fost configurat de conceptul scenografic al prof. univ. dr. Dragoș Pătrașcu, cu soluții tehnice inedite (panouri de plexiglas), aduse de lector univ. dr. Tiberiu Pop și lector univ. dr. Elena Șoltuz (secția design de obiect), pentru a exprima transparența și, în același timp, rămânerea în contemporan, aspecte dorite de viziunea regizorală; în final, a rezultat un decor postmodern cu accente vizuale de *pop-art*. Cântăreții-actori au îmbrăcat costume realizate de Alexandra Ungurean, studentă la design

**Figura 2.** Arie Cherubino, *Non sopiù cosa son, cosa faccio*, act I



vestimentar, urmărind ideea de adaptare a unor costume de epocă prin translarea lor discretă către contemporan și în același timp respectarea temei cromatice a spectacolului (alb-negru cu accente de culoare).

Contribuția celor de la graphic design a împlinit demersul artistic prin conceperea afișului și a programului de sală, sub atenta îndrumare a lect. univ. dr. Silviu Buraga. Pregătirea evenimentului a inclus realizarea unui film de promovare, care a circulat pe Facebook. Teaser-ul a fost realizat de către Lorrin Deleanu, iar filmările au fost făcute în incinta Palatului Culturii din Iași. Colaborarea cu cadrele didactice și studenții de la alte secții (teatru, design, coregrafie) a întregit viziunea scenică, pentru că ne-am dorit ca studenții să poată lucra, încă din timpul anilor de facultate, în condiții de spectacol, fapt încununat de ieșirea din sălile de atelier și de studiu și de prezența în fața publicului ca o adevărată companie de operă.

### **Tema iubirii și a iertării**

Amadeus – cu adevărat așa a fost Mozart, iubitor și iubit de Dumnezeu, pe care L-a slujit prin muzica lui. „Pentru micul Wolfie, a fi iubit era totul, dar nu dintr-un narcisism de copil răsfățat” [4 p. 36-37]; una dintre întrebările lui favorite, din copilărie, era: „Mă iubești?”, pe care i-a adresat-o și împărătesei Maria Tereza, urcându-i-se pe genunchi. Nevoia de iubire a unei firi sensibile, dar optimiste, luminoase, s-a împlinit cu prisosință în posteritate, prin iubirea a secole și a mii de oameni care îi ascultă, de atunci, muzica.

Mozart era ceea ce poate mulți dintre noi am vrea să fim: să ne trăim viața în mod firesc și, în același timp, să atingem înălțimi spirituale. În *Nunta lui Figaro* talentul lui a reușit să alăture în chip unic anecdoticul (poveștile de dragoste încurcate) cu transfigurarea, odată cu momentul inițiativ de iertare din final. Și cum iubire nu poate exista în absența iertării, una dintre marile teme ale lui Mozart este iertarea.

În *Nunta lui Figaro* trăiește o lume care nu are parte de intimitate. Camerele și-au pierdut această funcție, astfel încât spațiul de joc e un loc al tuturor, în care, pe rând, personajele încearcă să își definească spațiile individuale sau de cuplu, însă nu reușesc până la finalul operei. Ce se reușește însă este o reconciliere generală (al cărei agent este firea generoasă a Contesei), cu reverberații de împăcare universală. Mesajul muzicii lui (și al echipei) este acela că atât cât trăim nu e loc pentru disperare. Energia muzicii lui este energia conectată la sursa vieții. Iar echipa s-a sudat în jurul acestei energii, propunându-și să dăruiască.

### **Expresia vocală pusă în slujba spiritului teatral**

Muzica lui Mozart conține „totul” în ea, ceea ce ar trebui să fie o ușurare pentru o montare, dar este de fapt o exigență. Pornind de la ideea inițială, ne-am apropiat în cercuri de transpunere scenică, până când, într-o zi ne-am „trezit” că suntem cu adevărat o echipă.

Pentru întâlnirea cu publicul cântăreții au parcurs mai multe etape: studiul muzical și vocal al partiturii, analiza textului libretului, studiul personajelor și al relațiilor dintre ele și, conduși de profesori, au inventat situații scenice, au învățat răbdarea repetițiilor și importanța lucrului la detalii, toate

**Figura 3.** Iertarea, final act IV



acestea contribuind la ceea ce înseamnă prezența scenică a cântărețului-actor, dar și la dobândirea unei calități esențiale pentru interpretul secolului XXI și anume independența mijloacelor artistice. În urma acestui demers comun, pe lângă studiul muzical temeinic și perfecționarea tehnicii, studenții-cântăreți au dat dovadă în spectacol, de farmec, inteligență, umor și dramatism, conștiință artistică, stăpânirea mijloacelor de exprimare și transmiterea de sentimente, stări, gânduri și idei publicului.

Actorul-cântăreț este un mediator care traduce muzica în timp și spațiu, prin intermediul prezenței și al acțiunilor scenice, fie ele de gând, de „rostire” muzicală sau de mișcare, căci „acțiunea dramatică este reîmbrăcată în veșminte muzicale” [1 p. 112]. Dacă în teatrul de dramă actorul trebuie să-și construiască o partitură de joc (împreună cu regizorul și partenerii de scenă), actorul de operă ia ca punct de plecare partitura muzicală, care impune un tempo precis, accente, culori muzicale și sentimente. Cunoașterea propriilor posibilități și dobândirea mijloacelor de expresie dramatică trebuie să urmeze îndeaproape procesul de dezvoltare vocală, aceasta fiind condiția pentru formarea unui viitor artist de operă autonom. O parte din munca actorului cu sine e asemănătoare muncii actorului din teatrul dramatic, lucrul psihologic asupra rolului, altă parte ține de ordonarea impulsului psihologic în tipare aproape coregrafice de mișcare, care urmează întocmai partitura muzicală și accentele ei de sens.

Este o mare provocare a lucrului la un spectacol de licență, pentru profesorii care asigură conducerea muzicală, regia și acompaniamentul pianistic – să fie artiști și pedagogi în același timp, să îndrume o echipă de studenți – viitori artiști, pe parcursul repetițiilor, astfel încât să îi învețe să își construiască o partitură de joc, conducându-i de la partitura muzicală către acțiuni care vor construi imaginile muzicale în termeni vizuali, plastici, psihologici și, nu în ultimul rând, către lucrul în echipă, la toate nivelurile.

### Concluzii

Ca instituție de învățământ artistic superior de stat, Universitatea de Arte „George Enescu” și-a propus să acționeze în dublu sens față de comunitatea locală. Pe de o parte, să creeze studenților o deschidere către piața de muncă, pe de altă parte, să formeze viitorul public pentru operă, fapt ce necesită consecvență în prezentarea publică a acțiunilor noastre. Un alt efect pozitiv al prezenței tinerilor artiști în mijlocul publicului tânăr și foarte tânăr (de elevi) poate contribui la descoperirea propriilor vocații în rândul celor din urmă. Nu în ultimul rând, considerăm că evenimentele Clasei de operă se adresează și unui public mai

**Figura 4.** Terțet Susanna, Don Basilio, Conte, *Cosa sento! Tostoandate!*, act I



**Figura 5.** Final, aplauze



larg, care se poate bucura astfel de manifestări artistice animate de prospețime și entuziasm, cât și de calitate. Stimulând permanent activitatea artistică a studenților în afara cadrului strict academic prin întâlnirile publicului cu tinerii interpreți, dorim să facem cunoscută producția mediului academic vocațional ieșean, deschizând către public produsul intimității noastre creatoare care a fost, de altfel, de la început destinat împărtășirii.

Sala a fost neîncăpătoare, fiind aduse scaune suplimentare. Publicul numeros a apreciat prestația interpreților, aplaudând minute în șir, atât în timpul spectacolului, după momentele solistice, cât și la final. Spectacolul *Nunta lui Figaro* a fost inclus în lista acțiunilor dedicate Iașului, Capitala Tineretului din România (2019-2020); a fost o reușită a Universității Naționale de Artă „George Enescu”, o confruntare a studenților-cântăreți, viitori artiști lirici, cu publicul și cu mijloacele proprii, o colaborare amplă între cinci instituții partenere și trei facultăți, o acțiune în care au fost implicați activ studenți, masteranzi, doctoranzi și opt cadre didactice, un eveniment care a pornit de la simpla bucurie de a fi împreună și care a propus deschiderea către marea muzică, către repertoriul de operă.

### Referințe bibliografice

1. ABBATE, C., PARKER, R. *O istorie a operei*. [București]: Vellant, 2019. ISBN 978-606-980-060-7.
2. SOARE, T. *Pentru ce mergem la operă*. București: Fundația Calea Victoriei, 2007. ISBN 973-0-28194-1.
3. MOZART, W.A. *Nunta lui Figaro* [online]. [accesat 10.05.2020]. Disponibil: <http://www.youtube.com/?v=O1Nxmd-B-NM>
4. SOARE, T. *Nouă povești muzicale*. București: Fundația Calea Victoriei, 2016. ISBN 973-0-21398-0.

## ORIENTĂRI PSIHOPEDAGOGICE ÎN PROCESUL DE FORMARE A STUDENTULUI ACTOR

### PSYCHO-PEDAGOGICAL ORIENTATIONS IN THE PROCESS OF THE STUDENT-ACTOR FORMATION

IULIANA MORARU<sup>1</sup>,

doctor în teatru, asistent universitar,  
Universitatea Națională de Arte George Enescu, Iași, România

CZU 792.071.2-057.875:37.013.77

37.013.77

*Toate teoriile despre arta actorului presupun un punct de întâlnire. Nu contează unde se află acest punct, important este ca acesta să existe, să definească obiectivele de urmat și să conducă spre aceleași finalități. În școlile de teatru nu este înțeles corect întotdeauna termenul de metodă. Astfel, „actorie” nu este același lucru cu arta actorului, interpretare nu e sinonim cu creație, după cum a învăța nu înseamnă a asimila un sistem. În Atelierul experimental noi căutăm calea, procesul sau ansamblul de procedee prin care se poate ajunge la aflarea propriilor soluții, la propriile adevăruri. Într-un cuvânt, căutăm metoda. Marile școli de artă dramatică și iluștrii pedagogi de teatru (Stanislavski, Tairov, Meyerhold, Michael Cehov, Grotowski) au urmărit să descopere drumul spre centrul iradiant al creativității actorului care, odată activat, declanșează în mod natural fenomenul miraculos prin care se împlinesc toate aspectele apariției pe lume a personajului viu.*

**Cuvinte-cheie:** pedagogie teatrală, atelier experimental, școală de teatru, arta actorului, creație, metodă, Ion Cojar

*All the theories about the actor's art imply a meeting point. It does not matter where such a point is, it is important that it exists, that it defines the objectives to follow and leads to the same ends. In theater schools, the term method is not always understood correctly. Thus, „acting” is not the same as actor's art, performance is not synonymous with creation, and also learning does not mean to assimilate a system. In the Experimental Workshop, we are searching for the path, the process, or*

1 E-mail: iulia\_cretu17@yahoo.com

*the set of procedures through which one can find out his own solutions, his own truths. In a word, we are looking for the method. The great dramatic art schools and the famous theater pedagogues (Stanislavski, Tairov, Meyerhold, Michael Chekhov, Grotowski) sought to discover the path to the radiant center of the actor's creativity, which, once activated, naturally triggers the miraculous phenomenon through which all the aspects of the living character's birth are met.*

**Keywords:** theater pedagogy, experimental workshop, theater school, actor's art, creation, method, Ion Cojar

### Introducere

Shakespeare – și nu doar el – spune că *teatrul este oglinda vieții*. Oglinda vieții umane, bineînțeles, transfigurată artistic. În ce forme? De-a lungul istoriei, creația teatrală, în spirala dezvoltării ei, are momente când pare că se repetă. Dar și momente când, în funcție și de un context sau altul, se înfățișează în ipostaze neașteptate. Luați prin surprindere, spectatorii au la început o reacție de contrarietate, de respingere. Apoi, se obișnuiesc și acceptă noutatea care, peste un timp, se învechește. Alte forme apar și procesul se repetă iar și iar.

Că se introduc, pe scenă, candelabrele – în secolul luminilor – sau reflectoarele cu laser – în secolul vitezei – este vorba tot despre preocuparea pentru imaginea proiectată în spectacol. Că durează cinci decenii sau cinci ani pentru căderea în banal, asta ține de ritmul evoluției. Că s-a jucat teatru pe stradă timp de trei secole – Commedia dell'Arte – sau că a ținut două decenii – moda happening – resortul a fost nevoia unei forme de impact cu publicul, nu în comoditatea unui spațiu convențional, ci în medii insolite, care dau o senzație de prospețime, de viață percepută în autenticitatea ei.

Cel mai mare obstacol în calea percepției noului este nu ignoranța, ci iluzia că știi. Când nu știi, ai șansa de a descoperi și de a deveni creator prin ceea ce descoperi. Când știi, n-ai cum să mai descoperi. E întotdeauna un balans între adevăr și neadevăr, între a fi și a părea. Peter Brook susține: „Cred că toată viața este o înaintare progresivă înspre recunoașterea faptului că ceea ce credem că vedem, ceea ce credem că înțelegem, nu este niciodată întrutotul ceea ce ni se pare a fi” [1 p.74].

Partea cea mai dificilă, din punct de vedere psihologic, este să-ți accepți neștiința. Numai după aceea dispare riscul de a te crede atotștiutor, de o competență fără cusur, stăpân peste o lume a ficțiunii care stă să încremenească. Creația înseamnă, însă, a păși pe alte și alte cărări.

### Inteligența emoțională

De ce este psihologia o prioritate în pedagogia teatrală? Un pictor care vrea să exploreze misterele făpturii omenești studiază anatomia, alcătuirea și dinamica trupului. Transpunerea artistică urmează, dar ce ar fi ea fără studiul preliminar?

Un actor care își privește cu seriozitate evoluția, ce domeniu abordează pentru o pregătire complexă? Desigur, după cum și pictorul se inițiază în Istoria artelor plastice, și artistul scenic parcurge Istoria teatrului. Ambii studiază Estetica, Istoria culturii și civilizației, fără de care drumul pe care îl au de străbătut n-ar avea orizont. Dar care este domeniul care poate oferi informații indispensabile procesului reliefării a unui personaj? Dacă în arta plastică suportul pentru cunoașterea omului, ca imagine fizică, este Anatomia, în arta actorului este logic să considerăm ca punct de pornire în construirea unui rol Psihologia – știința care se ocupă cu detectarea și relevarea legilor mai mult sau mai puțin secrete ale activității psihice.

Ni s-a spus nu o dată să nu ne exprimăm emoțiile, mai ales în public, pentru că asta înseamnă imaturitate sau chiar indecență. Dar nimeni n-ar putea să conteste că omul este o ființă emoțională. Ce atitudine să adoptăm? Majoritatea specialiștilor care își propun să consilieze oamenii asupra modalității în care să-și dezvolte valențele ascunse încep prin a-i îndemna să intre în contact cu propriile emoții. De ce este atât de important? Afectele constituie factorii care ne influențează modul în care reacționăm, luăm decizii, ne raportăm la un sistem sau altul de valori și, nu în ultimul rând, comunicăm cu ceilalți. Astfel, dacă reușim să ne înțelegem și să ne controlăm stările afective, putem funcționa la parametrii înalți de formă intelectuală, indiferent de context. Așa încât, emoțiile trebuie trăite. Firește, și ele pot fi educate.

Inteligența emoțională redefiniște imaginea despre lume și om. Azi știm că afectele sunt cele mai importante resurse ale fiecăruia și că felul cum este alcătuit creierul unui om îi permite acestuia, mai întâi, să iubească.

Actorul, consideră Peter Brook, trebuie să-și depășească propriul eu pentru a scoate la iveală partea de universal pe care, ca individ, o poartă în adâncul lui. Ființa umană vine pe lume ca o individualitate, cu unele caracteristici particulare care definesc tocmai personalitatea distinctă a fiecăruia. În acest unic mod de a fi zace germenele originalității. Orice artă trăiește și se desăvârșește prin cei ce au încercat să facă mai mult decât se făcuse până atunci, angajându-se, în sușul lor, pe căi încă neștiute.

### Teoriile teatrale

K.S. Stanislavski, prin *Sistemul* lui, deschide porțile spre adâncimile artei teatrale, oferind un teren favorabil pentru experimente care, de altfel, s-au și produs. Impulsul esențial pare să fie tendința de intelectualizare a meseriei de actor. Interpretul nu mai este considerat un simplu executant, ci este **artistul**, creator, cultivat, atras de caracteristicile psihologice ale personajului în care a fost distribuit. Cunoașterea de sine și cunoașterea aprofundată a rolului sunt două demersuri care se împreunează, cu profit pentru performanță.

Vsevolod Meyerhold redescoperă energiile sălășluind în corpul actorului. Atelierul lui, bazat pe principiile biomecanicii, pune pe primul plan pregătirea fizică. În acest sens, propunem și noi recurgerea la biomecanică în cadrul atelierelor teatrale din timpul facultății, ca exercițiu de factură meyerholdiană, nu doar ca educație fizică.

Jerzi Grotowski militează pentru un teatru sărac, un teatru care, cu substanța lui de omenesc, se naște în fața celorlalți, fără să recurgă la tehnici mecanice precum înregistrările sau proiecțiile, mult utilizate în zilele noastre. În laboratorul grotowskian se practică o disciplină riguroasă în căutările pe care le suscită raporturile actor-spectator, text-regizor, scopul teatrului, etica și tehnica actorului. Cu o parafrază, am conchide că teatrul este, deopotrivă, fenomen biologic și spiritual, un rezonator al reacțiilor umane, captând impulsuri de profunzime și înlesnind sau determinând contacte între semeni.

Mihail Cehov mizează pe armonia dintre corpul și sufletul actorului. Prin fizicul său exersat acesta trebuie să exprime vibrațiile sensibilității. Corpul e antrenat să poată asimila procesele psihologice în mod progresiv, fiind un rezonator al mișcărilor lăuntrice. Actorul trebuie să transmită spectatorilor, ca un fel de revelație, viziunea sa asupra întâmplărilor și sentimentelor ce se nasc în sinea-i.

Peter Brook adună în jurul lui actori dedicați identificării unor noi raporturi cu textul, cu spațiul scenic și cu spectatorul. Explorările lui sunt modalități de a găsi forme care, prin simplitatea lor, să fie perfect inteligibile, purtând totodată multiple înțelesuri.

Eugenio Barba este adeptul ideii grotowskiene a disciplinei depline. Într-un spațiu auster golit, actorii sunt supuși unor antrenamente extrem de solicitante. Spectacolele se elaborează pornind de la improvizări în jurul unei teme. Nimic nu rămâne definitiv, se produce o mutație permanentă, deznodământul urmând a se modela în funcție de imaginația spectatorului. Actorul caută să-și reînnoiască permanent atitudinea față de viață, căci el are menirea de a schimba lumea. În viziunea lui Barba, meseria de actor impune asemenea exigențe, încât numai câțiva rezistă. Încărunțitul maestru și trupa sa lucrează și în zilele noastre, iar Odin teatret-ul își prezintă producțiile peste tot pe mapamond.

Lee Strasberg vrea să elibereze actorul american de clișeele societății de consum, să-i elimine complexele. Și-a învățat studenții să recurgă la imaginație, la subconștient.

Toate teoriile despre arta actorului presupun un punct de întâlnire. Nu are importanță unde se află acest punct, important este ca acesta să existe, să definească obiectivele de urmat și să conducă spre aceleași finalități. În școlile de teatru nu este înțeles corect întotdeauna termenul de metodă. Persistă și alte neclarități. Astfel, „actorie” nu este același lucru cu arta actorului, interpretare nu e sinonim cu creație, după cum a învăța nu înseamnă a asimila un sistem. În Atelierul experimental, noi căutăm calea, procesul sau ansamblul de procedee prin care se poate ajunge la aflarea propriilor



soluții, la propriile adevăruri. Într-un cuvânt, căutăm metoda. Nu credem, din păcate, că s-a înțeles pe deplin, că studiul artei actorului are nevoie de un climat specific, că această pedagogie, așa cum bine afirma și Ion Cojar, „nu este predare și preluare (învățare în sens direct al cuvântului), ci cercetare și descoperire, proces de auto-descoperire și autocunoaștere, e un proces de inițiere și de despecializare de obișnuințele comportamentale convenționale dobândite în familie, în școală, în societate, dominate de ideile preconcepute, mai cu seamă cele referitoare la teatru și actorie” [2 p.11].

Acest lucru se petrece în cadrul Atelierului experimental, unde studentul cercetează și experimentează pentru însușirea mecanismului specific prin care se realizează transformarea ficțiunii, a convenției artistice în realitate concretă.

În încercarea de a defini arta actorului, după ce analizează considerațiile unui mare număr de creatori, esteticieni, istorici de teatru, filosofi, dar mai cu seamă ideile lui Camil Petrescu din *Comentarii și delimitări în teatru*, Ion Cojar ajunge la concluzia că „arta actorului este două lucruri în același timp: și rațiune și simțire” [2 p.25]. De asemenea, după o discuție despre logica polivalentă, el notează că această artă presupune un mod de a gândi, un mecanism logic aparte. Actorul crede și chiar poate fi două lucruri deodată: el și altcineva. În ordine secundară, arta actorului este un mod de „a face” [2 p.29].

Marile școli de artă dramatică și iluștrii pedagogi de teatru (Stanislavski, Tairov, Meyerhold, Mihael Cehov, Grotowski) au urmărit să descopere drumul spre centrul iradiant al creativității actorului care, odată activat, declanșează în mod natural fenomenul miraculos prin care se împlinesc toate aspectele apariției pe lume a personajului viu. Și, ca să-l cităm pe Ion Cojar, esențial pentru actor este „ce i se întâmplă” pe parcursul actului scenic, și nu „ce” și „cum face”. În ce privește deosebirea între adevăr și fals, stă în puterea interpretului scenic de a realiza că nu trebuie să „prefacă” și „să se prefacă” pe ceea ce este deja cunoscut, ci să exploreze ceva necunoscut și imprevizibil, adică să creeze.

### Concluzii

Arta actorului, după cum a reieșit din argumentația de până acum, poate fi o înlănțuire de constrângeri, de subordonări la canoane mai mult sau mai puțin rigide, un dresaj, dar și un joc agreabil generator de încântări ducând la revelații privind posibilitățile proprii și ale celorlalți. Studentul poate găsi în această disciplină nu voluptate, ci chin, care să-l facă să aibă crispări și inaderențe sau, dimpotrivă, poate avea acele satisfacții pe care le comportă orice efort făcut cu folos, menit să ducă la depășirea unor limite. Este de la sine înțeles care din variante o adoptăm în cadrul Atelierului.

Teatrul și școala de teatru sunt două realități diferite, cu principii și scopuri diferite. În cadrul teatrului opera finită este, evident, spectacolul. Ceea ce interesează este *ce* se obține, și nu modul *cum* se săvârșește. În școala de teatru important este studentul și ceea ce el dobândește de la profesorul lui. Și aici nu ne referim la soluții date de acesta, ci la sugestii și metode care, bine aplicate, pot scoate la iveală adevăruri pe care tinerii nici cu gândul nu le-au gândit. Așadar, „școala e în serviciul omului și aparține în mod indubitabil filosofiei metodei” [2 p.89].

În teatru, artistul se include pe sine în operă, deci, se confundă cu obiectul creat, care pare menit să înfrângă timpul. Iar fenomenul scenic, totodată, e pândit de efemeritate. Următoarea afirmație – „Arta actorului este sincretică, produsul este chiar procesul, opera se realizează în măsura în care reușește să fie un autentic proces de creație” [2 p.90] – vizează atât efemeritatea cât și simultaneitatea creației actoricești.

Atelierul experimental își propune, în primul rând, să dezvolte creativitatea. Dar nu sub imperiul unor stimuli de moment, al unor porniri pe care le avem la un moment dat. Totul trebuie trecut prin filtrul reflecției, o reflecție care să nu inhibe, să nu stăvilească inspirația. În fond, acest demers se potrivește cu elanul tinereții.

### Referințe bibliografice

1. BROOK, P. *Împreună cu Shakespeare*. Craiova: Aius, 2003.
2. COJAR, I. *O poetică a artei actorului (analiza procesului scenic)*. București: Unitext, 1996. ISBN 973-9368-47-6.

## EDUCAȚIE ÎN VREMURI DE CRIZĂ: ÎNVĂȚĂMÂNT ARTISTIC PE PLATFORMĂ VIDEO

### EDUCATION IN TIMES OF CRISIS: ARTISTIC EDUCATION ON VIDEO PLATFORM

CĂLIN CIOBOTARI<sup>1</sup>,

doctor în teatru, lector universitar,

Universitatea Națională de Arte George Enescu, Iași, România

CZU 37:7:004.9

37:7:316.422.6

*În acest studiu încerc să observ ce s-a întâmplat, din punct de vedere educațional, în această primăvară, când cele două luni de blocaj, cauzate de Covid-19, ne-au forțat să ne reevaluăm pedagogiile, în sens practic și filosofic. Învățământul online (inclusiv predarea online, bineînțeles) a fost și este o provocare, mai ales în zona învățământului artistic, unde prezențele fizice ale profesorului și colegilor sunt aproape de neînlocuit. Observațiile mele se bazează pe un set de întrebări, la care au fost invitați să răspundă studenții Facultății de Teatru ai Universității Naționale de Arte „George Enescu” din Iași (România). În același timp, mă axez pe câteva aspecte recente, precum: spațiul public și spațiul privat pe platforme video, discriminarea economică (luxul de a avea o conexiune la internet), slaba reacție, în momente de criză, a Departamentelor pentru Pregătirea Personalului Didactic și așa mai departe.*

**Cuvinte-cheie:** învățare, online, blocaj, educație, discriminare, zoom, Covid-19

*In this study I'm trying to examine what has happened, from the educational point of view, during this spring, when the two months of lockdown, caused by the Covid-19, forced us to reevaluate our pedagogies, in a practical and philosophical sense. The online learning (and online teaching, of course) was and still is a challenge, especially in the field of artistic education, where the physical presence of the teacher and his colleagues are almost irreplaceable. My observations are based on a set of questions that students from the Theatre Faculty of the G.Enescu National University of Arts from Iași (Romania) were invited to answer. At the same time, I focus on some recent issues such as: public and private space on video platforms, economic discrimination (the luxury of having an internet connection), slow reaction, in times of crisis, of the Departments for Training Educational Staff and so on.*

**Keywords:** online, learning, educational, lockdown, discrimination, zoom, Covid-19

### Introducere

La jumătatea lunii martie, în România a fost declarată starea de urgență, decizie cauzată de pandemia Covid-19. Cursurile tuturor unităților de învățământ au fost suspendate pe o perioadă nedeterminată și, după o scurtă perioadă de derută totală, am avut cu toții sentimentul unei răscruți: pe ce drum o luăm – pe cel al așteptării pasive a normalității sau, din contra, pe identificarea unor noi mijloace prin care să continuăm procesul de predare-învățare?

Dilema aceasta, față de cazul instituțiilor de învățământ teoretic, a avut o formulare mult mai acută în cazul învățământului vocațional-artistic. Studiul de față își propune să descrie și să evalueze calitatea soluțiilor identificate la nivelul învățământului teatral românesc, cu un accent suplimentar pe situația de la Facultatea de Teatru din cadrul Universității Naționale de Arte „George Enescu” din Iași, acolo unde activează semnatarul acestei comunicări.

### Sentimentul urgenței, haosul online și falimentul psihopedagogiei clasice

Încă din prima săptămână de suspendare a cursurilor, o parte din cadrele didactice, în special cele de vârstă tânără, a inițiat așa-numitele „întâlniri online”, pe diverse platforme video, dintre care

<sup>1</sup> E-mail: caliniciobotari@yahoo.com

privilegiate au fost (și, la ora redactării acestui material, încă sunt) Zoom Meeting și mai familiarul Skype, acesta din urmă utilizat și înainte, din când în când, în mediul academic românesc. Platformelor video li s-au adăugat altele, de tipul Google Classroom, utile postărilor de teme, comunicărilor în scris etc. Inițiativa tinerilor profesori s-a inspirat din abordările pe care le aveau deja colegii din învățământul universitar britanic, italian și spaniol, puși înaintea noastră în fața unor astfel de dificultăți.

Aceste „întâlniri online”, neimpuse oficial prin vreun ordin ministerial, ci doar prin recomandări interne, au constituit un fel de introducere într-o lume pedagogică necunoscută, în care parte din vechile principii ale modulelor psihopedagogice se dovedeau nefuncționale, ba chiar contraindicate. Mai mult decât transmitere de cunoștințe, ele reprezentau prilejuri de socializare între studenți ce se bucurau să se revadă și profesori ce își confecționau treptat iluzia că, în definitiv, se poate și așa. Gradul de absentism era destul de mare, noțiunile de „prezent” sau „absent” fiind cât se poate de aproximative. Stângăciile tehnice ale cadrelor didactice, dar și ale multora dintre studenți, contribuiau la o impresie generală de *haos online*. Probleme de sunet, probleme de semnal internet, imaginea studentului cutare răsturnată provocând amuzament și deturnând discuția, luările suprapuse de cuvânt, intrările și ieșirile inopinate ale studenților din sesiunea video – toate acestea au făcut ca în prima săptămână a mutării pe online nimeni să nu ia în serios aceste, generos numite, tehnici alternative de predare și învățare.

### **Spațiu public, spațiu privat**

O chestiune ce s-a ivit pe parcurs a fost cea legată de ambiguitatea distincției spațiu public – spațiu privat în cadrul cursurilor și seminarelor ținute pe platforme video. Profesorii au avut de gestionat situații delicate și neprevăzute: studenți audiind cursul în pijamale sau în pat, alții luându-și notițe cu țigara în gură, vocea mamei/tatei/, iubitei/iubitului intervenind pe fundal, pisica sau câinele familiei făcându-și simțită prezența sau fiind, pur și simplu, aduși în fața monitorului.

Din discuțiile pe care le-am avut și cu alți profesori pe marginea acestor aspecte, nota generală a fost una de toleranță. Rigorile impuse de amfiteatre sau săli de repetiții au fost înlocuite de o relaxare periculos de mare a percepției actului educațional. Dacă o sală universitară este, fără îndoială, spațiu public, o platformă video în care intri logându-te cu un cod încetează să mai fie lesne încadrabilă în sfera publicului. Totul devine și mai complicat atunci când și tu, profesorul, și ei, studenții, vă aflați în spații evident private, unde, ipotetic, ne/le este permis orice. E o situație interesantă, ce ar merita o discuție separată, conectată la cea mai generală despre caracterul public sau privat al, să spunem, rețelelor de socializare, aspect ce a cunoscut o serie de tratări [1], însă, iată, noile provocări cer revizitări a ceea ce, deunăzi, credeam că e definitiv rezolvat.

### **Discriminări și alte complicații**

Un procent dintre studenții noștri s-a văzut pus, fără voia nimănui, într-o flagrantă situație discriminatorie, care, odată reclamată, ar fi vulnerabilizat întregul proces educațional online. Deși mic, acest procent readuce în atenție o problemă considerată a fi fost depășită: situația economică individuală a beneficiarilor actului educațional. Pare greu de crezut, dar s-a dovedit că nu toți studenții dispun de un laptop/tabletă/PC, de un telefon performant sau de un abonament de date mobile. Pentru alții, un impediment l-a constituit lipsa de intimitate în propriul spațiu privat. Mă refer la situații în care mai mulți membri ai familiei locuiau/locuiesc într-o singură cameră. O altă consecință de natură economică a fost absentismul motivat al unora dintre studenți; e vorba de cei care, din cauza măsurilor de lockdown, și-au pierdut joburile, deci, sursele de autoîntreținere. Cea mai la îndemână soluție de avarie a fost angajarea la una din numeroasele companii de livrări la domiciliu/curierat. A le imputa absențele acestor studenți ar însemna, bineînțeles, a adânci atitudinea discriminatorie. Pe de altă parte, însă, absența lor îi pune în ipostaza de perdantși fără drept de apel ai procesului formativ/educațional. Cel puțin teoretic, acest semestru ratat (dintr-un sistem Bologna, în care un ciclu de

licență durează doar șase semestre) lasă în ei goluri informaționale sau de practică ce vor fi greu, dacă nu imposibil, de remediat.

Situația s-a dovedit a fi mult mai gravă în cazul sistemului preuniversitar, mai ales în spațiul rural sau urban defavorizat, acolo unde așa-numitul învățământ online s-a dovedit un eșec greu de mascat. „Criza prin care trecem are și niște aspecte pozitive. Unul dintre ele este că ne-a arătat, cu foarte mult realism, unde suntem. Suntem foarte jos” [2], este concluzia Lilianei Romaniuc, unul dintre renumiții experți educaționali din România.

### **Ce se câștigă și ce se pierde în învățământul online?**

Pentru că încă suntem în interiorul perioadei de lockdown (în România estimându-se că intrarea în normal a învățământului va avea loc abia în toamna anului 2020), e dificil să analizezi distanțat, științific, avantajele și dezavantajele noii paradigme educaționale. Este motivul pentru care mult mai util mi s-a părut un sondaj de opinie, avându-i ca respondenți pe studenți ai Facultății ieșene de Teatru (secțiile Actorie, Regie, Coregrafie, Management Cultural) și o încercare de interpretare sintetizatoare a răspunsurilor lor.

Cei aproximativ 100 de respondenți au completat următorul chestionar:

1. Enumerați trei avantaje și trei dezavantaje ale învățământului online, precizând canalele de internet pe care ați făcut cursurile în această perioadă.

2. Indicați principalele probleme de natură tehnică cu care v-ați confruntat.

3. Cum cuantificați această perioadă din punctul de vedere al acumulării de cunoștințe (teoretice și practice):

- a) Pierdere (argumentați);
- b) Câștig (argumentați);
- c) Nici pierdere, nici câștig (argumentați).

4. Cum estimați că va influența această perioadă viitoarea voastră formare profesională:

- a) În bine (argumentați);
- b) În rău (argumentați);
- c) Nici în bine, nici în rău (argumentați);

5. Cel mai mult din activitatea școlară îmi lipsește...

Răspunsurile au scos la iveală câteva aspecte demne de interes. Să le luăm pe rând.

1. La capitolul avantaje și dezavantaje, studenților, în majoritate covârșitoare, le-a fost dificil să identifice trei avantaje. Au oscilat între a invoca un mai bun management al timpului, faptul că nu trebuie să se mai trezească de dimineață și o anume stare de relaxare<sup>1</sup> cu care participă la cursuri; unul dintre cele mai interesante răspunsuri, formulat diferit, a fost oferit de circa zece respondenți: „Mă pot analiza mai bine pe mine și pe colegii mei, fiindcă am posibilitatea de a le vedea expresiile, față de cursurile normale unde eram toți îndreptați spre tablă/profesor”<sup>2</sup>. La capitolul dezavantaje, în schimb, dat fiind caracterul deschis al întrebării, s-a înregistrat o adevărată avalanșă de răspunsuri: neluarea în serios a cursurilor, chiar și atunci când învățământul online a fost reglementat prin proceduri ministeriale și de fiecare universitate în parte; absența unui comportament adecvat („vorbim unul peste altul, râdem, tema sau informația se pierde ușor printre circuite; atâta vreme cât colegii și profesorii încetează să mai fie prezențe fizice, concrete, calitatea comunicării este grav afectată; concentrarea este scăzută, de unde și o diminuare a implicării; absența unei etici minimale a comunicării în spațiul online (studenți care își închid microfonul și camera video, desfășurând alte activități decât cele adecvate cursului sau seminarului respectiv); scăderea entuziasmului, a „poftei” de învățare/acumulare, simptome agravate de o stare generală de demoralizare (mai ales în cazul studenților din an terminal); stresul provocat

1 Aceeași stare de relaxare a fost trecută de alți respondenți la secțiunea Dezavantaje.

2 Este aici o mai veche meteahnă a învățământului tradițional european (și nu numai) care face din catedră o scenă și din cursanți – spectatori, neriscând decât arareori abandonarea acestui canon de organizare a sălii de curs.

de faptul că, în unele cazuri, trebuie să împarți același dispozitiv electronic cu alți membri ai familiei; excesul de teoretizare, în detrimentul flagrant al activităților practice (cele mai multe încercări de a desfășura activități practice au fost descurajante, sortite eșecului sau fără efecte reale în planul deprinderilor sau rafinărilor unor tehnici – de mișcare, rostire, relaționare etc.); un alt dezavantaj semnalat de mai mult de jumătate din respondenți ține de excesul de zel al unor profesori care, pentru a compensa absența fizică, *face to face*, au apelat la o falimentară soluție a cantității de teme: s-au scris în această perioadă mii de referate, eseuri, lucrări, nu întotdeauna necesare sau justificate, ci mai degrabă pentru a bifa activități didactice; asupra studenților a avut loc un adevărat bombardament de „teme pentru acasă”(!) și o paradoxală supraîncărcare a programului; fluiditatea și permanenta modificare a orarului, cu reprogramări, anulări de cursuri, suprapuneri, intercalări; absența unui sistem centralizat de ținere a cursurilor – studenții s-au văzut în situația de a-și descărca aproape toate aplicațiile existente, adaptându-se deciziei individuale a fiecărui profesor de a-și ține cursurile unde crede de cuviință (la începutul lunii mai, Universitatea Națională de Arte „George Enescu” din Iași a propus centralizarea pe platforma Teams – Microsoft; crearea unui destul de angoasant sentiment că ești pe cont propriu impus de pregătirea separată, în special la disciplinele practice, aspect ce îngreunează evoluția, dezvoltarea abilităților practice; cedarea device-urilor, fluctuațiile semnalului de internet, blocarea sau funcționarea întreruptă a unor aplicații au constituit, și ele, itemi încadrabili în Dezavantaje.

În privința canalelor utilizate pentru cursuri, seminarii și, în general, comunicare profesor-student, situația stă în felul următor:

- Facebook (aici se postează anunțurile importante, pe grupul clasei).
- Messenger (discuții între colegi, teme sau clarificări ale temelor indicate de profesori).
- Skype (pentru ședințe video, lecturi pe text, repetiții, vorbire scenică, cursuri teoretice).
- Zoommeeting (în special cursuri teoretice și cursul de canto, pentru plusul de acuratețe sonoră).
- Google classroom (folosită mai ales pentru temele de la cursurile teoretice).
- Yahoo Mail (transmiterea de teme, întrebări, clarificări etc.).
- Whatsapp (trimiterea unor teme).
- Microsoft drive (trimiterea unor teme).
- Wettransfer (trimiterea temelor, în special teme video).

2. Principalele probleme de natură tehnică au fost: device-uri depășite tehnologic, imposibil să suporte descărcarea unor aplicații mari (telefoane mobile, unități PC, tablete de generație mai veche etc.); semnalul de internet slab (reclamat, în special, de studenții aflați în izolare în mediul rural, în zone împădurite, montane etc., dar și de cei din zone cu un mediu virtual supraaglomerat); lipsa informațiilor prelabile de utilizare a instrumentarului tehnologic.

3. Dacă în cazul cunoștințelor teoretice majoritatea studenților declară că sunt în câștig, atunci când vine vorba despre cunoștințe practice (formulă cumva paradoxală, traductibilă prin abilități, deprinderi tehnice la nivel de corporalitate etc.) răspunsurile sunt covârșitor negative. Nu doar că acumularea de noi cunoștințe este pusă sub semnul întrebării; respondenții reclamă și o diminuare a bagajului practic preexistent, în sensul pierderii unor reflexe, dificultăților de conectare într-o relație dialogală, naturalețe a jocului, dexteritate lingvistică/de intonație, scăderea formei fizice etc. Situația este și mai acută în rândul studenților la Coregrafie, cei mai mulți privați de un spațiu adecvat de repetiții (podea, oglinzi etc.).

4. La întrebarea referitoare la modul în care această perioadă va influența viitorul profesional al fiecăruia dintre studenții, răspunsurile sunt indecise. Aproximativ jumătate din cei interpelați formulează răspunsuri (semi)pozitive dintr-o nevoie evidentă de a-și păstra optimismul („Această perioadă trebuie tratată ca o experiență; teatrul se inspiră din viață”; „Timpul petrecut îl consider timp câștigat, nu pierdut, pentru dezvoltarea mea intelectuală: am citit cărți, am văzut filme, am vizitat muzee virtuale, experiențe pe care nu le-aș fi avut în situații normale”); ei acreditează ideea că

experiența Covid-19 nu va lăsa urme, nici în bine, nici în rău asupra dezvoltării personale ulterioare. Circa o treime dintre respondenți acuză, în schimb, stări accentuate de anxietate, demoralizare, depresie, neîncredere în viitor, în profesie și în sine. („Devin actor cu doi ani și jumătate de studii”, spun câțiva dintre ei, conștienți că nivelul de pregătire la care se află nu este optim). În fine, există și studenți care pur și simplu nu știu ce să răspundă; ei acuză impredictibilitatea viitorului, provizoratul cronicizat și neputința de a gândi pe termen mediu și lung.

5. Este suficient să citești câteva din răspunsurile la enunțul de completat „Cel mai mult din activitatea școală îmi lipsește...” ca să înțelegi cât de importantă este, în învățământul artistic, prezența imediată, concretă a celui alt și cât de greu de înlocuit este ideea profesorului ca magistru. Nu poți cultiva în mod real o relație maestru – discipol în mediu online!

### O problemă majoră: DPPD-urile

Puse deja sub semnul îndoielii în multe centre universitare românești, Departamentele pentru Pregătirea Personalului Didactic (DPPD) și-au demonstrat și cu această ocazie inflexibilitatea, incapacitatea de a gestiona neprevăzutul, de a ieși din falimentara rutină ce face ca un curs ținut în anul 2020 să nu difere prea mult de unul de acum jumătate de secol. Nu puțini dintre profesori au așteptat și așteaptă în aceste complicate luni consiliere pentru formulele noilor „pedagogii digitale” [3], sugestii, dacă nu chiar metodologii de adaptare psiho-pedagogică la o stare de fapt ce pretinde un instrumentar diferit de abordare față de cel clasic-tradiționalist<sup>1</sup>.

Sunt numeroase capitole din sistemul pedagogic pentru învățământul artistic ce ar trebui revizitate și revizuite. Este evident că nu poți rezolva problema transmutând metode și practici din pedagogia *face to face* în mediul online. „Pentru că mediul online și cel *face to face* sunt considerabil diferite, pregătirea mediului educațional online presupune mult mai mult decât proceduri de transfer (...). Presupune atenție la natura și contextul materialului media cu care lucrăm” [4 p.5].

### Concluzii

Semestrul încheiat în iunie 2020 mai mult ca sigur, a intrat în istoria învățământului mondial, constituind și acel moment de cotitură de care avem atât de multă nevoie. Se simte tot mai intens nevoia unei reformări radicale, a unui re-start, a cărui utilitate o resimțim și noi, profesorii, dar și studenții. A fost și este o perioadă extrem de dificilă, din care, însă, învățăm enorm: despre ceea ce am fost, pedagogic vorbind, dar și despre ceea ce putem deveni. La fel cum teatrul oglindește lumea și învățământul artistic trebuie să o facă; tehnologiile prezentului, modificările ritmurilor actuale, subtilele transformări la nivelul percepției – toate acestea pretind nu doar noi oglindiri, ci și noi metodologii ale oglinzirii.

### Referințe bibliografice

1. BALME, C. Public Sphere and Contemporary Performance. In: *Critical Stages*: The IATC webjournal [online]. 2012, dec. [accesat 25.05.2020]. Disponibil: <https://www.critical-stages.org/7/public-sphere-and-contemporary-performance/>
2. POPESCU, A. Misiune imposibilă în Educație: cum muți peste noapte școala în online. In: *Radio Europa Liberă România*: [site]. 2020, 4 mai. [accesat 25.05.2020]. Disponibil: <https://romania.europalibera.org/a/misiune-imposibila-edu-catie-cum-muti-peste-noapte-scoala-online/30592445.html>
3. MORRIS, S.M. Decoding Digital Pedagogy. In: *Hybrid Pedagogy*: [site]. 2015, 5 mar. [accesat 25.05.2020]. Disponibil: <https://hybridpedagogy.org/decoding-digital-pedagogy-pt-1-beyond-the-lms/>
4. BOWMAN, J. *Online Learning in Music: Foundations, Frame works and Practices*. Oxford: University Press, 2014. ISBN (13) 978-0199988181. ISBN (10) 0199988188.

1 În spațiul vestic lucrurile au început deja să se miște pe această direcție. Se fac teoretizări tot mai aplicabile asupra învățământului la distanță (a se vedea <https://libraryguides.mdc.edu/c.php?g=1010987&p=7324060>), se înregistrează eforturi pentru cuantificarea experiențelor actuale și optimizarea noilor pedagogii (<https://ia.acs.org.au/article/2020/how-to-be-a-better-online-teacher.html> și <http://cet.usc.edu/online-teaching/>), transformarea a ceea ce azi pare încă un handicap într-un avantaj (<https://www.futurelearn.com/courses/the-online-educator> și <https://www.natcom.org/academic-professional-resources/teaching-and-learning/classroom/online-learning-resources>).

## CLIȘEELE ȘI NEAJUNSURILE LUPTEI SCENICE ÎN TEATRELE DIN REPUBLICA MOLDOVA

### THE CLICHES AND DISADVANTAGES OF THE STAGE FIGHT IN THE THEATERS OF THE REPUBLIC OF MOLDOVA

**OLEG MARDARI<sup>1</sup>,**

lector universitar,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice,

doctorand,

Universitatea Națională de Arte George Enescu, Iași, România

CZU 792.028.3:796.8(478)

*În lucrarea de față autorul își expune propria părere asupra metodelor de lucru în domeniul teatrului, bazându-se pe o vastă experiență de activitate în calitate de actor și coregraf de luptă scenică. De asemenea, descrie situația în care se află teatrele din Republica Moldova la capitolul Lupta Scenică, cât de corect se folosește sau nu se folosește această disciplină, ce loc ocupă și cât de necesară este lupta scenică în teatru, ce metode folosesc regizorii în rezolvarea acestor scene. Iată câteva momente-cheie pe care autorul va încerca să le abordeze cât se poate de detaliat, în speranța că cercetarea în cauză va ajuta studenții și colegii de breaslă să vadă mai bine care sunt minusurile și plusurile cu care se confruntă această disciplină pe scena teatrului, cât de importantă, dar, în același timp, și cât de periculoasă poate fi, dacă se va aplica fără o pregătire necesară.*

**Cuvinte-cheie:** luptă scenică, teatru, actor, regizor, scenă, student

*In this paper the author shares his own opinion and working methods, which are based on a vast experience of activity in the theater as an actor and director/ choreographer of stage fight. He also describes the situation of theaters in the Republic of Moldova on the subject of the Stage Fight. How correctly or not is used or not used this discipline, what place does it occupy and how necessary is stage fight in the theater, what methods do directors use in solving these scenes? Here are some key/questions that the author will try to answer in as much detail as possible, hoping that the present research will help the students and their colleagues to better see the disadvantages and advantages of this discipline on the theater stage, how important it is but, at the same time, and how dangerous it can be if it is practiced without necessary training.*

**Keywords:** stage fight, theater, actor, director, stage, student

#### **Introducere**

Se știe că teatrul este o artă colectivă, formată din mai multe elemente care creează actul teatral. Desigur, veriga cea mai importantă este actorul, cel care transmite spectatorilor energia, emoțiile și gândurile sale. Droznin Andrei, profesor, artist de onoare al Federației Ruse, afirmă că „doar cu ajutorul corpului putem să exprimăm, să transmitem altuia senzațiile lumii noastre mentale” [1 p. 114]. Meseria de actor cere de la reprezentanții acestei frumoase meserii șlefuirea acestui instrument de lucru, cu ajutorul căruia poate fi înțeles și auzit. Astfel, corpul a devenit unealta de bază a actorului pe care acesta o modelează până la perfecțiune ca să devină expresiv prin gesturile sale, căpătând organica scenică. Apariția diferitor forme de teatru au contribuit la apariția disciplinelor de specialitate care ajută actorii să-și antreneze corpul și să dobândească aptitudinile necesare pentru a obține flexibilitate în expresie atunci când e nevoie.

#### **Lupta scenică – disciplina de specialitate**

Pentru crearea unui personaj în scenă actorul apelează la aptitudinile pe care le-a dobândit în anii de studii, șlefuiindu-și corpul și simțurile la disciplinele de specialitate: arta actorului, arta vorbirii,

1 E-mail: olegmardari@bk.ru

canto, ritmica, mișcarea scenică, dansul. După cum personajele din piesă au trăsături fizice și psihice diferite, tot așa și actorul, prin flexibilitatea corpului și gândului, devine acel personaj, folosind tehnica reîncarnării psihofizice. Acest lucru solicită din partea actorului mult efort fizic și emoțional în urma căruia apare starea de oboseală și extenuare, însă riscul pentru sănătatea proprie este dozat și asumat, actorul aflându-se în afara oricărui pericol.

Din antichitate până în prezent întâlnim în operele literare, atât în dramaturgia clasică cât și în cea contemporană, scene de conflict, ceartă sau luptă între două sau mai multe personaje care se sfârșesc, de regulă, cu moartea unuia sau a mai multor adversari. Aceste scene solicită din partea actorilor o stare emoțională avansată în care persistă o doză de agresivitate. Dacă această agresivitate nu va fi controlată sunt șanse sporite că cineva dintre protagoniști se va alege cu traume sau leziuni corporale, ceea ce pentru un actor este inadmisibil, corpul fiind instrumentul de bază pe care acesta trebuie să-l protejeze, orice traumă ar putea pune sfârșit carierei sale. În astfel de situație în ajutor le vine disciplina de Luptă scenică pe care studenții de la specialitatea Arta actorului o studiază la anul II de studii. Această disciplină îi ajută să-și dozeze agresivitatea, să înțeleagă că în fața lor se află parteneri de scenă, dar nu vrăjmași sau agresori reali, le oferă un bagaj de cunoștințe care le ajută să creeze diferite lovituri, aruncări, imobilizări, trucaje, chiar și elemente de cascadorie. Toate aceste cunoștințe îi ajută să protejeze partenerul, creând iluzia unei lovituri sau lupte reale. Studenții fac cunoștință cu tehnica securității și își dezvoltă abilitățile pentru a exista organic și firesc într-o scenă de conflict cu aplicarea loviturilor, păstrând agresivitatea sub control.

Cu aceste cunoștințe după absolvire studenții ajung pe scenele teatrelor unde se avântă în montări de spectacole și creează diferite roluri de comedie, tragicomedie, dramă, tragedie, psihogramă, monodramă etc. Având statutul de actor, aici ei au posibilitatea să pună în practică aptitudinile actricești dobândite pe parcursul anilor de învățământ, căci „important nu este adevărul pe care l-ai descoperit într-un material dramatic, ci cum ai putut realiza acest adevăr în scenă” [2 p. 234].

### **Regizorul și actorii. Clișee folosite pe scena teatrală**

Așa cum unele legi teatrale rămân neschimbate, în scenă se află actorii, iar în sală – regizorul. Regizorul le dă indicații actorilor și aceștia, la rândul lor, le execută, devenind coautorii spectacolului. Regizorul este cel care urmărește și controlează tot procesul de montare a unui spectacol și, în majoritatea cazurilor, ajută actorii să înțeleagă personajul pe care aceștia urmează să-l interpreteze. Însă, chiar și regizorul poate ajunge în diferite situații în timpul montării unui spectacol când nu poate ajuta actorii. Astfel de situații pot apărea atunci când în spectacol apar scene de coregrafie, de expresie corporală, de luptă scenică etc. Mulți actori devin regizori după o experiență bogată de lucru în teatru în calitate de actori unde nu o dată au participat în scene de coregrafie sau luptă scenică. Bazându-se pe această experiență, ei încearcă să regizeze aceste scene de sine stătător. Uneori le reușește, dar în majoritatea cazurilor ele par foarte sărace și stângace în expresie, cu multe greșeli stilistice, iar actorii, de obicei, arată foarte penibil și neajutorați. De ce se întâmplă acest lucru? Pentru că regizorul încearcă să pună coregrafia plastică reieșind din propria experiență și aptitudini fizice, adică așa cum ar fi făcut el dacă s-ar fi aflat în scenă și atunci actorul devine o copie a regizorului, pe când în scenă este actorul cu aptitudini fizice mai bune sau mai rele. Aici sarcina regizorului constă în faptul de a face o coregrafie în așa mod ca să scoată la iveală latura pozitivă a actorului prin elemente de luptă scenică, dar pentru asta e nevoie de cunoștințe și aptitudini în domeniu. Atunci când regizorii nu pot rezolva o scenă de luptă, ei apelează la ajutorul tehnic, efecte de lumină, fum, sunet etc. Acest lucru e benefic, dar în majoritatea cazurilor aceste scene devin prea teatrale, adică mecanice și nu stârnesc nimic mai mult decât dezamăgire pe fața spectatorilor care așteptau spectaculozitate în loc de efecte banale.

Rezolvarea acestor scene poate fi îndeplinită de către actorii care au asimilat mai bine cunoștințele luptei scenice din anii studenției și singuri își regizează lupta cu supravegherea regizorului. În astfel de situații, regizorul poate să fie sau să nu fie de acord cu propunerile actorilor neavând destule



cunoștințe în domeniu ca să le sugereze altceva. Astfel de scene regizate de actori sunt organice și firești, pentru că inițiativa vine de la ei, de la aptitudinile fizice proprii. Cu toate acestea, aceste scene în majoritatea cazurilor pot fi ratate din cauza lipsei ochiului din sală, a acelei persoane care ar avea grijă ca mișcările sau loviturile să fie executate corect, ținând cont de traiectoria loviturii, poziției în scenă față de spectatori etc., care țin de partea tehnică de executare a loviturii și găsirea aceluși stil de luptă care ar corespunde genului și manierei de interpretare a spectacolului.

În cel mai bun caz, regizorul apelează la ajutorul unui specialist în domeniul mișcării scenice – un coregraf de luptă scenică. Acesta, având cunoștințele necesare, parcurge câteva etape pregătitoare înainte de a începe montarea scenei de luptă. Întâi studiază piesa, după care asistă la repetiții, face cunoștință cu actorii, analizează potențialul fizic și psihic al acestora, încearcă să înțeleagă ce urmărește regizorul în această scenă de luptă. Abia când specialistul deține toată informația începe a doua etapă. Întâi actorilor li se propun mai multe tipuri de lovituri, imobilizări, aruncări, în urma cărora sunt decupate cele mai reușite momente, acele în care actorii se simt confortabil și cât se poate de firesc. A treia etapă constă în coagularea sau legătura tuturor elementelor selectate într-o scenă de luptă. Întâi se face o creionare în care se stabilește încă o dată tehnica securității și, pornind de la un tempo mai rar, se repetă această scenă până când actorii devin mai încrezuți în mișcările sale, dispare frica și apare încrederea în partener, ajungând la un tempo de executare satisfăcător.

Lucrul cu actorii în diferite spectacole m-a făcut să înțeleg că de fiecare dată în procesul de montare a unei scene de luptă trebuie să dai dovadă de răbdare, analizând actorii aidoma unui psiholog, căci „în teorie știm că nu există reguli scenice absolute. Ele sunt convenții și o „convenție absolută” ar fi o contradicție on termenii” [3 p. 35]. Întâi trebuie să depistezi care dintre ei are frică, în tot ce ține de agresivitate, și care dintre ei nu are limite și se avântă în luptă fără autocontrol.

### **Experiența de lucru în teatrele din Chișinău**

În calitate de specialist în domeniul mișcării scenice, am avut ocazia să particip în câteva proiecte teatrale, fiind invitat să semnez coregrafia luptei scenice în diferite teatre din Chișinău. Această oportunitate m-a făcut să constat că în procesul de montare a unei scene de luptă pot interveni numeroși factori neașteptați care te obligă să fii mai prudent, inventiv și ambițios.

Prima experiență am trăit-o la Teatrul Național „Eugene Ionesco”, unde am fost invitat, în calitate de specialist în domeniul luptei scenice, să particip în spectacolul *Pasărea Albastră* de Maurice Maeterlinck, regie Antonina Dobroliubova. După ce am citit piesa, am venit la teatru să fac cunoștință cu regizorul spectacolului. În timpul discuției am înțeles că urmează să fac coregrafia scenei de luptă în care personajele Mytyl și Tylyl, doi copii care au nimerit în lumea poveștilor, se luptă cu copacii din pădurea fermecată. Am încercat să înțeleg de la regizor ce efect sau rezultat vrea să obțină în urma acestei scene. Întrebarea mea a luat-o prin surprindere. Văzând-o un pic debusolată, am început să-i pun și alte întrebări: „De unde vin și încotro trebuie să ajungă copiii?”, „Care este motivul luptei între ei și copacii?”, „Cine trebuie să învingă în această luptă?”, „Cum doriți să decurgă tempo-ritmul acestei scene de luptă: de la un tempo mai rar până la unul accelerat sau invers?”, „Lupta trebuie să cuprindă tot spațiul scenei sau vă interesează un loc anume?”, „În ce costume vor fi îmbrăcați actorii care interpretează copacii și copiii?” etc. În urma acestor întrebări, am observat un pic de confuzie în privirile regizoarei. Mi-am dat seama că dânsa, spre marea mea mirare, nu poate să-mi dea o informație clară. Atunci am solicitat să mă lase cu actorii două ore, după care urma să-i propun o schemă de luptă.

Am avut mare noroc că majoritatea actorilor erau foștii mei studenți de la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, așa că procesul de lucru a fost foarte productiv. De la ei am aflat că Tylyl și Mytyl erau însoțiți de bunul lor prieten, câinele, iar copacii din pădure vroiau să-i oprească din drum ca să nu ajungă la *Pasărea Albastră*. Tot ei mi-au spus că actorii care interpretează copacii vor fi înarmați cu bastoane de lemn, iar costumele lor îi limitează în mișcări. Această informație m-a ajutat să înțeleg în ce direcție trebuie să construiesc lupta scenică.

Mai întâi am făcut un trening fizic cu toți actorii, care a durat cam o oră și abia după ce corpurile erau pregătite de lucru le-am comunicat viziunea mea despre cum văd eu rezolvarea coregrafică a scenei de luptă. Am pus accentul pe doi factori: lucrul cu obiectul (bastoanele) și elementele acrobatice. Cu ajutorul bastoanelor mișcările puteau deveni largi și spectaculoase, iar acest lucru putea compensa lipsa de mobilitate a copacilor, elementele acrobatice punând în valoare actorii care interpretau copiii, asigurându-le mobilitate și spectaculozitate. După ce le-am împărtășit această viziune, timp de încă o oră le-am amintit principiile de jonglare și manipulare cu bastonul și am ales elementele acrobatice care se potrivesc cel mai bine acestei scene, ținând cont de costum, de potențialul fizic și moral al fiecăruia.

După ce fiecare și-a ales mișcarea și elementul acrobatic, am pornit la următoarea etapă – legăturile dintre elemente. Am fixat o schemă unde fiecare știa locul și timpul când trebuie să facă lovitura. Această schemă executată într-un tempo rar a fost prezentată regizorului, pentru ca să înțeleg dacă ne mișcam în direcția corectă sau nu. Regizorul a rămas foarte mulțumit de rezultatul nostru și ne-a dat undă verde să întărim această schemă pentru spectacol. Am fixat repetiția pentru a doua zi și timp de patru ore cu mici pauze am șlefuit mișcările și un pic am accelerat tempoul.

Repetițiile au durat o săptămână. În fiecare zi tempoul de executare al elementelor acrobatice creștea pe măsură ce actorii căpătau încredere în partener și în forțele proprii, devenind tot mai firești din repetiție în repetiție. Scena de luptă a devenit foarte spectaculoasă și a pus actorii într-o lumină favorabilă, stârnind în rândurile spectatorilor ovații și ropote de aplauze, căci „materia primă a teatrului nu este actorul, spațiul, textul, ci atenția, privirea, auzul, gândul spectatorului” [4 p. 70].

La scurt timp după prezentarea spectacolului *Pasărea Albastră*, am fost invitat la Teatrul Național „Mihai Eminescu” să particip într-un alt proiect teatral – *Dosarele Siberiei*, un spectacol-document, în regia lui Petru Hadârcă. După ce am citit piesa, am fost invitat să asist la repetiții. La acel moment decorul încă nu era gata și actorii repetau cu un decor improvizat. Acest lucru îmi îngreuna situația, fiindcă eram conștient de faptul că orice detaliu în scenă contează. Am făcut o schiță de luptă, la fel aproximativă, și am rugat regizorul să-mi dea voie să asist la repetiții până când decorul nu va fi totalmente gata ca să fac ultimele corectări cu tot cu decor și costum.

Asistând la mai multe repetiții, am avut ocazia să înțeleg că regizorul cere de la actori un joc de interpretare cât mai realistă, spectacolul având scene pline de durere, foame, disperare, ură lăsate de regimul bolșevic (comunist) în timpul celor trei valuri de deportări din Basarabia. Am avut ocazia să înțeleg caracterul fiecărui personaj în parte, să urmăresc evoluția relațiilor dintre personaje. În cele din urmă, am sesizat că schema mea de luptă, deși improvizată, era departe de adevăr din cauza accentelor greșite pe care le-am repartizat personajelor. La început am crezut că gardianul Melikian, de care se temeau toți deținuții, urma să rămână imobilizat de către prizonierul EE100 pe nume Ion Moraru care, conform mărturiilor, pentru a se salva, îl lovește cu o piatră în cap.

„Astăzi, pe scena teatrului convenționalul adesea e realizat la gradul convenționalului, lipsit fiind de ceva intim, ceva concret, de exactitate” [2 p. 234]. Desigur, teatrul este o convenție și orice lovitură cu o piatră butaforică ar fi posibilă în scenă, dar nu pentru acest spectacol-document, care relatează durerea oamenilor chinuți și omorâți de un regim diabolic. Totul trebuia să fie cât mai realist. Am găsit rezolvarea acestei scene de luptă în natura relațiilor dintre personaje.

Ion Moraru avea un prieten în lagărul de concentrare, Vasile Terehov, soldat rus care a ajuns după gratii fiind suspectat pentru spionaj. Vasile Terehov era un bărbat puternic, pe când Ion Moraru era slăbit și chinat de foame. Ambii se aflau în mină când a izbucnit conflictul. Reieșind din aceste date, am construit lupta în așa mod ca soldatul Vasile Terehov, luând apărarea lui Ion Moraru, să-l imobilizeze pe Melikian. Acest lucru era credibil, căci Vasile Terehov era un soldat care a luptat pe front, a trecut prin război, era puternic și avea toate cunoștințele necesare pentru acest lucru. Această rezolvare a fost susținută și de actori, iar mai târziu – acceptată și de către regizor.

Când era gata decorul și costumele, am pornit construcția scenei de luptă. Regizorul a solicitat ca lupta să cuprindă tot spațiul scenic. Ca să îndeplinim sarcina și să nu pierdem din credibilitatea

loviturilor, am introdus diferite tipuri de aruncări care erau urmate de lovitură sau invers, mai întâi lovitură care era urmată de aruncare. Acest procedeu ne-a oferit ocazia să ne deplasăm în diferite colțuri ale scenei, astfel ocupând tot spațiul.

Lovitura de final, când Vasile Terehov îl imobilizează pe Melikian, era cea mai mare provocare. Nu știu de ce toate încercările de a crea lovitură de final păreau artificiale. Rezolvarea am găsit-o în decor. Odată ce acțiunea se petrecea pe un șantier, în scenă erau roabe. Văzându-le, mi-a venit ideea de a crea un trucaj. Roaba, fiind așezată pe un pod la o înălțime de o jumătate de metru, trebuia să cadă la pământ cu tot cu gardianul Melikian, care era izbit de către Vasile Terehov. Trucajul a devenit mai mult decât credibil. Astfel, am rezolvat toate aspectele de construcție a acestei scene de luptă, lăsând expresia corpului să-și facă meseria.

„Doar un instrument, un instrument cu care putem transmite ascultătorilor noștri sentimentele, ideile și experiențele noastre este propriul nostru corp” [1 p. 114]. Ghidat de acest gând, am realizat spectacolul non-verbal *Himera*, la invitația directorului Gabriela Lungu de a monta acest spectacol pe scena Teatrului Municipal de Păpuși „Guguță” în cadrul proiectului „Night Guguță”, regie Oleg Mardari. Tema spectacolului descrie lupta pentru putere și forța distrugătoare a acesteia. Mesajul spectacolului era transmis publicului spectator prin limbajul de expresie exterioară a actorului, plastica corpului, îmbinată cu măiestria actorului, a dat naștere unei forme de expresie dramatică prin mișcare. Spectacolul era alcătuit din elemente acrobatice individuale, cu partenerul sau în grup, acrobație aeriană în pânză, elemente de jonglărie cu funia și luptă scenică.

Una dintre scenele de luptă mi s-a părut mai deosebită față de celelalte. Această scenă trebuia să descrie lupta între Himera și prada ei. Personajul Himera era interpretat de actrița Daniela Cioclu, iar prada ei de către actorul Constantin Ipati. Conceptul spectacolului prezenta forța distrugătoare a Himerei prin simbolul Șarpelui, iar puterea, curajul și puritatea prăzii – prin simbolul Leului. Astfel, lupta dintre ei trebuia să creeze imaginea de încăierare a acestor animale – Șarpele și Leul. Pornind de la comportamentul acestor animale în habitatul lor natural, am sesizat că cea mai bună rezolvare ar fi crearea luptei prin elemente de acrobație la parter care includ tipurile de imobilizări, încolăcirii, rostogoliri și împleticiri. Acest aliaj a avut un efect pozitiv. Lupta relatează imaginea de încăierare a două forțe uriașe în care rezistența a cedat în fața dominației.

## Concluzii

Această experiență m-a ajutat să înțeleg că, în practică, coregrafia luptelor scenice poate fi deosebită, uneori neașteptată sau chiar ieșită din standardele programului de învățământ, deoarece „importanța reformatorilor stă în faptul că insuflă valori noi în cochilia goală a teatrului” [5 p. 25].

Iată de ce este foarte important să avem capacitatea de a vedea dincolo de standarde, să privim lucrurile din altă perspectivă ca să ajungem la adevăr.

Capacitatea de a executa bine loviturile nu definește totalmente găsirea soluției de montare a unei scene de luptă. În primul rând, trebuie să ținem cont de genul spectacolului, de viziunea regizorală, de maniera de interpretare a actorilor, de natura relațiilor dintre personaje, de starea emoțională și potențialul fizic al actorilor etc. În al doilea rând, trebuie să delimităm elementele tehnice – lovitură, aruncarea, imobilizarea, raza de proiecție a loviturii, poziționarea față de spectator etc. Abia după ce îmbini toate aceste noțiuni, poți obține o scenă de luptă spectaculoasă care pune actorii într-o lumină pozitivă și stârnește uimire și fascinație în rândurile publicului spectator. O scenă de luptă într-un spectacol trebuie să completeze mesajul acestuia, dar nu să rupă din context.

## Referințe bibliografice

1. ДРОЗНИН, А.Б. Тело – материальный носитель искусства актёра. In: *Дано мне тело... что мне делать с ним?* Москва: Изд. группа Навона, 2009. ISBN 978-5-91798-005-8.
2. APOSTOL, V. *Prelegeri de regie la maestrul A. V. EFROS*. Institutul de Artă Teatrală „A.V. Lunacearski”, Moscova, 1964–1968. Chișinău: Universitas, 1995.

3. BARBA, E. Principii care revin. In: *O canoe de hârtie: tratat de antropologie teatrală*. București: Unitext, 2003, p. 35. ISBN 973-8129-16-6.
4. BARBA, E. Însemnări pentru cei perplecși (și pentru mine însumi). In: *O canoe de hârtie, tratat de antropologie teatrală*. București: Unitext, 2003, p. 70. ISBN 973-8129-16-6.
5. BARBA, E. Geneza antropologiei teatrale. In: *O canoe de hârtie, tratat de antropologie teatrală*. București: Editura Unitext, 2003, p. 25. ISBN 973-8129-16-6.

## INTERDEPENDENȚA RELAȚIEI DINTRE TEATRUL DOCUMENTAR ȘI REALITĂȚILE SOCIO-POLITICE

### THE INTERDEPENDENCE OF THE RELATIONSHIP BETWEEN THE DOCUMENTARY THEATER AND THE SOCIO-POLITICAL REALITIES

MARIANA STARCIUC<sup>1</sup>,  
lector universitar, doctorandă,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU 792:32

*Studiul reflectă interdependența dintre teatru și fenomenele social-politice în creația regizorilor și dramaturgilor de teatru documentar, începând cu precursorul genului, teoreticianul și regizorul Bertolt Brecht, continuând cu Erwin Piscator, primul regizor care introduce documentul în arta spectacolului, și Peter Weiss, dramaturgia căruia este considerată de critica de specialitate drept clasică teatrului documentar. În ultimele decenii, influențați de creatorii europeni, regizorii și dramaturgii din spațiul românesc promovează și practică un teatru documentar inspirat din realitățile socio-politice. În această ordine de idei, relevante sunt volumele de texte documentare „Teatrul politic 2009-2017”, coordonat de Mihaela Michailov și David Schwartz, și „Chișinău, 7 aprilie. Teatru-document”, incluzând piese de Irina Nechit, Mihai Fusu, Dumitru Crudu, Constantin Cheianu.*

**Cuvinte-cheie:** teatru documentar, teatru politic, Erwin Piscator, Peter Weiss

*This study reflects the interdependence between the theater and the socio-political phenomena in the creation of documentary theater directors and playwrights, starting with the forerunner of the genre, Bertolt Brecht, theorist and director, continuing with Erwin Piscator, the first director to introduce the document in the performance art and Peter Weiss, whose dramaturgy is considered by specialized criticism as the classic of the documentary theater. In recent decades, influenced by European creators, the directors and playwrights in the Romanian space, promote and practice a documentary theater inspired by socio-political realities. In this order of ideas, relevant are the volumes of the documentary texts “Political Theater 2009-2017”, coordinated by Mihaela Michailov and David Schwartz and „Chisinau, April 7. Theater-document”, including plays by Irina Nechit, Mihai Fusu, Dumitru Crudu, Constantin Cheianu.*

**Keywords:** documentary theater, political theater, Erwin Piscator, Peter Weiss

#### Introducere

În perioada de după cele două războaie mondiale relația dintre teatru și societate devine una interdependentă. Schimbarea ideologică și discontinuitatea materială și psihologică au inspirat forme de artă novatoare. Formele neconvenționale ale teatrului alternativ sau minoritar sunt cele care au întruchipat energiile creatoare ale perioadei. Expresionismul, dadaismul, futurismul și suprarealismul, teatrul grotescului, teatrul cruzimii, arta de tip agitprop au devenit reprezentative pentru teatrul modern. Toate aceste mișcări, precum și relația puternică dintre teatru și politică fac din epoca de după 1919 o perioadă diferită de cele anterioare.

<sup>1</sup> E-mail: mariana.starciuc@amtap.md

Preocupat de schimbarea funcției culturale a teatrului, convins că „naturalismul trebuia să facă loc noilor forme de scriere dramatică ce reflectau cel mai bine complexitatea condiției moderne și nevoia afirmării unui nou punct de vedere artistic” [1 p. 10], Bertolt Brecht (1898-1956), dramaturg, regizor, teoretician al teatrului, fondatorul teatrului „Berliner Ensemble”, promovează o nouă teorie și practică a teatrului, bazate pe efectul distanțării epice. Teatrul epic brechtian a revoluționat scena teatrală a secolului XX prin asumarea rolului de a elibera sala și scena de iluzoriu și hipnotic, oferindu-i publicului posibilitatea de a rămâne lucid, conștient, participant activ al procesului spectral, obligându-l să ia decizii. „Teatrul epic arată, citează, repetă evenimentele reale și nu permite spectatorului să cadă în vrajă. Cu ochii deschiși la cauzalitatea celor întâmplare pe scenă, spectatorul ia atitudine critică de descoperire, de surprindere”, afirma B. Brecht [2 p. 60]. Teoriile lui Brecht au influențat practica teatrală a dramaturgilor și regizorilor din a doua jumătate a secolului XX, printre care Erwin Piscator și Peter Weiss, considerați de critica de specialitate drept primii creatori ai teatrului documentar. Considerăm că tradițiile teatrului documentar încep cu forma teatrului epic elaborată de B. Brecht, care și-a propus să implice publicul spectator în acțiuni politice.

Spre deosebire de alte forme de teatru, în special de cel aristotelic, în care realitatea este transfigurată artistic, iar spectatorul trăiește starea de catharsis, teatrul documentar se remarcă prin reproducere fidelă, exactă a realului, având la bază investigația, cercetarea și reflectarea: a) documentelor de arhivă, actelor legislative, rapoartelor, stenogramelor proceselor de judecată, proceselor-verbale înregistrate la diverse acțiuni, întruniri, congrese etc.; b) biografiilor; c) mărturiilor, interviurilor preluate de la respondenții-donatori și transpuse într-o formulă neprelucrată artistic. Astfel, teatrul documentar implică fenomenul deteatralizării ca demers regizoral, introduce spectatorul în acțiune în calitate de observator, participant, actor, critic etc. și are o orientare socio-politică.

Având la bază exclusiv documentul, martorul sau constituindu-se din ficțiune și document, spectacolele genului diferă din mai multe puncte de vedere, fapt care a determinat și o clasificare a teatrului documentar, după opinia noastră, mai mult convențională, și anume: a) teatrul documentului sau documentarul de orientare politică, ai cărui deschizători de drumuri sunt Erwin Piscator și Peter Weiss; b) verbatim, reprezentat de Anna Deavere-Smith, Eve Ensler, de spectacolele *Casa M*, *Corp de Copil*, *Shakespeare pentru Ana*, în regia Luminiței Țăcu, de unele producții ale teatrului „Spălătorie” etc.; c) teatrul martorului sau documentarul post-dramatic, în care se încadrează producțiile companiei teatrale germane Rimini Protocoll.

### **Teatrul politic – la originea teatrului documentar**

O caracteristică esențială a teatrului documentar o constituie orientarea socio-politică, abordarea temelor legate de războaie, dezastre, crize, genocide și de alte tulburări globale. Piesa *Investigarea (Die Ermittlung)* de Peter Weiss, compilată din protocoalele Curții de la Frankfurt cu privire la genocidul de la Auschwitz, opera *Soarele strălucește peste Buckinghamshire*, de Caryl Churchill, bazată pe informațiile extrase din protocolul dezbaterii din Putney (perioada revoluției engleze, secolul al XVII-lea), piesa *Orice se poate întâmpla* de David Hare, în care discursurile publice ale lui George W. Bush și Tony Blair au servit ca material pentru relevarea cauzelor declanșării războiului din Irak (2003-2011), sunt câteva dintre primele lucrări reprezentative ale genului.

Kamila Mamadnazarbekova, teatrolog rus, studiind apariția, evoluția și specificul teatrului documentar, atribuie primul spectacol corespunzător acestei forme teatrale lui Erwin Piscator, inițiator al teatrului politic, creator al unor spectacole centrate pe conflicte sociale, pe tensiuni dintre clasele sociale și structurile guvernamentale. „Dacă am susține ideea că teatrul documentar este un text prezentat pe scenă care nu a fost destinat inițial pentru scenă și care nu a fost elaborat de un dramaturg, atunci putem numi cu siguranță anul nașterii sale – 1925, an în care Erwin Piscator a montat *În ciuda tuturor piedicilor*”, consemna teatrologul rus [3].

Aceeași opinie au exprimat-o și cercetătorii români G. Banu, M. Tonitza-Iordache, în viziunea cărora E. Piscator „a promovat un teatru militant, în spiritul conștiinței proletare, a descoperit eficacitatea utilizării mijloacelor scenice, a îmbinării teatrului cu filmul, pentru a realiza spectacole politic-agitatorice, a inițiat cultivarea documentului în spectacol, adaptând autori clasici în vederea unei arte angajate” [4 p. 276]. Însuși E. Piscator a explicat motivele ce l-au determinat să abordeze un astfel de teatru: revolta față de politica repertorială a teatrelor de stat, opțiunea pentru un teatru conectat la evenimentele social-politice ale zilei, la problemele realității imediate. „În timp ce afară, în stradă, muncitorimea era reprimată cu ajutorul mitralierelor și aruncătoarelor de flăcări, în timp ce carele blindate și coloanele de trupe ce înaintau asupra Berlinului dinspre Potsdam și Gutenberg făceau să se cutremure zidurile caselor, la teatru cortina se ridica în fața stalurilor slab populate și a galeriilor pustii pentru a dezvălui destinul lui *Henrick al IV-lea al Angliei* sau peripețiile din *Cum vă place* al lui Shakespeare în regia lui M. Reinhardt”, sublinia E. Piscator [5 p. 37]. Anume din această revoltă a artistului au luat naștere primele lui spectacole: *Ziua Rusiei*, În ciuda tuturor piedicilor!, cel dintâi fiind interpretat nu de actori profesioniști, ci de proletari, fiind apreciat de Jung, în revista „Cronica”, în felul următor: „De multe ori nu știi dacă te afli la teatru sau la o întrunire, ai impresia că trebuie să intervii, să ceri ajutor, ai vrea să ripostezi. Hotarul dintre joc și realitate dispăre. Publicul simte că a aruncat o privire asupra vieții reale, că a asistat nu la o piesă de teatru, ci la o frântură din viața reală” [5 p. 50]. Când privește cel de-al doilea spectacol, Piscator mărturisea că „piesa a luat naștere dintr-o gigantică revistă istorică”, că textul prezintă într-o formulă concisă „momentele culminante din istoria omenirii, de la revolta lui Spartacus până la revoluția rusă. Tablourile didactice vor ajuta spectatorul să-și creeze o idee de ansamblu asupra materialismului istoric” [5 p. 70].

Trebuie menționat faptul că toate spectacolele piscatoriene au rezultat dintr-o activitate colectivă, dintr-o colaborare permanentă dintre dramaturg, regizor, compozitor, scenograf și actori, colaborare care, în termeni actuali, se numește *devising*. Referindu-se la acest mod de producere a spectacolului, Allain Paul și Jen Harvie subliniau: „Prin folosirea metodelor de colaborare și/sau colective pentru explorarea posibilităților și provocărilor unei practici teatrale mai puțin ierarhizate și cu accent pe toți participanții la procesul artistic, ei au pus sub semnul întrebării prioritatea textului, a regizorului și a rezultatului – ierarhia obișnuită din teatrul convențional” [6 p. 312].

Așadar, adept al unui teatru anti-aristotelic, anti-iluzoriu, Erwin Piscator a fost împotriva teatrului lipsit de adevăr, care denatura și idealiza realitatea. Regizorul declara că „cea mai puternică tendință care poate fi concepută rezultă din realitatea obiectivă, neretușată, crudă și pentru a scoate la lumină această realitate e nevoie de cea mai înaltă măiestrie artistică” [5 p. 83], militând astfel pentru un teatru al faptelor, care să descrie obiectiv realitățile mediului social-politic.

Unul dintre principiile de bază ale teatrului politic, conform lui Piscator, vizează funcția personajului în dramaturgie. „O epocă în care este pusă la ordinea zilei revizuirea raporturilor dintre valorile generale, a tuturor valorilor umane, restratificarea tuturor relațiilor sociale nu-l poate vedea pe om altfel decât sub aspectul atitudinii sale față de societate, față de problemele sociale ale timpului său, cu alte cuvinte ca pe o făptură politică” [5 p. 156].

Spectacolul lui E. Piscator care va urma, *Rasputin, Romanovii, războiul și poporul care s-a răsculat împotriva lor* de L. N. Tolstoi (o dramă istorică, având la bază materiale documentare extrase din cuvântările lui Lenin la diverse conferințe, discursul acestuia la cel de-al doilea congres al sovietelor, alte documente politice autentice), confirmă intenția regizorului de a interpreta documentele trecutului din perspectiva prezentului: „Vrem să vedem nu numai episoade dispărute ale unei epoci, ci epoca însăși, nu fragmente, ci unitatea rezultată din încheierea lor, nu istoria ca un simplu fundal, ci ca realitate politică” [5 p. 194].

Reprezentările teatrale piscatoriene au avut ca urmare o serie de procese judiciare inițiate de diverse persoane reale, care s-au recunoscut în personajele de pe scenă, regizorul fiind obligat prin decizie judecătorească să scoată episoadele considerate ofensatoare la adresa acestor indivizi politici.

În acest context al tendinței de inovare a teatrului se înscrie și regizorul Augusto Boal (1931-2009), de numele căruia este legată sintagma „teatrul oprimaților” și care a promovat un teatru ancorat în politic, în realitățile sistemice, un teatru care să aparțină maselor oprimate, servind drept platformă ideologică, de activitate, de revendicări politice și de eliberare a celor defavorizați, de implicare a spectatorului pasiv. Adept al distrugerii granițelor dintre actori și spectatori, Augusto Boal afirma: „Toți trebuie să reprezinte, toți trebuie să fie protagoniști ai transformărilor necesare din societate” [7 p. 21].

Interesul pentru teatrul documentar politic a reapărut în anii '60 ai secolului XX, condiționat de politizarea tuturor sferelor vieții, el urmând tradițiile și practica dramatică a Republicii Weimar din anii 1920, continuând să fie o reacție la teatrul tradițional, fictiv – un teatru al iluziei și divertismentului, adesea perceput, la vremea respectivă, ca un element al societății burgheze.

Un autor de teatru documentar politic, reprezentativ pentru anii '60-'70 ai secolului XX, este Peter Weiss, care își eticheta textele drept „montaje de documente”, „segmente de realitate” [8], considerându-le arme împotriva nedreptăților sociale, a manipulărilor venite din partea liderilor politici. Dintre piesele sale de teatru, cu mare priză la public, fac parte și următoarele: *Persecuția și asasinarea lui Jean-Paul Marat reprezentată de trupa de jucători ai ospiciului din Charenton sub îndrumarea marchizului de Sade*, *Investigarea*, având la bază protocoalele proceselor de judecată din Frankfurt asupra funcționarilor naziști ce au comis crime în masă în lagărul de la Auschwitz, *Cântecul lui Bogey Iustian*, *Discursul despre Vietnam*, ambele drame documentare, care condamnă, respectiv, politica imperialismului portughez în Angola și a celui american în Vietnam.

Tot în anii '60 și '70 ai secolului XX, în contextul culturii americane „apar mișcări teatrale alternative, companii de teatru experimental, care dezbat teme politice, se mobilizează împotriva războiului din Vietnam, discută problemele minorităților sau grupurilor dezavantajate, fac auzită vocea preocupărilor feminine în teatru etc., prin intermediul spectacolelor create după metodologii documentare, cu profunde accente politice sau a acțiunilor și protestelor stradale, care îmbracă forma evenimentelor teatrale” [9 p. 84]. Companiile respective militează pentru un teatru revoluționar ca alternativă nouă a teatrului de pe Broadway, promovează creația colectivă, munca în colaborare, urmăresc schimbări politice, sociale și economice în viața americanilor, documentează deficiențele sistemului, violențele, abuzurile, încălcările drepturilor omului. Minoritățile, grupurile dezavantajate din America vedeau acest tip de teatru ca o soluție a articulării propriilor preocupări, a problemelor de natură socială, în primul rând, ca un mediu ce poate oferi oportunități atât actorilor, cât și spectatorului, care încurajează comunicarea dintre generații, toleranța față de grupurile minoritare, condamnă războiul din Vietnam. Majoritatea spectacolelor fiind prezentate în spații neconvenționale, luau forma de marșuri, parade, fapt care i-a și dat denumirea de teatru stradal.

### **Teatrul documentar politic în spațiul românesc**

Tot mai popular în lume, teatrul documentar a avut o influență deosebită asupra mișcării teatrale românești, implicit, a celei din Republica Moldova, în special, din primele două decenii ale secolului XXI. Istoriile relatate de martorii oculari intercalate cu reportaje, cu discursuri ale oficialităților statale, personajele bine conturate, prologurile, răsturnările de situații, conflictele, punctul culminant, deznodământul, pe de o parte, libertatea de a explora și de a experimenta, care, la rândul ei, reclamă noi metode de lucru, un nou stil și un mod de comunicare inedit, pe de altă parte, nu puteau să nu suscite atenția mai multor tineri creatori, cum ar fi: Mihaela Sîrbu și Anca Grădinariu, Geanina Cărbunariu, Mihaela Michailov, David Schwartz (România), Irina Nechit, Mihai Fusu, Dumitru Crudu, Constantin Cheianu ș.a. (R. Moldova).

În această ordine de idei, relevant este volumul *Teatrul politic 2009-2017*, coordonat de Mihaela Michailov și David Schwartz, regizori, dramaturgi români, promotori ai teatrului politic. Volumul în cauză conține texte ce „documentează deopotrivă realități ale inegalităților sistemice, abuzuri

perpetuate și normalizate, violențe și opresiuni îndreptate asupra celor vulnerabili, încălcări flagrante ale unor drepturi fundamentale, dar și potențialul schimbării, imaginarul politic transformator și eliberator” [10 p. 3]. Referindu-se la forma de teatru pe care o promovează, regizorul, dramaturgul și co-fondatorul teatrului MACAZ David Schwartz susținea că teatrul politic „își propune să chestioneze, să provoace și să își asume poziții incomode în raport cu discursul dominant. Este un teatru care încearcă să atace frontal problemele sociale și economice și să meargă în analiza profundă a cauzelor și dinamicilor acestor probleme. Un teatru care investighează, cu mijloace performante, istoria recentă și revalorizează poveștile personale, care nu se conformează normelor devenite standard în sfera publică postsocialistă: liberalismul economic, conservatismul cultural, anticomunismul și îmbrățișarea fără rest și fără reținere a valorilor democrației capitaliste de tip occidental” [10 p. 5].

Volumul *Chișinău, 7 aprilie. Teatru-document* [11], apărut la București, în 2010, incluzând piese de Irina Nechit (*Coridorul morții*), Mihai Fusu (*Podozritelnoe iebalo sau Am ce am eu cu polițiștii*), Dumitru Crudu (*Mâine la aceeași oră*), Constantin Cheianu (*Și cu bunelul ce facem?*) este o dovadă a faptului că fenomenul teatrului documentar a cunoscut o anumită răspândire și în spațiul dintre Prut și Nistru. Autorii incluși în această culegere abordează teme inspirate din realitatea cotidiană moldovenească și, în special, legate de evenimentele din aprilie, 2009: fraudarea alegerilor parlamentare de către partidul comunistilor, protestele de amploare ale tinerilor în Piața Marii Adunări Naționale, acțiunile violente ale unităților speciale ale poliției asupra manifestanților, torturile, violurile, bătăile tinerilor în comisariatele de poliție, moartea tânărului Valeriu Boboc, înființarea Alianței pentru Integrarea Europeană.

### Concluzii

Teatrul documentar, ca manifestare anticanonică, anti-clasică, se individualizează, în primul rând, prin obiectivele asumate: investigarea, demascarea și denunțarea crizelor sociale, trezirea conștiinței sociale colective, determinarea omului simplu, prin punerea la dispoziția lui a materialelor la care nu are acces, prin deconspirarea cauzelor și a condițiilor declanșatoare de crize sociale regionale și/sau globale, de a lua atitudine față de realitatea imediată. Înregistrând și prezentând peisajul schimbător al realităților sociopolitice, denunțând defectele sistemelor social, politic, cultural, economic, teatrul documentar are un impact deosebit asupra publicului, provocându-l, motivându-l să contribuie la schimbarea societății în care trăiește.

### Referințe bibliografice

1. DEENEY, J.F., GALE, M.B. *Cincizeci de dramaturgi moderni și contemporani*. București: Tracus Arte, 2017. ISBN 978-606-664-785-4.
2. RONAY, A. *Bertolt Brecht și lumea teatrului epic modern*. București: Libra, 2002.
3. МАМАДНАЗАРБЕКОВА, К. История факта. В: *Театр* [online]. 2011, № 2. [accesat 12.10 2020]. Disponibil: <https://cutt.ly/4jUj0qm>
4. BANU, G., IORDACHE-TONITZA, M. *Arta Teatrului*. București: Ed. Enciclopedică Română, 1975.
5. PISCATOR, E. *Teatrul Politic*. București: Ed. Politică, 1966.
6. ALLAIN, P., HARVIE, J. *Ghidul Routledge de teatru și performance*. București: Nemira, 2006. ISBN 978-606-579-423-8.
7. BOAL, A. *Teatrul oprimaților și alte poetici politice*. București: Nemira, 2017. ISBN 978-606-758-974-0.
8. ВАЙС, П. *Дознание и другие пьесы*. Москва: Прогресс, 1981.
9. STARCIUC, M. Radiografierea teatrului politic documentar american din a doua jumătate a secolului XX. In: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. 2019, nr. 2 (35). Chișinău: Notograf Prim, pp. 84–91. ISSN 2345-1408.
10. *Teatrul politic, 2009–2017*. Coord.: Mihaela Michailov, David Schwartz. Cluj-Napoca: Tact, 2017. ISBN 978-606-8437-88-0.
11. *Chișinău, 7 aprilie: teatru-document*. Coord. Andreea Dumitru. București: Fundația culturală „Camil Petrescu”, 2010. ISBN 978-606-92268-6-5.



**FORMĂ ȘI IDEE ÎN TEATRUL CONTEMPORAN DE ANIMAȚIE****FORM AND IDEAS IN THE CONTEMPORARY ANIMATION THEATER****NINA LEFTER<sup>1</sup>,**lector universitar, doctorandă,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU 792.97

*Acest studiu examinează evoluția artei teatrului de animație în epoca postmodernismului: dezvoltarea formei artistice, transformarea structurii scenice a performance-ului de animație. Forma artistică a spectacolelor va fi analizată în conformitate cu teoria deconstrucției a lui J. Derrida, una dintre sursele conceptuale de bază ale esteticii postmoderne. Prin urmare, pe baza informațiilor despre etapele esențiale ale dezvoltării teatrului de animație se propune identificarea principalelor manifestări ale deconstrucției și înțelegerea faptului că forma scenică a spectacolelor poate fi transformată în temeiul teoriei deconstrucției.*

**Cuvinte-cheie:** deconstrucție, deconstruite, teatrul de păpuși, teatrul de animație

*This study examines the evolution of the art of the animation theater in the era of postmodernism: the development of the artistic form, the transformation of the stage structure of the animation performance. The artistic form of the performances will be analyzed according to the theory of deconstruction of J. Derrida, one of the basic conceptual sources of postmodern aesthetics. Therefore, on the basis of the information about the main stages of development of the animation theater, it is proposed to identify the main manifestations of deconstruction and understand that the stage form of performances can be transformed on the grounds of the theory of deconstruction.*

**Keywords:** deconstruction, deconstructed, puppet theater, animation theater

**Introducere**

Scopul studiului este de a determina forma artistică a spectacolelor teatrului de animație în perioada contemporană, în baza teoriei *deconstrucției* lui J. Derrida – una din concepțiile esențiale ale esteticii postmoderne. J. Derrida menționează: „Deconstrucția este o transcriere artistică a filosofiei, pe baza datelor din estetică, artă; etimologia metaforică a conceptelor filosofice; psihanaliza structurală a limbajului filosofic, distrugerea și reconstrucția” [1 p. 55-56].

Dicționarul explicativ al limbii române oferă următoarea lămurire: „*Deconstrucție*. Mod de abordare critică a posibilităților limbii de a exprima semnificații coerente, clare, finite, pornind de la analiza intrinsecă a noțiunilor și textelor, cu scopul de a evidenția contradicțiile, inconsecvențele, impreciziile, inconsistența acestora. Obiectivul principal al deconstrucției este contestarea capacității conceptelor, argumentelor și discursurilor metafizicii occidentale (de la Platon la Heidegger) de a exprima și a elucida adevărul” [2]. Inițiată de filozoful francez J. Derrida, deconstrucția a condus la apariția deconstructivismului. Sarcina deconstrucției este de demontare și desfacere critică a modurilor de gândire tradiționale, precum și a tradiției.

**Forma scenică a spectacolelor teatrului de animație în epoca postmodernistă**

Pe baza informațiilor despre principalele etape ale dezvoltării teatrului de păpuși, mi-am propus identificarea principalelor manifestări ale deconstrucției și determinarea faptului că forma scenică a spectacolelor poate fi considerată complet transformată pe baza teoriei deconstrucției.

Istoricii și teoreticienii teatrului de păpuși consideră că până în anii 1950 forma în spectacolele acestui gen a rămas în mod tradițional închisă, iar până în secolul XX se opta pentru imitarea maximă

<sup>1</sup> E-mail: ninaleft@mail.ru

a vieții în sine și jocul **teatrului în teatru**. Acest lucru este evidențiat și de H. Yurkovski, celebru director și cercetător al genului, care, în articolul său *Ideile postmodernismului și păpușile*, numește teatrul lui S. Obrazțov „vârful măiestriei realismului” și îl consideră „un punct de referință pentru metamorfoza ulterioară în teatru” [3 p. 34-45].

Ajunși la înălțimea artei realiste, **teatrul de animație** a început să aibă nevoie de o limbă mai convențională și metaforică, de o cale complet nouă de dezvoltare. N. Mankovskaya, doctor în filosofie, specialist în estetică, vorbind despre teoria deconstrucției, o abordează ca pe „o modalitate de a inventa o lume nouă, generarea de noi dorințe pe fondul epuizării și dezvoltarea structurilor deconstruite” [4 p. 20].

**Deconstrucția** a pătruns în teatrul de păpuși pe cale aproape intuitivă în a doua jumătate a secolului XX. Primele experimente în domeniul transformării formei artistice a spectacolelor teatrului de animație au avut loc în anii '50-'60 (Teatrul românesc „Țândărică”) și '70-'80 din secolul XX (zona Ural-siberiană). M. Niculescu, director general și artistic al Teatrului „Țândărică”, a pus în scenă spectacole care au devenit în timp repere pentru istoria spectacolelor teatrului de animație: „O mână cu cinci degețele”, „Trei neveste ale lui Don Cristobal”, „Cartea cu Apolodor”. Aceste spectacole au plasat teatrul în avangarda artei animației și au determinat direcția tuturor experimentelor ulterioare. În ceea ce privește zona Ural-siberiană, regizorii V. Shrayman (Teatrul de Păpuși din Magnitogorsk), V. Volkhovskiy (Teatrul de Păpuși din Cheleabinsk) și R. Winderman (Teatrul de Păpuși din Tomsk) au explorat lumea păpușăriei, aducând-o la cel mai înalt nivel. Acești maeștri au preluat un val de experimente și, odată cu lucrările lor, au pus temelia manifestării în masă a *deconstrucției* în teatrul de animație, aducând o contribuție imensă la actualizarea formei artistice a spectacolelor. Desigur, noua formă a spectacolelor a fost luată în considerare de criticii de teatru și practicienii acestui gen de artă. Pentru a indica schimbările care au avut loc, s-au introdus diferite definiții, principala fiind conceptul de „teatru total”. Acest termen a fost propus de scriitorul, actorul, regizorul și teoreticianul francez Antonin Artaud. „Teatrul total” a fost gândit ca o sinteză, ca o interconectare a unei varietăți de forme teatrale, scenice, mijloace de exprimare într-un întreg, exprimând armonios gândirea artistică. Este imposibil să nu observăm asemănarea acestei descrieri cu descrierea rezultatului „deconstrucției”, pe care o găsim la N. Mankovskaya: „Rezultatul deconstrucției este o nouă separare, cu un limbaj artistic universal, un amestec de limbi, genuri, stiluri de literatură, arhitectură, pictură, teatru, cinema, distrugerea limitelor dintre ele” [4 p. 19]. O descriere similară se regăsește și la H. Yurkovski, care deja la începutul secolului XXI, conform rezultatelor primelor experimente și dezvoltării ulterioare a limbajului teatrului de animație, a remarcat pe bună dreptate: „Spectacolul pe scenă era o piesă continuă a componentelor teatrale, amalgamul de texte armonios combinate într-o simbioză cursivă” [3 p. 34-45].

#### **Detașarea de paravanul tradițional și găsirea noilor mijloace de trecere la teatrul de animație**

Este recunoscut faptul că una dintre cele mai mari realizări ale experimentelor în domeniul transformării formei artistice a fost respingerea paravanului tradițional. Acesta este primul lucru, care a dus la schimbarea scenografiei în spectacolele teatrului de animație, dar deseori această teză nu este descifrată. Odată cu refuzul ecranului, spațiul de joc închis al actorului-păpușar a dispărut și tot spațiul de scenă a rămas la dispoziția artiștilor interpreți sau executanți. Putea fi construit orice tip de paravan sau abandonarea completă a acestuia. Păpuși, actori, obiecte, măști, umbre, orice alt mijloc de expresivitate putea fi localizat și interacționat în spațiul scenic, conform planului regizorului și al artistului-păpușar. Cu toate acestea, spațiul de scenă în sine nu a fost deschis publicului larg. Linia de demarcație dintre spectator și actul scenic în sine nu a dispărut. De asemenea, merită atenție și folosirea jocului interactiv al actorului cu sala, pe care păpușarii inovatori l-au împrumutat de la spectacolele medievale, precum și din comedia „Petrușka”, transformând-o pe baza ideilor „teatrului distanțării” a teoreticianului B. Brecht. De regulă, atunci când se efectuează o astfel de recepție, se asigură o comunicare unidirecțională cu sala; remarcile au un apel către public, dar nu oferă un răspuns din

partea lor. Astfel, comunicarea este minimizată prin interacțiunea cu spectatorul și eliminarea liniei dintre spectator și platforma de scenă. O excepție clară se datorează spectacolelor destinate publicului pentru copii, deoarece, având în vedere specificitatea psihologiei spectatorului, integrarea asigură o reacție clară a spectatorului.

Odată cu abandonarea paravanului, pe lângă păpuși apăreau în scenă oameni-actori, obiecte, păpuși decorative, umbre, măști, mâinile păpușarilor etc. Astfel, puritatea genului a fost deconstruită. Aici putem vorbi și despre manifestarea deconstrucției care, conform lui N. Mankovskaya, s-a concentrat pe „combinarea diferitor sisteme de păpuși, a dus la îndepărtarea de tradițiile teatrului de gen, făcându-l să dispară” [4 p. 19].

Folosirea noilor posibilități artistice au dat naștere unor noi înțelesuri. Simbolurile în scenografie, muzică, costume, texte au revoluționat arta teatrului de animație. În 2001, H. Yurkovski a scris tocmai despre deconstrucția în teatrul de animație, deși a folosit termenul „dezintegrare” [3 p. 34-45]. Declarația este destul de naturală, având în vedere specificitatea de bază a erei postmoderne în regândirea ironică a patrimoniului cultural deja existent. La rândul său, N. Mankovskaya, pe baza teoriei lui J. Derrida, observă: „Rezultatul deconstrucției nu este doar o regândire ironică, nu un scop, ci închiderea, comprimarea metafizicii, transformarea exteriorului în text” [4 p. 18].

Un proces similar s-a observat și în teatrul de animație: regândirea tradițiilor manifestate în spectacolele moderne sub formă de aluzii, stilizări, metafore, semne, subtexte abia perceptibile, formând același hipertext, care se referă, de asemenea, la condițiile din epoca postmodernă și la fenomenul de deconstrucție.

Inițial, J. Derrida obiectează că deconstrucția este un set simplu de instrumente, expunând forme artistice învechite și sensuri blocate. „Deconstrucția nu este singura metodă, nu are o formă și o definiție clară. Acesta servește ca o modalitate de a dezvălui spațiul pentru noile forme de artă și depinde în principal de condițiile speciale, locale” [5 p. 27].

Pe baza acestei teze, devine evident că direcția de dezvoltare a teatrului de animație are propriile condiții locale în care s-a dezvoltat fenomenul de deconstrucție. Dovadă sunt spectacolele lui Titus Jucov care, fiind influențat de arta rusă, în anul 1982 monta spectacolul „Rățușca cea urâtă” la Teatrul Mare de Păpuși din Sankt-Petersburg. Spectacolul poate fi pus în lista celor care au evoluat procesul de deconstrucție în teatrul de animație. Paravanul este îndepărtat. Actorul cu păpușa apare la vedere. În plan viu actorul devine o metaforă. Fondul de aur al teatrului de animație rus păstrează acest spectacol ca dovadă a evoluției genului. O inovație pentru acele timpuri, atât pentru Rusia, dar mai ales pentru spațiul basarabean, a fost faptul că la Chișinău, pe scena de la „Licurici”, Titus Jucov s-a încumetat să aducă „Rățușca cea urâtă” în patru montări, în diferite perioade de timp, dar și ca deconstrucție.

Experimentele lungi din teatrul de animație modern demonstrează că procesul de deconstrucție este neîntrerupt și astfel această artă dă naștere unor noi înțelesuri, contribuie la extinderea mijloacelor artistice, la îmbogățirea limbajului scenic.

### **Concluzii**

Rezumând, putem spune că forma de artă a teatrului de animație, care a trecut mult timp prin perioada de deconstrucție, nu a fost niciodată complet transformată. Etapa de proiectare a fost supusă deformării, cadrul rigid al spațiului reprezentat de paravan a dispărut datorită utilizării păpușilor de diferite tipuri, dar a rămas linia de demarcație între spectator și spațiul de joc. De asemenea, trebuie menționat faptul că teatrul de animație n-a renunțat definitiv și irevocabil la paravan. Există și spectacole combinate.

Analizând schimbările în arta teatrului de animație pe baza teoriei deconstrucției, vedem că în această etapă a dezvoltării artei au avut loc doar deformări. Modificările existente nu sunt suficiente pentru a vorbi despre transformarea completă a unor performanțe în forma spectacolelor teatrului de animație.

**Referințe bibliografice**

1. Д.Ж. Письмо к японскому другу. Пер. с фр. А. В. Гараджи. В: *Вопросы философии*. 1992, № 4, с. 53–57. ISSN 0042-8744.
2. *Dicționar explicativ al limbii române* [online] [accesat 16.10.2020]. Disponibil: <https://dexonline.ro/>
3. ЮРКОВСКИЙ, Х. Идеи постмодернизма и куклы. В: *Экран и сцена*. 2001, № 48.
4. МАНЬКОВСКАЯ, Н.Б. *Эстетика постмодернизма*. Санкт-Петербург: Алетейя, 2000.
5. РЫКИН, М.К. Деконструкция и деструкция: беседа с Жаком Деррида. В: *Деконструкция и деструкция: беседы с философами*. Москва: Логос, 2002, с. 25–36. ISBN 5-8163-0034-2.

**FESTIVALUL DE TEATRU – PARTE  
A PROCESULUI TEATRAL CONTEMPORAN****THEATRE FESTIVALS – A PART  
OF THE CONTEMPORARY THEATRE PROCESS****LIUBA ROZDOVAN<sup>1</sup>,**asistent universitar, doctorandă,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU 792.079

*În ultimele decenii artele spectacolului capătă noi forme și continuă să atragă publicul prin inovații artistice, experimente, iar producțiile culturale ocupă un segment semnificativ în viața socioculturală a societății moderne. Un rol important în promovarea valorilor și simbolurilor culturale revine festivalului, ca un mecanism complex de comunicare dintre artiști-creatori, instituții de profil, public spectator, producători. În cadrul unui festival pot fi stabilite, menținute și stimulate parteneriate artistice, iar în acest context importanța unui festival capătă o nouă conotație, acesta devenind o parte a procesului teatral contemporan. Festivalul, ca activitate conexă a acestui proces, condiționează progresul artelor spectacolului, fapt demonstrat prin diversitatea și valoarea artistică a producțiilor teatrale prezentate în cadrul unui festival.*

**Cuvinte-cheie:** festival de teatru, proces teatral contemporan, arte ale spectacolului, dialog intercultural, diversitate culturală

*In the last decades, the theatrical arts take on new forms and continue to attract audiences through artistic innovations, and the cultural productions occupy a significant segment in the socio-cultural life of modern society. Festivals have a great role in promoting the cultural values and symbols, being a complex mechanism of communication among artists-creators, artistic institutions, the public and producers. Within a festival it is possible to establish, maintain and stimulate artistic partnerships, and in this context the importance of a festival acquires a new connotation, this becoming a part of the contemporary theatrical process. The festival, as a related activity of this process, conditions the process of performing arts, fact which has been demonstrated by the diversity and the artistic value of the theatrical productions presented at a festival.*

**Keywords:** theatre festival, contemporary theatre process, performing arts, intercultural dialogue, cultural diversity

**Introducere**

Teatrul este una dintre principalele forme de artă cu orientare socială, educativă, cognitivă. Raportul dintre artele spectacolului și societatea contemporană este condiționat de necesitățile umane pentru îmbogățirea spirituală și dezvoltarea simțului estetic, pentru aprecierea frumosului. Omul este un animal social care s-a dezvoltat prin joc și care a evoluat, mai mult sau mai puțin conștient, prin artele spectacolului. Datorită rolului său educativ de necontestat, artele spectacolului vor continua să

1 E-mail: [liuba.rozdovan@amtap.md](mailto:liuba.rozdovan@amtap.md)

fie un liant sociocultural al umanității care generează cea mai subtilă modalitate de cunoaștere directă, una dintre forme fiind festivalul de teatru.

Se știe că etimonul latinesc *festivus* înseamnă „sărbătoresc”, iar festivalul constă dintr-o serie de manifestări artistice care sunt desfășurate pe durata mai multor zile, artiștii și interpreții prezentând opere artistice de genuri diverse, cu o tematică comună. Astfel, există festivaluri de folclor, de teatru, de comedie, de muzică, de film, de artă plastică ș.a. Mai există, cum se știe, și alte tipuri de manifestări care nu au legătură cu arta, numite tot festivaluri: de flori, ale roadei ș.a.

Festivalurile de teatru reprezintă, cel mai probabil, unul dintre cele mai vechi tipuri de festivaluri din lume. Festival d'Avignon, care datează din 1947, Dublin Theatre Festival, care datează din 1957 sau Shaw Festival, înființat în 1962, sunt doar câteva din marile festivaluri de teatru ale lumii, unde an de an se întâlnesc profesioniștii din domeniul artelor spectacolului.

### **Scurt istoric privind apariția și dezvoltarea festivalurilor de teatru**

Apariția teatrului ca artă își are originea în Grecia Antică, acțiunile ritualice teatralizate erau adresate zeităților, de care depindea viața și activitatea grecilor antici. Aceste reprezentații erau apreciate de comunitate, având un caracter de masă. Pe parcursul mai multor secole schimbările socioculturale au dus spre metamorfoze de formă, concept, tehnică ale reprezentațiilor de acest gen, transformându-le treptat în spectacole grandioase, organizate cu ocazia sărbătorilor. La aceste reprezentanții teatrale era prezent un public vast, din diverse comunități. Astfel, arta teatrală a contribuit la apariția unui spațiu cultural comun care a favorizat comunicarea, dezvoltarea interculturală, climatul sociocultural al comunității.

Potrivit cercetătorilor, „apariția festivalurilor de teatru datează din secolul XVIII. La început, aceste manifestări erau organizate sub forma unor procesiuni teatrale solemne, numite *cortegii*. Primele festivaluri de teatru au avut loc în Elveția, în orașul Zurich. Organizarea festivalului era întreprinsă de autoritățile orașului, considerat un eveniment important în viața urbei, purtând și un caracter de acțiune social-politică” [1 p.9].

Modalitatea de organizare a acestora era inedită pentru acea perioadă. La o oră stabilită, de-a lungul străzii principale a orașului, se deplasau mai multe scene-platforme de diferite dimensiuni. Pe prima platformă era amplasată scena principală pe care era jucată cea mai importantă reprezentație teatrală. În total, cortegiul conținea până la douăzeci de scene-platforme, iar pe fiecare dintre acestea era jucat un spectacol diferit. Spectacolele finale aveau loc în piața principală, iar programul conținea cele mai bune reprezentații teatrale. Festivalul avea un caracter competitiv, câștigătorul fiind ales de public. Cel mai bun spectacol era considerat cel pe platforma căruia erau cele mai multe flori oferite de către spectatorii prezenți la reprezentație.

O nouă perioadă în dezvoltarea mișcării festivaliere teatrale a început în secolul XIX, când teatrul a devenit o artă populară, iar turnee ale artiștilor și ale trupelor de teatru aveau loc cu succes în aproape toate țările, preponderent europene.

Prima experiență a unui festival teatral, care abordează formele moderne ale unor astfel de manifestări competitive, datează de la mijlocul secolului XIX. În 1867, baronul von Schliftenbach, un renumit cunoscător al artei teatrale și gestionar al propriului teatru, a adunat șapte trupe de teatru private în castelul său de lângă Leipzig. Repertoriul acestor trupe includea montări după opera marelui dramaturg german Friedrich Schiller, în cea mai mare parte fiind vorba despre piesele „Intrigă și iubire” și „Hoții”. Astfel, a apărut primul festival dedicat operei unui dramaturg. Ideea baronului a fost înalt apreciată și continuată în alte țări europene.

În 1886 a fost inițiată organizarea unui festival internațional de teatru în orașul englez Stratford-upon-Avon, patria marelui clasic William Shakespeare. Acest festival s-a dovedit a fi destul de popular și apreciat. Drept rezultat, pe parcursul timpului, festivaluri dedicate marelui dramaturg au fost organizate în mai multe țări, multe dintre acesta fiind desfășurate până în prezent, precum

Stratford Shakespeare Festival, organizat anual în Canada, începând cu 1952, Festivalul Internațional Shakespeare, organizat la Craiova din anul 1994.

Secolul XX poate fi considerat o epocă de apariție și dezvoltare rapidă a mai multor festivaluri de teatru. În perioada de după cel de-al Doilea Război Mondial, pentru revigorarea și renașterea țărilor europene, a apărut necesitatea stringentă de organizare a unor manifestări culturale care ar atenua din greutățile perioadei și ar contribui la dezvoltarea spirituală prin intermediul artei, frumosului. În această perioadă au apărut cele mai prestigioase festivaluri care și până astăzi dețin întâietatea în viața teatrală contemporană. Astfel, în 1947 iau naștere festivalurile de teatru de la Avignon și Edinburgh. Inițial, aceste festivaluri au apărut ca proiecte teatrale, conceptul cărora ulterior a fost extins, iar, la momentul actual, programul acestor festivaluri include reprezentații teatrale diverse ca gen, concerte, expoziții, conferințe etc. Deși ambele festivaluri au fost concepute inițial ca proiecte regionale, mai târziu au devenit evenimente internaționale, iar cei mai buni artiști, grupuri muzicale și trupe dramatice din întreaga lume participă anual în programul festivalurilor. Aceste două festivaluri semnificative au reflectat tendințele de dezvoltare ale mișcării festivaliere prin mărirea arealului geografic al participanților, prin descoperirea unor noi forme de artă și expresie artistică, prin acumulare de noi cunoștințe și experiențe, totodată contribuind la dezvoltarea economică, sporirea nivelului de trai, culturalizarea populației.

Festivalul de teatru devine un spațiu cultural universal în care se întâlnesc și interacționează grupuri „hibride” de participanți. Schimbul de opinii, discuțiile publice, expozițiile tematice și proiectele educaționale sunt instrumente eficiente de comunicare, incluse opțional în programul unui festival de teatru. Astfel, prin dialog intercultural și interacțiune socială este stimulat schimbul de experiență în domeniul artei teatrale între membrii comunității festivaliere.

### Aspecte ale conceptului artistic al festivalurilor

Actualmente, putem menționa faptul că festivalurile sunt un fenomen global. Numărul lor este atât de mare, iar programele sunt atât de diverse, încât la prima vedere acest fenomen este dificil de analizat și descris, atât ca cadru temporal, spațiu geografic, specific, gen, tematică, cât și prin prisma rolului său în viața socială, economică, culturală a regiunii, țării, în calitate de organizator și gazdă a festivalului teatral.

O parte importantă a oricărui festival este conceptul său artistic, care distinge un proiect de altul într-o diversitate mare de proiecte culturale. Conceptul artistic determină statutul evenimentului, formează publicul, influențează programul și desfășurarea acestuia. Fiecare festival este conceput în dependență de gen, tematică, tradiții, noi tendințe și direcții ale vieții culturale etc. Astfel, festivalurile de teatru îmbină armonios mai multe genuri ale artelor spectacolului, precum *teatru* (actorie, operă, musical, pantomimă), *dans* (balet, dans modern, dans contemporan), *arte media* (arte cinematografice, media), *arte conceptuale* (happening, performance) etc.

Accentul tematic este un instrument flexibil al politicii de repertoriu al fiecărui festival, „festivalurile și teatrele stabile își îndeplinesc misiunea în măsura în care planificarea și repertoriul reușesc să pună la dispoziția imediată a publicului o ofertă cât mai interesantă de spectacole. Din acest motiv, varietatea și calitatea ofertei de spectacole determină, pe termen mediu și lung, capitalul artistic, teatral al unei comunități, precum și disponibilitatea acesteia de a accepta sau de a impune un anumit repertoriu – de exemplu, unul tradițional sau unul avangardist” [2 p. 29]. Astfel, în programul festivalurilor pentru copii se regăsesc doar reprezentații teatrale specifice publicului beneficiar. Același lucru poate fi menționat și în cazul festivalurilor dedicate operei unui singur dramaturg sau, bunăoară, dramaturgiei clasice. Este cazul Festivalului de Teatru Shakespeare, principalele teatre dramatice din lume prezintă exclusiv spectacole montate după opera marelui dramaturg.

În același timp, accentul tematic poate fi stabilit pentru o serie de evenimente culturale din agenda festivalului, conceptul artistic este reflectat și prin selectarea repertoriului. Astfel, în 1992, Festivalul

Internațional de la Edinburgh a fost dedicat culturii hispanice. Printre participanți au fost trupele de balet din Spania și Mexic, Orchestra Simfonică Regală Spaniolă, Corul Toledo, Teatrul El Gardo Drama din Barcelona.

Locația festivalului joacă un rol important în formarea conceptului artistic al festivalului, succesul acestuia pentru public. O serie de festivaluri se desfășoară în aer liber, folosind peisajul natural. Din iunie până în septembrie, în fiecare weekend, în Germania are loc Festivalul de teatru în aer liber din Breisach (organizat din 1924), care adună anual circa 18.000 de spectatori inspirați de arta teatrală, dar și impresionați de atmosfera fascinantă a peisajului natural din regiune. Peisajul natural, clădirile vechi, castelele medievale au determinat alegerea locului pentru festivalurile de la Avignon și Edinburgh. Luna iunie, perioada nopților albe, a predeterminat perioada și locul pentru desfășurarea mai multor festivaluri din Sankt-Petersburg.

Accentul tematic al festivalurilor permite fiecăruia dintre ele să fie completat cu evenimente diverse, precum inaugurări de expoziții și galerii de artă, seminare, conferințe, workshop-uri și ateliere de creație, ceea ce contribuie la: consolidarea și extinderea legăturilor culturale dintre națiuni, țări, regiuni, orașe; implementarea unei politici culturale naționale bine gândite, deoarece programele de festival care reprezintă o anumită țară contribuie la formarea unei imagini favorabile a culturii sale.

Cu o bună organizare, festivalurile atrag un număr mare de vizitatori și revitalizează piața turistică. Astfel, organizarea cu succes a unui festival internațional ne transferă din sfera artistică în cea turistică, ceea ce contribuie la dezvoltarea conceptului de organizare a turismului internațional. Fără îndoială, este important că un număr mare de persoane este implicat în viața festivalului prin participare directă în calitate de spectator, ascultător. Publicul, ca beneficiar al unui festival, nu cuprinde doar profesioniști din domeniu, cercul participanților la aceste evenimente este destul de larg și include aproape toate straturile sociale. Globalizarea politicii și a economiei, procesele de integrare culturală condiționează și influențează conceptualizarea și implementarea de noi forme de cooperare culturală de succes, una dintre acestea fiind festivalurile internaționale.

Diferențele în ceea ce privește statutul internațional al festivalurilor pot fi observate după program, participanți, public, importanța festivalului în sistemul de priorități al vieții culturale la nivel internațional. Astfel, în 2014, la inițiativa Ministerului Culturii, prin hotărâre de guvern, Festivalul Internațional al Artelor Scenice „Bienala Internațională a Teatrului „Eugene Ionesco” (BITEI), a fost declarată manifestare culturală de amploare la nivel de stat, atribuindu-i-se statut de Festival Internațional al Artelor Scenice, alături de Festivalul Internațional al Interpretărilor de Operă și Balet „Maria Bieșu” și Festivalul Internațional de Muzică „Mărțișor”.

Printre cele mai populare și notorii festivaluri internaționale sunt festivalurile de la Edinburgh, Avignon și Salzburg, printre festivalurile naționale celebre pot fi menționate festivalurile din Zwickau (Austria, iulie), Nisa (Franța, august), Palermo (Italia, iulie), Lugano (Elveția, octombrie).

Marea majoritate a festivalurilor de renume sunt organizate anual. Datorită impactului sociocultural și economic, festivalurile sunt considerate o parte a politicii de stat, o strategie de promovare a valorilor culturale și umane, a intereselor sociale. Astfel, acestea sunt finanțate din subvenții din partea statului, a autorităților locale, a sponsorilor corporativi și a filantropilor. În unele cazuri, organizațiile internaționale, precum Consiliul Europei și Comunitatea Economică Europeană, acordă subvenții pentru evenimente culturale majore de importanță paneuropeană.

Termenul de desfășurare al oricărui festival este limitat de un interval de timp clar. Mai mult, dacă organizatorii festivalului susțin că evenimentul va deveni regulat, repetitiv, atunci încearcă să mențină perioada neschimbată mulți ani consecutiv. Această abordare este pe deplin justificată și dictată de cerințele pieței internaționale ale artelor spectacolului. În practica organizării unor festivaluri de amploare, care s-au dezvoltat în principalele țări europene în perioada postbelică, a devenit clar că succesul festivalului nu poate fi asigurat doar de către interpreți, actori și trupe naționale. În aceste condiții, geografia participanților la cele mai faimoase festivaluri a crescut semnificativ. Prin urmare,

astăzi accentul este pus pe participarea artiștilor celebri străini. Prezența lor dictează conducerii și organizatorilor festivalurilor necesitatea de a planifica programul cu cel puțin un an și jumătate înainte de desfășurarea evenimentului. În plus, există un fel de solidaritate corporativă între cele mai importante festivaluri din lume. Datele lor calendaristice sunt în același interval de timp (de exemplu, iulie – august sau august – septembrie), ceea ce permite planificarea „turneelor de festival” ale trupelor și interpreților. De exemplu, organizatorii Festivalului Internațional de la Sibiu (FITS) „planifică o continuă dezvoltare a festivalului, nu numai prin numărul de evenimente propuse, ci și prin sistemele de parteneriat pe care le dezvoltă, creând noi infrastructuri, (re)valorificând spații non-convenționale (fabrici, tramvaie, parcuri), structurând proiecte noi la fiecare ediție și colaborând pe plan național și internațional. Programarea evenimentelor se face, în proporție de 80%, cu cel puțin trei-patru ani în avans. Propunând an de an spectacole internaționale de renume mondial, organizatorii FITS sunt obligați să planifice din timp evenimentele importante, pentru ca să blocheze disponibilitatea companiilor” [3 p.19]. Astfel, o politică consecventă a festivalului va permite din timp planificarea spectacolelor din program în principalele săli de teatru și de concert din lume, iar directorii de festivaluri pot reduce semnificativ costurile organizării acestora, în special în ceea ce privește costurile de călătorie.

### Concluzii

Festivalurile de teatru sunt o parte importantă a procesului teatral contemporan. Un aspect important al festivalului de teatru ține de promovarea diversității culturale și sociale. Prin integritatea obiectivelor și activităților propuse, prin programul de spectacole, festivalul de teatru contribuie semnificativ la formarea, dezvoltarea obiceiurilor de consum cultural al publicului, schimbarea mentalității și a nivelului educației, motivând spectatorul să aleagă un produs cultural de calitate, să prețuiască arta teatrală în ansamblu.

Reacția și gradul de receptivitate a spectatorului nu pot fi prevăzute, emoțiile și sentimentele fiecărui spectator sunt individuale. Prin comunicarea socială și experiența artistică în cadrul unui festival de teatru procesul teatral contemporan dezvoltă noi modalități de diversificare a ofertei culturale, noi forme de expresie artistică, ceea ce face ca produsul cultural să fie unul inedit, să transmită emoție și, în pofida vieții efemere pe care o are un spectacol de teatru, să rămână un instrument important de educare a valorilor umane.

Apariția festivalurilor de teatru a favorizat nu numai dezvoltarea comunității prin cultură și artă. Festivalul Internațional de la Edinburgh și Festivalul Internațional de Teatru de la Avignon, ulterior, au fost considerate drept modele de dezvoltare socio-economică și promovare a turismului cultural, deoarece evenimentele culturale creează locuri de muncă, atrag investiții și sunt o forță esențială pentru dezvoltarea continuă a infrastructurii locale și sporirea nivelului de trai al populației.

### Referințe bibliografice

1. ДАРОВСКИЙ, В. *Кинофестивали: Рождение. Становление. Современное состояние*. Санкт-Петербург: СПбГУ-КИ, 2005.
2. BONET, L., SCHARGORODSKY, H. *Managementul teatrelor. Modele și strategii pentru organizații și instituții de spectacol*. Trad.: C. Stanciu, A.-E. Avram. București: Pro Universitaria, 2017. ISBN 978-606-26-0842-2.
3. RAHĂU, V. *Modele de management cultural, formare individuală și dezvoltarea comunității: Festivalul Internațional de Teatru Sibiu: rez. tz. doc. Sibiu*, 2018.



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

## ATELIERELE DE CREAȚIE LA BAUHAUS

### CREATIVE WORKSHOPS AT THE BAUHAUS

**ALA STARȚEV<sup>1</sup>,**

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

**TATIANA JABINSCHI<sup>2</sup>,**

maistru de instruire,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice,  
doctorandă,  
Universitatea Pedagogică de Stat Ion Creangă

CZU 378:72(430)

7.038.16

*Școala Bauhaus a fost un eveniment de prim ordin în istoria arhitecturii și artei moderne, constituindu-se într-un adevărat fenomen, promovând simplitatea și raționalitatea formelor. Frumusețea și expresivitatea artistică a acestor forme trebuia să decurgă din utilitatea lor practică. Acest seminar pilot de arte și meserii a constituit un laborator de permanentă experimentare și realizare de lucrări artistice ce dovedesc o strânsă cooperare dintre artist, artizan și industrie.*

**Cuvinte-cheie:** Bauhaus, artă, utilitate, ateliere, experimentare, arhitectură

*The Bauhaus School was a first-rate event in the history of architecture and modern art, becoming a real phenomenon, promoting the simplicity and rationality of forms. The beauty and artistic expressiveness of these forms had to ensue from their practical utility. This pilot seminar of arts and crafts was a laboratory of permanent experimentation and realization of artistic works that prove a close cooperation between artist, craftsman and industry.*

**Keywords:** Bauhaus, art, utility, workshops, experimentation, architecture

### Introducere

*Bauhausul* a fost acea școală care a căutat să obțină mult mai mult decât reînnoirea lumii *artei* și *arhitecturii*. Aceasta a fost destinată să educe și să instruiască tineri în domeniul artistic, care ar acționa în mod conștient și pozitiv în societate, și care s-ar distinge ca adevărați catalizatori ce ar declanșa prin *arta* sa importante schimbări sociale durabile în istoria *arhitecturii* și a *artelor* plastice în general. Ambiția noii mișcări a fost construirea unui viitor care să asigure alianța dintre estetică și tehnologie, între artist și industrie.

În cadrul școlii *Bauhaus* au fost organizate un șir de *ateliere* de creație, care pe parcursul activității de studiu s-au pronunțat cu mai mult sau cu mai puțin succes.

La Weimar sub conducerea lui W. Gropius au activat *atelierele*: ceramică, sculptură în lemn și piatră, vitraliu, sticlă și pictură murală, țesut, metal, mobilă și cursurile: tipografia, teatrul și *arhitectura*.

1 E-mail: alastaret@mail.ru

2 E-mail: tatjabinschi@gmail.com

Cu trecerea la Dessau în urma reorganizării au continuat să activeze *atelierele*: tâmplărie, metal, pictură murală, tapiserie, tipografie – *artă* tipărită, cursul teatral sculptură și *arhitectura*.

Hannes Meyer recurge la modificări majore, reorganizând *atelierele* într-un studiu de design interior, astfel *atelierele* tâmplărie, metal, și pictură murală, au intrat în componența acestui studiu, iar *atelierul* de țesut își păstrează autonomia. Programa de învățământ păstrează cursul preliminar, cursurile gratuite de pictură, teatrul și *arhitectura*. Această reorganizare a dus la creșterea eficienței procesului de instruire, astfel *atelierele* și studenții au avut propria parte din venituri și licențe, fapt ce le-a permis multora să-și finanțeze propriile studii.

*Bauhaus* în perioada conducerii lui Ludwig Mies van der Rohe devine școală de *arhitectură*, păstrând *atelierele* de publicitate și fotografie, țesut, design interior și cursurile de *arhitectură*.

### Activitatea și performanțele atelierelor de creație.

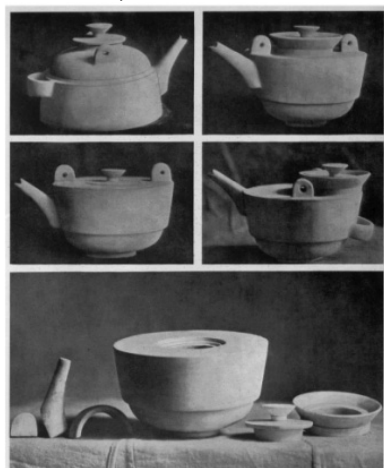
*Atelierul* de ceramică de la Weimar, creat ca *atelier* de olărit în 1920 de Walter Gropius cu susținerea lui Johannes Itten, Lyonel Feininger și Gerhart Marx a fost condus de un maestru de ceramică extraordinar al timpului, Max Crihan. Studiile *atelierului* de ceramică au fost priconizate să se petreacă la Dornburg în propriul *atelier* al maestrului, fiind antrenați cinci studenți să studieze doi ani. Ținem să menționăm că cursul de specialitate era condus de maestrul formei Gerhart Marx și de maestrul meșteșugar Max Crihan.

Studiul în ceramică era efectuat în condiții reale/de tabără, unde: lutul era săpat din pădure; piesele erau rotite la roata olarului, având posibilitatea de a *experimenta* (cu) diverse forme, inclusiv și prin modelare (**Figura 1**); umplerea cuptorului cu articole se făcea cu grijă fără a lăsa spații de aer; arderile se făceau cu lemne timp de 24 ore, astfel se parcurgeau toate etapele clasice. Programa de studiu cuprindea: fabricarea emailului și glazurarea articolelor; desenul nudului; istoria ceramicii; cunoștințe în sfera comercială. Acest *atelier* a practicat și a dezvoltat tehnologia de turnare, creând primele prototipuri pentru producția în masă a articolelor din ceramică [3; 4].

Absolvenții Otto Lindig și Teodor Bogler în 1924 au fost numiți, respectiv, primul ofițer tehnic, șef pentru sectorul ceramicii *Bauhaus* și cel din urmă responsabil de sectorul comercial, deoarece au participat cu lucrări originale la târgurile din Leipzig și Frankfurt și la expoziția din Stuttgart, Werkbund Die Form (**Figurile 2, 3**).

*Atelierul* de ceramică din Dornburg, care a produs modele excepționale din ceramică și porțelan, a avut un succes enorm prin recunoașterea pe plan internațional, însă din lipsa de cuptoare eficiente, materiale și finanțare a fost închis.

**Figura 1.** Teodor Bogler: diverse combinații de a crea un ceainic.



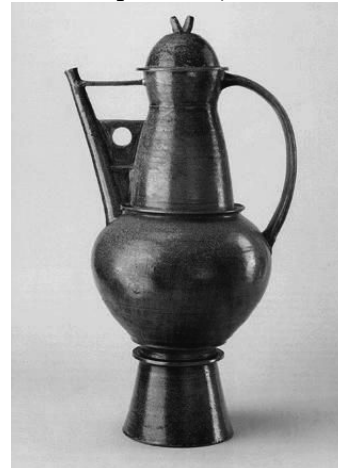
Sursa: [2]

**Figura 2.** Teodor Bogler Mocca mașină (înălțime 25,5 cm).



Sursa: [3]

**Figura 3.** Otto Lindig: Cană cu capac (înălțime 59 cm).



Sursa: [3]

*Atelierul* de Mobilă la Weimar. De acest *atelier* s-a ocupat Walter Gropius ca maestru al formei și Marcel Breuer, unul din primii ofițeri ai *atelierului*. Cel din urmă a creat scaunul cu șipci din lemn ce respecta următoarele cerințe: a) scaun cu spătar elastic, cu tapițerie ușoară, accesibilă; b) înclinarea suprafeței de ședere să permită încadrarea coapselor pe întreaga lungime fără a fi presate; c) poziția corpului superior înclinată; d) coloana vertebrală liberă. Munca în acest atelier în perioada respectivă s-a concentrat pe producție comercială.

Acest *atelier* în urma reorganizării procesului de studii (director la *Bauhaus* W. Gropius) la Dessau, devine componentă a *atelierelor* de tâmplărie, metal, pictură murală și sculptură. Conducător de Marcel Breuer acest *atelier* a obținut două succese notabile: decorarea noii clădiri *Bauhaus* și a caselor maestrilor; dezvoltarea în continuare a mobilierului cu tuburi metalice. Pornind de la primul său scaun Wassily, cum a fost numit ulterior, Breuer a continuat să proiecteze toate tipurile de mobilier în două versiuni: scaune de teatru, mese, scaune, bănci [3 p. 154].

Sub conducerea lui Hannes Meyer (director la *Bauhaus*), *atelierul* respectiv devine componentă a studioului de design interior. Tâmplăria produce broșuri pe șase modele de scaune ale *Bauhaus*-ului (Decker, Bücking, Hassenpflug și Breuer). Aproape tot mobilierul din această perioadă avea o flexibilitate extraordinară: putea fi pliat, articulată, reglat și consolidat în mai multe poziții diferite.

*Atelierele* de sculptură în lemn și piatră au fost organizate și amenajate de artistul activ a acelor timpuri Josef Hartwig, în perioada 1922-1925, fiind conduse de maestrul artistic Oscar Schlemmer.

În aceste *ateliere* au fost produse:

- modele *arhitecturale* proiectate de W. Gropius în tencuială pentru proiectarea unui zgârâie nori în Chicago și Teatrul Municipal din Lena;
- monumente, busturi, măști, sculpturi din lemn, sfeșnice etc.;
- pentru sectorul teatral: sculpturi în ipsos și piatră, realizate de Johannes Itten și Oscar Schlemmer; măști de scenă de Lothar Schreyer; marionete de Toni Hergt; „Rundlinge” de Eberhard Schrammen (*Figurile 4, 5, 6, 7.*);

**Figura 4.** Rundlinge



Sursa: [5]

**Figura 5.** Rundlinge



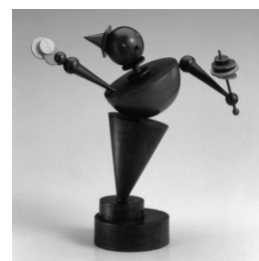
Sursa: [6]

**Figura 6.** Rundlinge



Sursa: [7]

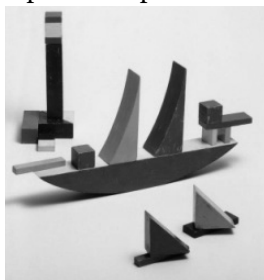
**Figura 7.** Rundlinge



Sursa: [8]

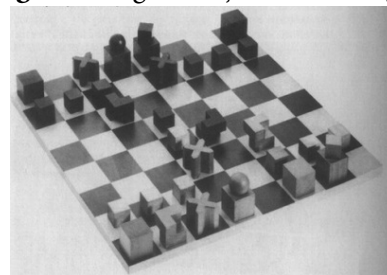
- jucării moderne pentru copii (armonioase, dominantă cromatică fiind albul pentru a crește bucuria și plăcerea copilului), concepute de Alma Siedhoff-Buscher, unele dintre ele erau vândute prin intermediul Pestalozzi-Froebel-Verlag (muzeu) (*Figura 8*); originale figuri de șah de Josef Hartwig (*Figura 9*).

**Figura 8.** Jucării pentru copii Siedhoff-Buscher A.



Sursa: [9]

**Figura 9.** Figuri de șah de Hartwig J.

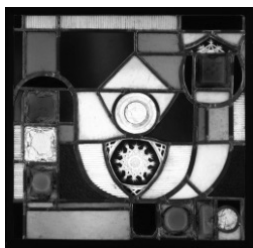


Sursa: [10]

*Atelierul* de vitraliu, sticlă și pictură murală. La Weimar au fost create două *atelieri*, unul pentru prelucrarea sticlei și un *atelier* de pictură murală, în care activau decoratori, pictori de vitralii, mozaiciști și smălțuitori.

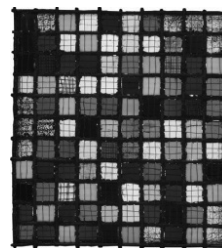
Lucrări performante au fost create de Josef Albers, vechi picturi din sticlă influențate de principiul compozițional predat de Johannes Itten și Paul Klee, fiind alcătuite din resturi de sticlă; două ferestre din sticlă (**Figurile 10, 11**); o fructieră îmbinând sticla, metalul și lemnul; și primele cupe moderne din sticlă cu mânere metalice. A dezvoltat propria tehnică de confecționare a ramelor de sticlă ce puteau fi reprocesate.

**Figura 10.** Albers J. Fereastră



Sursa: [11]

**Figura 11.** Albers J. Fereastră



Sursa: [12]

Sub conducerea lui Heinrich Beberniss activitățile au fost împărțite în trei domenii principale:

1. Design-ul mural: la expoziția din 1923 studenții au avut ocazia de a decora scările, coridoarele și zonele de primire ale clădirii Bauhaus.
2. De ex. Herbert Bayer a pictat scările din spate cu variații ale triunghiului galben, pătratul roșu și cercul albastru, corespunzând rezultatelor chestionarelor făcute de Kandinski cu studenții, pe relația formă – culoare într-un program pentru atelierul mural.
3. Simple lucrări de pictură pentru clădiri, fiind dezvoltate scheme de culori, tonal pastelate.
4. Pictarea jucăriilor, produse în *atelierul* de sculptură în lemn.

Dacă cu Heinrich Beberniss se puna accentul pe teoria variațiilor culoare-formă ale lui Kandinski atunci Oskar Schlemmer a fost cel ce a inclus tema Omului în pictura murală, a contribuit la redecorarea instalațiilor școlii din Jugendstil, a ales locul *atelierului* unde a combinat pictură și sculptură în reliefuri de mortar colorat, aceste lucrări fiind executate de studenți cu maestrul Josef Hartwig. Oscar Schlemmer a căutat să determine corelarea dintre figura umană și *arhitectură*, jucând cu contrastele ridicat – așezat, masculin – feminin și opoziția *arhitectură* – om.

*Atelierul* design interior și pictură murală la Dessau (director la *Bauhaus* Hannes Meyer). Cea mai importantă lucrare a studioului mural a fost tapetul natural, lansat pe piață de Rosch of Hanover în 1930. Licențele acestui produs au furnizat imediat *Bauhaus*-ului unul dintre principalele sale surse de venit. Prima dată când tapetul a fost produs prin imprimare, de o singură culoare și de o calitate ce nu permitea formarea ciupercii [3].

*Atelierul* de Metal la Weimar. Studenții sub conducerea lui Johannes Itten au realizat un șir de produse: ceainice, samovare, candelabre, cutii, boluri, căni, inventar pentru ceai, atribute pentru infuzarea ceaiului, ce aveau la baza formei cercuri și sfere. Majoritatea lucrărilor respectau legile secțiunii de aur.

Sub egida lui Laszlo Moholy-Nagy se studia utilizarea și *experimentarea* sticlei și a materialelor nespecifice atelierului de metal, combinații de metale originale și cele neobișnuite cum ar fi alpaka. Aici s-a creat celebra lampă *Bauhaus* - suportul pentru iluminare, de podea, confecționat prin combinația sticlă - metal, fiind scoasă în vânzare, versiunea finală a lămpii în două variante create de autorii K.J. Jucker, W. Wagenfeld.

Au fost produse și lămpi de masă (**Figura 12**) cu elemente circulare și sferice păstrând principiile metodologice ale lui Johannes Itten.

Au mai fost create: vasele lui Gyula Pap, fructiera lui J. Albers, ceainicul prevăzut pentru esență de ceai și setul pentru cafea de Marianne Brandt (**Figurile 13, 14, 15**).

*Atelierul* design interior și metal la Dessau (director al Bauhaus-ului Hannes Meyer). Utilizarea aluminiului pentru lămpi a fost o inovație în sine, fapt care a permis să se ajungă la un mare succes comercial. Responsabile de proiectarea lămpilor standard erau Marianne Brandt împreună cu Hin Bredendieck [3].

**Figura 12.** Lampă de masă de Jucker K.J., Wagenfeld W.



Sursa: [13]

**Figura 13.** Ceainic. Brandt M.



Sursa: [14]

**Figura 14.** Ceainic. Brandt M.



Sursa: [14]

**Figura 15.** Set de ceai și cafea. Brandt M.



Sursa: [15]

*Atelierul* de țesut la Weimar era predestinat studiilor pentru femei, principalele subiecte de studiu fiind tehnicile textile și decorul. *Atelierul* a fost condus de Helene Borner ce a scris prima programă, publicată în 1921 cu denumirea „programa de predare pentru formarea meșteșugurilor în tehnici textile”, ce includea țesutul, macrameul, broderiile, croșetatul, cusăturile, bordura decorativă etc. Funcțiile țesutului și posibilitățile de combinare a firelor se studiau prin propriile *experiențe*. La îndrumarea Helenei Borner, elevii executau și lucrări pentru expoziții, târguri.

Sub conducerea lui George Muche *atelierul* de producție a fost restructurat și completat, ceea ce a permis studenților alegerea propriilor modele de lucru, multă libertate pentru *experimentare* a noilor metode și crearea diverselor țesături și produselor de macramé. În colaborare cu *atelierul* de tâmplărie, *atelierul* de țesut a început să producă huse pentru mobilă (**Figura 16**).

În 1922-1924 două studente Gunta Stölzl și Benita Koch-Otte participă la două cursuri din orașul Krefeld, la: Școala Tehnică de *Arte* a vopsirii, unde studiază tehnicile de colorare prin procese naturale și chimice; Școala de Țesut a mătaselor cu studierea tehnicilor de legare.

Influențați de studiul predat de Johannes Itten, elevii au implementat în lucrările confecționate prin țesut și macramé formele elementare de cercuri, triunghiuri și pătrate, combinându-le cu culorile primare și ținând cont de legile proporțiilor în compoziții. Reieșind din studiul predat de W. Kandinsky și L. Moholy-Nagy, subiectul narativ al compoziției covorului începe să fie înlocuit cu cel al *artei* constructiv – abstracte. Lucrările studenților erau înregistrate documentar, fotografiate și multe dintre ele au fost cumpărate de însuși școala *Bauhaus*, dobândind, drepturi de reproducere<sup>1</sup>.

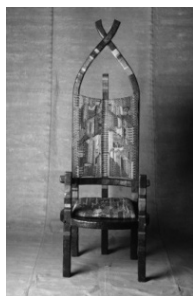
Cu trecerea *atelierului* de țesut la Dessau W. Gropius o numește responsabilă de *atelier* pe tânăra maestra Gunta Stölzl în 1927. Meritul acestui pedagog constă în introducerea celor mai variate sisteme de țesut, potrivite atât pentru ucenicie, cât și pentru producție, precum și un curs de pregătire de trei ani ce presupunea obținerea certificatului de a putea studia în *atelierul* de țesut. Studenții susțineau examenul final de calificare și obțineau o diplomă Bauhaus [3 p.151].

În cadrul *atelierului* de țesut la Dessau (director al Bauhaus-ului Hannes Meyer), obiectivul de producere în loc de „covoare” devine „acoperirile de podea” cu accentul pe „materialul *utilitar*”. Una dintre cele mai impresionante inovații și producții îi aparține lui Anni Albers, care a creat un material din bumbac, găitan și celofan în care ambele părți aveau proprietăți diferite: o parte absorbea sunetul,

<sup>1</sup> Până la 01.04.1925 lista de lucrări cumpărate conținea 183 de articole: covoare, goblenuri, panouri de perete, țoale, perne, fețe, de masă, pături, perne pentru picioare, șepci, bluze, eșarfe, îmbrăcăminte pentru copii, șnururi și benzi de probă etc. [3], (**Figurile 17, 18**)

în timp ce cealaltă reflecta lumina. Anni Albers a creat această țesătură pentru a spori acustica auditoriului școlii Allgemeiner Deutscher Gewerkschaftsbund (ADGB), dezvoltat de Meyer (**Figura 19**).

**Figura 16.** Scaun African. Stölzl G., Breuer M.



Sursa: [16]

**Figura 17.** Tapiserie. Stölzl G. 1927-28



Sursa: [17]

**Figura 18.** Rochia Bauhaus. Beyer-Volger L. 1928



Sursa: [17]

**Figura 19.** Țesătură cu ornament Eclat „Strălucire”. Albers A. 1976



Sursa: [18]

*Atelierul* de țesut și design interior (director al Bauhaus-ului Ludwig Mies van der Rohe), s-a concentrat pe proiectarea standardelor de imprimare a tapetelor și a țesăturilor cu o gamă diversă de modele, datorită Guntei Stölzl, șef de *atelier*, în colaborare cu Lilly Reich, designerul de interior din Berlin. Aceste producții au fost vândute în cantități mari, nu numai pentru decorațiuni precum țesături de perdea, ci și pentru îmbrăcăminte copii. Ca rezultat al *experimentelor* și performanțelor evidente, *atelierul* de țesut al școlii *Bauhaus* a editat un catalog voluminos de modele de țesături pentru mobilier și perdele.

Gunta Stölzl, artist plastic în *arta* textilă a jucat un rol fundamental în dezvoltarea atelierului de țesut în școala *Bauhaus*, a adus schimbări mari în sfera textilului, făcând o unire între practica artistică predată și tehnicile textile tradiționale. A devenit prima femeie maistru în această școală, iar *atelierul* de țesut sub conducerea ei a devenit una dintre cele mai de succes întreprinderi. A studiat la Johannes Itten teoria culorii, la Paul Klee gândirea vizuală și la Wassily Kandinsky *arta* abstractă, utilizând aceste cunoștințe în noua sa practică de țesut. Cunoștințele tehnice speciale pe care școala *Bauhaus* nu avea posibilitate la acea perioadă să le ofere studenților, a determinat-o pe Gunta și alți elevi să meargă la cursuri în afara școlii pentru a studia meseria, ceea ce i-a făcut să devină experți. Lipsa materialelor tehnice de studii i-a permis Guntei și colegilor ei să *experimenteze* diverse materiale și metode.

*Atelierul* de tipografie la Weimar. Tipografia, nu a fost cel mai popular curs în primii ani de activitate a Bauhaus-ului, rezumându-se la cunoștințele grafice primite de la cursul preliminar și cel de *arta* formei picturale (**Figura 20**). Elementele decorative, obiectele, ilustrațiile erau create după principiul formelor geometrice. Mai târziu a fost condus de Laszlo Moholy-Nagy ce prin propriile *experimentări* a explorat pictura, fotografia, pelicula cinematografică, sculptura și desenul grafic și a utilizat materiale și tehnici novatoare cum ar fi fotomontajul și fotograma. La acea vreme, tipografia era văzută în esență ca un mod pur empiric de a comunica printr-o expresie artistică transparentă. La scurt timp însă, a fost recunoscută drept unul dintre cele mai importante elemente ale identității vizuale din *Bauhaus* [19].

*Atelierul* de tipografie și publicitate la Dessau (director al Bauhaus-ului W. Gropius). Odată cu trecerea la Dessau au fost făcute schimbări la secția tipografie cu crearea unui tipograf sub conducerea graficianului Herbert Bayer. Dar în perioada de conducere a *Bauhaus*-ului de Hannes Meyer, *atelierul* a fost transformat din artistic în cel public, care ulterior s-a numit „*atelier* de tipografie și publicitate”, fiind completat cu o tipografie manuală mică care era combinată cu o presă de platină și o presă rotativă, se foloseau litere groțesti de toate dimensiunile. Studenții își făceau propriile schițe pe matrice de lemn, apoi le imprimau.

Sensul textului putea fi ordonat compozițional fie pe diagonală sau pe verticală, cu dominanta cromatică de roșu și negru (**Figura 21**).

Odată cu venirea lui Ludwig Mies van der Rohe în fruntea *Bauhaus*-ului, *atelierelor* de publicitate și fotografie au început să fie conduse de Walter Peterhans și Joost Schmidt.

J. Schmidt a văzut publicitatea ca o sursă de informații. Exercițiile care au supraviețuit cursurilor acestuia dezvăluiau combinația dintre fotografie și text ce a fost practică în mod sistematic. Scopul final al cursului, J. Schmidt îl vedea în obținerea unui loc de muncă în industria de publicitate sau în participarea la expoziții.

Pedagogul Walter Peterhans s-a preocupat în primul rând de învățarea studenților săi de bază pentru a face fotografii perfecte din punct de vedere tehnic. Performanța sa era compunerea cu atenție a imaginilor echilibrate și surprinderea cu aparatul foto a celor mai fine contraste de materiale și nuanțe. În opinia dânsului tehnica fotografiei este „...un proces de detaliu precis în înfrumusețarea semitonului”. Majoritatea fotografiilor sale sunt vieți în tradiția picturii a-trompe-l'oeil [3 p. 222] (**Figurile 22, 23**).

**Figura 20.** Bauhaus  
Lucrare de curs preliminar.  
Schmidt J.



Sursa: [20]

**Figura 21.** Șrift  
ornamentic



Sursa: [21]

**Figura 22.** W.  
Peterhans



Sursa: [22]

**Figura 23.** W. Peterhans



Sursa: [23]

### **Teatrul și Arhitectura la Bauhaus. Interferențe artistice și sociale.**

Teatrul din *Bauhaus* la Weimar. Una dintre numeroasele inovații, care a justificat statutul special al *Bauhaus*-ului, a fost introducerea unei clase de teatru la Weimar. Ca pedagog în *artele* teatrale a fost numit Lothar Schreyer seu Heus în 1921, care avea deja experiență teatrală și a încercat să se apropie de legitățile *artei* mari. În viziunea acestuia „*arta* scenică era o oglindă cosmică a unității vieții, scopul său era o asociere între viața naturală, supranaturală, unde spațiul teatral corespundea spațiului cosmic. Spectatorul trebuia să audă sunete, cuvinte și să vadă forme colorate. Încă din 1918 a argumentat că e necesar de a trata elementele de design teatral ca termeni de instrumente ale teatrului. Acestea fiind forme, culori, mișcări și sunete elementare, unde formele sunt corpuri și planuri matematice iar culorile sunt cele pure: albastru, roșu, galben, verde, alb și negru” [3 p.102].

Pedagogul Oscar Schlemmer înscenează piesa „Ballett Triadic” (1922), care era o combinație de dans, costumație, pantomimă și muzică, compusă din trei acte cu secvențe de a câte trei dansuri cu o tranziție graduală de la burlescul vesel la cel serios, o piesă anti-dans, o formă de iconstructivism dansant, care putea fi creat doar de un pictor și un sculptor. Originile și mijloacele de exprimare în „Ballett Triadic” nu mai erau corpul uman și mișcările sale, ci invenții figurative specifice; deghizarea era atât de dominantă încât corpul și mișcarea a trebuit să o încorporeze ca o cochilie sculpturală [3 p.104] (**Figurile 24, 25**).

Dacă obiectivele artistice ale lui Schlemmer erau metafizice, adică căuta să armonizeze elementele de bază ale formei cu omul și spațiul, atunci elevii lui puneau accent pe mecanizare și automatizare, astfel au realizat o piesă din „Teatrul mecanic de varietăți”, ilustrând „Zeitgeist” (spiritul timpului). Actorii dansau pe o roată mecanică, deghizați cu ciudate figuri geometrice din carton. Figurile de carton reacționau creând un dans abstract din pătrate, cercuri și triunghiuri, la improvizarea sunetelor cu acorduri și ritmuri înalte (dintr-un pian vechi nereglat) [3 p.104].

**Figura 24.** Ballett Triadic personaje de Schlemmer O.

Sursa: [24]

**Figura 25.** Ballett Triadic, actori costumați de Schlemmer O.

Sursa: [25]

Teatrul din *Bauhaus* la Dessau. Aici O. Schlemmer a propus un curs teoretic de dramă, care semăna îndeaproape cu ideile lui L. Schreyer, ce includea elementele de design teatral, cum ar fi: spațiul, forma, culoarea, sunetul, mișcarea și lumina, aceste elemente O. Schlemmer le explora în așa-numitele dansuri Bauhaus.

Teatrul (director al *Bauhaus*-ului Hannes Meyer). După o perioadă de dans și pantomimă, Hannes Meyer a reintrodus cuvântul artistic ce era practicat în faza inițială a teatrului din *Bauhaus*. Producțiile teatrale erau inspirate din teatrul sovietic. Teatrul avea două premise: munca colectivă și confruntarea cu teme actuale. Grupul tânăr a produs două piese de teatru cu o distribuție alternativă ce a avut succes. Piesa Sketch N. „I, Tres v. One”, care a fost prezentată la sf. 1928 cu producția și actoria recunoscută drept muncă de grup. Piesa cu titlul *Bauhaus*-revue, a fost premiată în 1929. Acestea fiind ultimele *experiențe* în sfera teatrului, în 1929 după semestrul de vară, Meyer a închis sectorul teatral din motive financiare [3 p. 186].

*Arhitectura* din *Bauhaus* la Weimar. În această perioadă s-au înregistrat proiectări ale caselor și clădirilor. A fost construită prima clădire modernă postbelică în Turingia, ce a marcat un virogem și a caracterizat opera *arhitecturală* a lui W. Gropius și H. Meyer inclusiv și a *Bauhaus*-ului. În acest proiect Gropius a implicat toți pictorii și sculptorii de la *Bauhaus*.

Bilanțul activității Școlii *Bauhaus* la Weimar cu W. Gropius. Expoziția din *Bauhaus* 1923 s-a propus construirea unei clădiri ce ar trebui să implice toate *atelierele* în prima prezentare a programului *Bauhaus* pentru public. Astfel de creație *bauhausiană* „Am Horn House” a fost primul exemplu practic al noului mod de viață în Germania (**Figura 26**).

Cu trecerea școlii la Dessau instituția atinge un înalt punct de dezvoltare datorită materializării proiectului lui Gropius. Proiectul presupunea construirea noului complex cu un bloc pentru ateliere cu patru nivele, fața clădirii de sticlă, trei aripi prevăzute cu zone funcționale clar separate. Se mai construiește o casă pentru studenți și case pentru profesori/ maeștri. Gropius mai realizează un proiect *experimental* „Cartierul Törten”, (**Figura 27**) conceput ca loc de reședință, format din case simple cu un singur nivel și cu grădină.

**Figura 26.** Am Horn House

Sursa: [26]

**Figura 27.** Cartierul Torten

Sursa: [27]



Clasele de *arhitectură* oferite de Hannes Meyer s-au bazat pe cunoștințele profunde ale arhitectului despre construcție. Pentru el construirea era un proces elementar care reflecta nevoile biologice, intelectuale și spirituale, scopul unei astfel de *arhitecturi* fiind bunăstarea oamenilor. Criteriile sociale și științifice au fost considerate componente importante în procesul de realizare a proiectului. Sistematizând aceste cunoștințe Meyer le-a integrat în toate *atelierele*.

Meyer a fost primul director care a avut studenți absolvenți, cărora li s-au eliberat diplome [3 p. 196].

Cu Ludwig Mies van der Rohe Bauhaus devine școală de *arhitectură*. Acest director a fost considerat la vremea respectivă unul dintre cei mai proeminenți membri ai *arhitecturii* avangardiste germane. *Arhitectura*, construcție absolută, este forma intrinsecei constructivității a spiritului, o salvare a lumii prin intermediul *artei*.

### Concluzii

*Bauhaus*-ul a fost una dintre școlile importante și originale ale „vizualității” cu implicații majore și cu rezonanță diversă pentru întreaga *arhitectură* modernă. În activitatea sa la *Bauhaus* Gropius și-a propus reorganizarea sistemului artistico-pedagogic în conformitate cu nivelul de dezvoltare socio-cultural al societății, dezvăluirea/ identificarea particularităților școlii *Bauhaus*, reliefaarea momentelor de bază a procesului de învățământ, respingerea *artei* de salon, revenirea la meșteșuguri și învățământul aplicativ ca fundament al educației.

Finalitatea *Bauhaus*-ului era o *artă* nouă, îndreptată spre dezvoltarea calităților/atitudinilor individului ca artist. Sinteza tuturor disciplinelor de producție artistică într-o operă de *artă* comună și buna colaborare a studenților din diversele ateliere a permis realizarea obiectelor cu o abordare originală, utilitară și totodată estetică, ce se integrau armonios într-un interior.

Un produs artistic original putea fi realizat respectând următoarele criterii:

- interconexiunea diverselor domenii și *atelier* artistice – realizarea unor lucrări comune care asigura îmbogățirea spirituală și cognitivă a studenților;
- organizarea și participarea la diverse activități artistice;
- realizarea pe viu a proiectelor, activarea studenților pe șantier;
- *experimentarea* permanentă care permitea extinderea noilor orizonturi și oferea fiecărui explorator/căutător să facă descoperiri și să se descopere pe sine.

*Bauhaus*-ul a adus o nouă înțelegere utilizării formelor geometrice și a planurilor, dezvoltând-ul până la un concept filosofic deplin, scopul său a fost de a crea lucruri și clădiri cu un stil comun practic și potrivite pentru producția industrială, produsul final al întregii activități artistice fiind casa.

### Referințe bibliografice

1. ARGAN, G.C. *Walter Gropius e la Bauhaus - Giulio Einaudi* [online]. Torino: Ed. S.p.A. 1951 [accesat 23.12.19]. Disponibil: <https://documente.net/document/bauhaus-istoria-arhitecturii-moderne.html>
2. De WAAL, E. *20 th Century Ceramics*. Londres: Thames and Hudson, 2003.
3. DROSTE, M. *Bauhau. Bauhaus Archiv*. Colônia: Taschen, 2006.
4. НЕВЕРДОВСКАЯ, Е. *Баухауз и гончарное ремесло: в поисках нового формального языка*. [online]. [accesat 19.11.2019]. Disponibil: <https://design-mate.ru/read/an-experience/bauhaus-and-pottery-craft>
5. SAILKO, I. Eberhardt\_Schrammen, 1923. In: *Own work* [online]. 2011, 5 nov. [accesat 19.11.2019]. Disponibil: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Eberhardt\\_schrammen,\\_1923\\_ca.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Eberhardt_schrammen,_1923_ca.JPG)
6. *Bauhaus-Design aus Brandenburg – ein paar Beispiele* [online]. [accesat 09.01.20 20]. Disponibil: <https://www.maz-online.de/Lokales/Bildergalerien-Region/2020/1/Bauhaus-Design-aus-Brandenburg-ein-paar-Beispiele>
7. *Three Bauhaus Painted Wood Dolls* [online]. [accesat 09.01.2020]. Disponibil: <https://www.mutualart.com/Artwork/Three-Bauhaus-Painted-Wood-Dolls/AEF2E8412AA171>
8. FAVERMANN, M. *Spectacular Bauhaus Exhibit At MoMa* [online]. [accesat 19.11. 2019]. Disponibil: [http://www.berkshirefinearts.com/11-29-2009\\_spectacular-bauhaus-exhibit-at-moma.htm](http://www.berkshirefinearts.com/11-29-2009_spectacular-bauhaus-exhibit-at-moma.htm)
9. *Persephone Book* [online]. [accesat 09.12.2019]. Disponibil: <http://www.persephonebooks.co.uk/content/persephone-post/6-december-2020/>
10. KACHANOV, I. *История Баухауза* [online]. [accesat 14.12.2019]. Disponibil: <https://medium.com/@icatchanov/a7289a58d835>. <https://medium.com/@icatchanov>

11. *Glasstress* [online]. [accesat 19.11.2019]. Disponibil: <https://glasstress.org/my-product/joseph-albers/>
12. *The Josef & Anni Albers Foundation* [online]. [accesat 19.11.2019]. Disponibil: <https://albersfoundation.org/art/josef-albers/glass/>
13. *100 years of Bauhaus* [online]. [accesat 19.11.2019]. Disponibil: <https://www.bauhaus100.com/the-bauhaus/works/metal/bauhaus-lamp/>
14. CRAMER, Ch., GRANT, K. *Bauhaus: Marianne Brandt* [online]. [accesat 19.11. 2019]. Disponibil: <https://smarthistory.org/bauhaus-marianne-brandt/>
15. *100 years of Bauhaus*. [online]. [accesat 19.11.2019]. Disponibil: <https://www.bauhaus100.com/the-bauhaus/works/metal/coffee-and-tea-set/>
16. ARH, D. *A história pouco conhecida da Bauhaus expressionista* [online]. [accesat 19.11.2019]. Disponibil: <https://www.archdaily.com.br/br/911789/a-historia-pouco-conhecida-da-bauhaus-expressionista>
17. *100 Jahre Bauhaus* [online]. [accesat 19.11.2019]. Disponibil: <https://www.bauhaus100.de/das-bauhaus/werke/wereibereibauhaus-kleid/>
18. BORZUNOVA, A. *Анни Альберс, художница по текстилю* [online]. [accesat 19. 11.2019]. Disponibil pe: [https://vk.com/wall-158061466\\_29](https://vk.com/wall-158061466_29)
19. FLEISCHMANN, G. *Interviu, articol despre timpul, fenomenele și tipografia Bauhaus-ului* [online]. [accesat 20.11.2019]. Disponibil: <https://typejournal.ru/articles/An-Interview-with-Professor-Gerd-Fleischmann>
20. SHARON, A. *Vorkurs (Preliminary Course) – 1926/27* [online]. [accesat 20.11.2019]. Disponibil: <https://www.arihsharon.org/Archive/Bauhaus-and-Berlin/Vorkurs-Works/i-6b7Q6DT>
21. KHOKHLOVA, J. *Salvat în pinterest* [online]. [accesat 20.11.2019]. Disponibil: <https://www.pinterest.com/pin/461619030532833442/>
22. VRZALA, P. *Photography Walter Peterhans* [online]. [accesat 29.11.2019]. Disponibil: <https://cz.pinterest.com/pavelvrzala1/photography-walter-peterhans/>
23. RATHODE, N. *Walter Peterhans* [online]. [accesat 12.12.2019]. Disponibil: <https://alchetron.com/Walter-Peterhans>
24. *L'art moderne: le Bauhaus* [online]. [accesat 19.11.2019]. Disponibil: <https://art.moderne.utl13.fr/2019/04/conference-du-2-avril-2019/>
25. POST, E. *Fotografii* [online]. [accesat 19.11.2019]. Disponibil: <https://www.pinterest.com/pin/434456695302156234/>
26. SOCKS, A. *Prototypal House at the Bauhaus: The "Haus am Horn" by Georg Muche (1923)* [online]. [accesat la 12.12.19]. Disponibil: <http://socks-studio.com/2016/05/31/a-prototypal-house-at-the-bauhaus-the-haus-am-horn-by-georg-muche-1923/>
27. *Dessau-Törten Housing Estate (1926–28) Walter Gropius* [online]. [accesat 19.11.2019]. Disponibil: <https://www.bauhaus-dessau.de/en/architecture/bauhaus-buildings-in-dessau/dessau-toerten-housing-estate.html>

## IMPACTUL CRIZEI MONDIALE ASUPRA ARTISTULUI

### THE IMPACT OF WORLD CRISIS ON THE ARTIST

MIHAI-COSMIN IAȚEȘEN<sup>1</sup>,

doctor în arte plastice și decorative, lector universitar,  
Universitatea Națională de Arte George Enescu, Iași, România

CZU 7:316.422.6

*Noua criză mondială determinată de extinderea pandemiei cu virusul COVID-19 la scară globală a impus o serie de adaptări și reconfigurări nu numai în ceea ce privește distanțarea socială, tele-munca sau instruirea online, ci și o serie de abordări diferite în domeniul educației artistice și a culturii. Efectele cauzate de criză produc o serie întreagă de discrepanțe în domeniul învățământului artistic care îi pot altera dimensiunile sale culturale. Dimensiunile culturale ale învățământului artistic se axează pe resursele didactice și pe obiectivele educației estetice, dar și pe mijloacele specifice. Aceste obiective sunt structurate pe baza unui sistem de valori la care au aderat treptat toți factorii educaționali. Mutațiile ce se produc datorită distanțării sociale se reflectă și asupra artei, având, în cele din urmă, legătură cu trăirile și emoțiile specifice spiritului artistic.*

**Cuvinte-cheie:** artă, materie, formă, spirit, criză, tradiție, tehnologie, metamorfoză

<sup>1</sup> E-mail: iatecos@yahoo.com

*The new global crisis caused by the spread of the COVID-19 virus pandemic on a global scale has required a series of adaptations and reconfigurations not only in terms of social distancing, teleworking or online training, but also a number of different approaches in the field of artistic education and culture. The effects caused by the crisis produce in the field of artistic education a whole series of discrepancies that can alter its cultural dimensions. The cultural dimensions of artistic education focus on the teaching resources and the objectives of aesthetic education, but also on specific means. These objectives are structured on the basis of a system of values to which all the educational factors have gradually adhered. The mutations that occur due to the social distance are also reflected on art, being ultimately related to the feelings and emotions specific to the artistic spirit.*

**Keywords:** art, matter, form, spirit, crisis, tradition, technology, metamorphosis

## Introducere

În documentarea pentru dezbateră a acestei problematice m-a impresionat o frumoasă afirmație a profesorului psihopedagog Constantin Cucuș, prin care vom înțelege cât de mult valorează inserția individului în societatea contemporană, „spirituală, polimorfă și dinamică”. „În căutarea celui alt ne descoperim pe noi înșine, ne dăm seama de ceea ce suntem, sperăm și merităm. Frumusețea existențială ne este dată de celălalt, de miracolul evadării din sine, de proiectarea în altul, de iubirea celui apropiat, ca și a celui îndepărtat” [1 p. 133].

Criza pandemiei a produs efecte care au determinat o reconfigurare a activității din majoritatea domeniilor, alterând o succesiune întreagă de factori. Ne este cunoscut faptul că domeniile de impact major sunt multiple: economic, social, cultural și politic. Printre factorii care pot minimiza calitatea nivelului cultural se regăsesc: finanțarea, promovarea, accesul și receptarea publicului față de produsul artistic. Scopurile susținerii dimensiunii culturale a actului artistic în societate pot aduce o serie de beneficii, cum ar fi: educația, creativitatea, oportunitatea unei comunicări care stimulează socializarea, schimbul de informații cu caracter identitar pentru publicul larg. Dezvoltarea cunoașterii civilizației și sprijinirea erudiției în diferite domenii, pe variate nivele, determină o influență pozitivă asupra eficienței și productivității muncii. Funcționalitatea, necesitatea și utilitatea socială a artei au fost puse adesea în discuție alături de rolul terapeutic al creativității și al actului artistic în general.

## Dimensiunile educativ-culturale și estetice ale artei

Profesorul și psihopedagogul Constantin Cucuș ne îndrumă, prin intermediul lucrării sale intitulată *Pedagogie*, în direcția estetică și artistică a formării unei personalități umane. În cadrul acestei lucrări, scopurile și obiectivele estetice sunt corelate cu anumite dimensiuni civice, culturale, morale, profesionale. Studiind rezultatele științifice ale unor cercetători, cum ar fi René Hubert, C. Cucuș, vom desluși trei categorii de finalități ale educației artistice: „naționale și sociale (tradiții și obiceiuri artistice, artizanale și culturale), tehnice și profesionale (prin dezvoltarea aptitudinilor și competențelor profesionale), estetice propriu-zise (creație, percepție și receptare de lucrări și opere de artă)” [1 p. 72-73]. În contextul crizei la care facem referire, dimensiunile civice, culturale, morale și profesionale suferă multiple transformări. Vom constata faptul că aplicativitatea conținuturilor specifice disciplinelor cu caracter practic presupune, în acest context, adoptarea unor strategii didactice excepționale. Experiențele estetice conduc la cizelarea și rafinarea spiritului în societate. Opera de artă generatoare de idei și simboluri devine ea însăși o metaforă generalizatoare pe care societatea o va lua drept model.

## Valori și atitudini ale artei și artistului în criza din societatea contemporană

La nivel artistic putem afirma că domeniul nostru se confruntă deja cu o criză sistemică, care a determinat o anumită excludere a valorilor și atitudinilor benefice pe care le aduc artiștii în societate. Promovarea actului artistic produs anterior crizei a indus senzația că totul este normal, că viața are un curs firesc. Domeniul artistic a fost și rămâne cel mai afectat, pentru că prezintă o perspectivă multiplă (educație, creație și receptare). Triunghiul de percepție estetică în domeniul artistic (emițător – creator – receptor) are de suferit, deoarece interacțiunea dintre cei trei factori se bazează mult pe comunicarea

directă și intensă între cei implicați. „Obiectul de artă este o realitate care se face și reface continuu” [1 p. 80]. Prin intermediul artistului și al receptorului obiectul de artă este mereu „înnobilat” cu semnificații și atitudini, indiferent de dificultățile prin care trece societatea. Asemănător începutului de secol XX, în noul context contemporan educația interculturală va fi viabilă, cu atât mai mult pentru că „se bazează pe valori multiple și se caracterizează prin coerență, solidaritate și funcționalitate, reglându-și deschiderea și către alte formațiuni culturale” [1 p. 132].

Momentele principale ale umanității ne vor prezenta și numeroase evenimente care s-au desfășurat, de obicei, în spațiul public. Acestea vor implica interacțiunea umană, coagularea emoțiilor, trăirilor estetice care produc un efect sufletesc tonic. Printre efectele acestora se regăsesc: alienarea spirituală și însingurarea omului contemporan. Criticul de artă Suzi Gablik susține, în pledoariile sale pentru întoarcerea autorității morale a artei, că, la sfârșitul anilor '70, în Anglia, în urma dezbaterilor pe teme de etică și estetică, apăruseră mai multe grupuri de critici. Printre critici se regăseau Sir Ernst Gombrich, Sir Keneth Clark și John Berger. În al VII-lea deceniu s-au remarcat scriitorii neomarxiști. Aceștia și-au asumat rolul de „emisari ai schimbării culturale”, fiind foarte indignați de evoluția nefastă și iresponsabilă a fenomenului artistic în capitalism și anticipând criza artei contemporane. Există și opinii mai optimiste, cum ar fi cea emisă de Marcel Breazu, care afirmă convingător că „nu pot să cred în moartea artei și nici în reducerea operei de artă numai la elementul ei estetic” [2 p. 235].

### Forma și mutațiile conceptuale în artă

Aceste procese determină efecte ce se vor produce în domeniul creației artistice, cum ar fi acela de predispoziție amplificată pentru studierea materiei în cele mai detaliate forme. Realitatea cotidiană este fragmentată asemeni pieselor dintr-un joc tip puzzle. Asistăm la schimbarea accentului de pe coordonata spațială la importanța acordată din punct de vedere temporal. În funcție de timpul parcurs forma suportă o serie de alterații și dobândește unele aspecte diferite prin metamorfozarea elementelor de limbaj. În principiu, descompunerea și recompunerea formei, metode aplicabile în procesul de metamorfozare, se fundamentează acum pe un real pretext – adaptare, interpretare și redefinire în plan compozițional în funcție de subiect și experiențele acestuia. Holograma sau interacțiunea video sunt rezultatele aplicării beneficiilor tehnologiei computerizate moderne. Aceste rezultate, cândva imposibile, facilitează reconfigurarea mediului ambiant printr-o prismă stilistică ce aparține trecutului, explorându-se astfel noi experiențe. Câteva considerații emise de unii esteticieni, cercetători și teoreticieni prin care anticipau un declin al artei anunțau efectele capitalismului în acest domeniu încă din anii '70 ai secolului XX.

### Considerații despre conceptele din trecut în artă

Reconsiderarea conceptelor artistice a creat dezbateri intense. Probleme ca funcția socială și adresabilitatea operei de artă au fost dezbătute adesea. Conceptul de „artă pentru artă” a fost pus în practică printr-un „control dominant asupra accesului la artă impus de sistemul de galerii” și a întâmpinat o adversitate înverșunată din partea artiștilor sau criticilor marxiști. Lucy R. Lippard<sup>1</sup> a decriptat strategiile utilizate de artiști pentru dematerializarea artei în lucrarea *Șase ani – dematerializarea obiectului de artă*<sup>2</sup>. Ea a oferit exemplul sculptorului conceptual Robert Smithson, activist, preocupat de destinul planetei, adept al concepției „sculpture on the spot” (sculptură la fața locului). De la arta în aer liber la performance, arta, ca spectacol, nu a fost decât un pas. Dorința

1 Lucy R. Lippard – scriitoare americană, critic de artă, activistă și curator, autoare a peste 21 de cărți de artă contemporană, o campioană timpurie a artei feministe, printre primii scriitori care au argumentat dematerializarea în opera de artă conceptuală, primind numeroase premii și distincții de la critici literari și de la asociațiile de artă.

2 Lucy R. Lippard– *Șase ani – dematerializarea obiectului de artă* – o istorie cronologică a perioadei 1966-1972, în care mulți artiști, pictori sau sculptori [...] au dezvoltat noi modele, cum ar fi conceptualul, anti-forma, pământul, procesul, corpul și arta interpretativă [Gablik, p.42].

artistului de a cuceri spațiul prin intermediul conceptelor sale fondate, de fapt, pe principii de limbaj arhicunoscute (semnul, simbolul sau leitmotivele acestora) a fost pusă imediat în lumina reflectoarelor de către activiștii de mediu. Sculptorul Robert Smithon a intrat în istoria artei ca reprezentant al primelor manifestări prin conceptul de *land art*. Ce puteau să însemne pentru lumea artei spațiul și forma desfășurată fără menajamente în ambient, în aer liber? Pământul, element primordial, modelat după un proiect ambițios, la scară mare, cu o libertate de expresie de admirat a devenit materie și mijloc de expresie plastică a ideilor activiste. Așadar, iată cum poate o criză să determine mutații paradigmatică în orientările și abordările ce se produc ulterior în lumea artei.

### **Transformarea valorilor și a principiilor „artă pentru artă” versus „artă pentru om”**

Artistul John McHale, de asemenea, reputat teoretician și sociolog din SUA, a afirmat că o tendință de transformare este reprezentată de „mutația centrului de greutate de la opera de artă la stilul de viață al artistului”, iar „granițele dintre opera de artă și viață devin permeabile” [2 p. 27]. Ideea este că stilul de viață, receptat ca operă de artă, modalitate accesibilă doar elitei Renașterii, se transformă în experiențe umane rezultate prin interacțiunea cu mediul înconjurător. Astăzi, mai mult decât altădată, este nevoie de aplicarea conceptului de educație intercultural. Va trebui pus accentul pe „pregătirea persoanelor pentru a percepe, accepta, respecta și a experimenta alteritatea, într-un mediu interacțional, prin punerea alături sau față în față a purtătorilor unor expresii culturale diferite” [1 p. 133]. „Artistul burghez vede arta ca pe o activitate privată, parte a luptei pentru dobândirea conștiinței de sine și mijloc de eliberare a individului de constrângerile tradiționale” [3 p. 39]. S-au emis acuzații grave, potrivit cărora destinul artei nu putea fi altul decât acela de „fundătură a preocupării narcisiste pentru sine” prin „devitalizarea culturii în stadiile finale ale capitalismului” (vezi respingerea subiectelor sociale ale avangardei anilor '60).

Prin „...întoarcerea la realitatea socială, familiară”, Richard Cork<sup>1</sup> și Peter Fuller<sup>2</sup> au afirmat că „sub capitalismul de monopol arta a devenit decadentă în mod malign, fiind impotentă din cauza publicității și a media” [3 p. 43-44]. În căutarea unicității extraordinare, după apariția romantismului, artistul s-a orientat către: singularitate, autonomie, libertate individuală, eliberare de reguli și restricții, oscilarea între despotism și fragilitate, imaterialitate și perisabilitate, în final, către dematerializarea artei, pentru ca produsul acesteia să-și piardă valoarea. Pe acest teren socio-cultural criza artistului contemporan dăinuie încă de la sfârșitul secolului XX. Izolarea artistului produsă, de această dată, de criza pandemiei amplifică, de fapt, distanțarea la care acesta era obligat să recurgă încă de la instaurarea capitalismului.

Avatarurile expresionismului de la începutul secolului XX (perioada dintre anii 1900-1920) iată că revin ciclic în 2020. Prin îngroșarea realității și distorsionarea figurii umane, ca „un jalon al noii viziuni despre lume” [4 p. 357], *Strigătul* pictorului norvegian Edvard Munch din Oslo, „eliberat la Berlin în 1893”, exprimă cu obstinație „subtila comunicare a suferinței mentale”, în care lumea „... își strigă în afară propria alienare, în care totul era simultan, improvizat și acaparator, un etos în care granițele artei și vieții începeau să nu mai fie distincte” [5 p. 357-358].

Preocuparea, care l-a caracterizat și pe Rembrandt, „cum să transmiți în formă fizică sentimentul de a fi conștient, de a trăi ceva, indiferent ce anume” [4 p. 358], a generat și avatarurile expresionismului. „Tabloul relevă chinul interior al artistului. Munch se simțea copleșit de singurătate, de teamă și de anxietate în fața modernității sfârșitului de secol. O reprezentare simbolică a disperării umane, imaginea morbidă a fost inspirată de o mumie peruană recent descoperită” [5 p. 393]. O altă lucrare expresionistă ce poate fi luată ca exemplu pentru reacția artistului în fața conflagrațiilor, a crimelor împotriva umanității este *Noaptea*, tablou pictat de Max Beckmann în 1918. „Tortionarii și torturații

1 Richard Cork – fost editor al Studio Internațional și critic de artă pentru ziarul londonez „Evening Standard”, activ la sfârșitul anilor '70 în organizarea unor expoziții care intenționau să prezinte o alternativă la modernism, pentru a *distruge hegemonia picturii pe încheieturi*.

2 Peter Fuller – discipol declarat al lui John Berger.

înlanțuiți simbolizează situația umanității într-o lume apocaliptică” [5 p. 393]. Lucrări ca cele realizate de Ossip Zadkine (sculptura pentru monumentul *Orașul distrus* din Dresda sau *Guernica*, pictură uriașă lucrată de Pablo Picasso) subliniază faptul că artistul nu a rămas indiferent față de zbuciumul adus de catastrofele, tragediile sau suferințele umanității. În actualitate se produce acea uniformizare prin ascunderea parțială a figurii umane datorită măștii. Doar ochii pot fi văzuți. Iată că nu ne rămân deschise decât acele ferestre ale sufletului – ochii. Teama, frica, izolarea, distanțarea produc adesea anxietate, depresie, angoasă. Distorsionarea realității se produce printr-o panică generalizată, care este amplificată prin intermediul mass-mediei. Asistăm la efectele amplificate ale izolării și distanțării datorită limitării sau reducerii contactului individului cu lucrurile și obiectele ca produse sociale, iar psihicul uman suferă mutații prin alienare sau înstrăinare.

### Receptarea artei în vreme de criză

Această problematică subliniază, de fapt, accentele de impact ale crizei mondiale în mod direct asupra publicului și indirect – asupra artistului. Acestea se întrevăd și pot fi analizate în concordanță cu gradul de cultură, cu backgroundul cultural al societății, cu rolul și funcțiile artei din trecut, prezent și viitor. În revista americană „ART News”, Alvin Toffler a afirmat accentuat: „Cheia înțelegerii artei de azi și a perspectivelor ei de viitor nu stă în ceea ce fac sau cred artiștii, ci în descifrarea noii ambianțe în care ei înșiși se află plasați” [2 p. 26]. Asistăm, astfel, la o transfigurare a sistemului de valori din societate, la schimbarea tipului de relații interumane prin reformarea și restructurarea limbajului de comunicare simbolic pe baza imaginii. Revoluția industrială și efectele dezvoltării tehnologiei computerizate au fost anticipate cu încă 20-30 de ani înainte. După primele două decenii ale mileniului al III-lea, acestea au condus la următoarele tendințe: discontinuități stilistice, diferențieri privind diversitatea și eterogenitatea și la efemeritatea imaginilor artistice prin caracterul temporar al acestora.

Negarea anumitor principii și promovarea altor concepte prin schimbarea registrelor tematice influențează în mod categoric receptarea artei. Contactul indirect (prin rețeaua Internet, online) cu opera de artă și cu actul artistic suferă transformări legate de receptare și de percepție. Munca de echipă în cadrul muzeelor ori în sălile de expoziții este diminuată sau aproape dispăre, produsul acesteia suferind modificări de abordare (de prelucrare sau promovare în mediul virtual). În prezent, impactul major al tehnologiei reduce decalajul în domeniul educației. Expozițiile de artă se desfășoară în mediul online. Universul lărgit și experiențele trăite în contextul unui ambient guvernat de un imens flux de impresii tactile și vizuale se caracterizează prin versatilitate tactilo-chinestezică. Izolându-ne față de mediul exterior, proprietățile tactilo-chinestezice ale produselor artistice (tridimensionale) nu pot fi percepute prin intermediul receptorilor corpului uman. Contactul indirect cu opera de artă duce la o minimizare a existenței fizice permanente operei, căci totul este intermediat prin tehnologia computerizată. Accesul la o parte din sursele de inspirație este limitat sau lipsește cu desăvârșire.

Imaginându-ne un arc istoric peste timp, aș compara acest interval al crizei provocat de pandemie cu perioade renumite din istoria umanității. Unele crize au persistat mult mai mult timp, datorită nivelului mai redus de dezvoltare al științei din domeniul medicinei. Perioada întunecată din Evul Mediu, cea din jurul anilor 1620, sau intervalul cuprins în al doilea deceniu al secolului XX pot fi cele mai bune exemple.

În plan cultural, crizele și războaiele pot fi propice unor renașteri și redimensionări ale conceptelor. Ele sunt urmate de perioadele de acumulari în toate planurile. Evenimentele numeroase în spațiul public ce implică interactivitatea umană deveniseră uneori aproape o rutină. Inflația în domeniul artistic, a numărului ridicat de produse estetice a determinat ca valoarea acestora să scadă progresiv. Pericolul s-a extins și are efecte semnificative de scădere a calității, dar și a cantității, în raport cu valoarea de altădată a obiectului artistic.

Obținerea și multiplicarea obiectelor cu valoare artistică și a imaginilor acestora poate implica o cădere în capcana derizoriului și a lipsei originalității, datorită obținerii artefactelor prin implicarea

tehnologiei informatizate, unde totul se raportează la algoritm, viteză și standardizare. Odată cu integrarea obiectelor *ready-made* în mesajul transmis prin imagine s-a produs o diminuare a impactului transmis prin autenticitatea și calitatea estetică a produsului artistic obținut în mod artizanal. În creație se poate instaura ușor hazardul, improvizația și căderea în banal. Pentru a salva condiția și temeiul artelor în redarea formei unii artiști recurg la o supra-stimulare a gândirii comparative, supralicitând interpretarea acestora prin metamorfozare sau înlocuire. Substituirea obiectelor în funcție de scopul și ținta estetică se poate înțelege și prin crearea de noi forme, după un exemplu simplu: din forma „A” cu valoare arhetipală, deja bine definită, vom crea o altă formă – „B”, datorită asemănărilor numeroase dintre caracteristicile formei inițiale. Datele fizice și particularitățile funcționale și semantice ale acestora vor coincide, astfel încât „A” se va regăsi în „B”, iar „B” va include datele originale ale lui „A”. În mod logic, dacă  $A = B$ , atunci  $A < AB > B$ . Cu ce am putea înlocui forma inițială și funcția acesteia? Cum vom putea obține o nouă formă, modernă sub aspect, funcție și semnificație? Desigur, prin utilizarea conținutului și a valorilor arhetipale și simbolice ale acestora în procesul metamorfozării.

Criza și efectele izolării pot aduce mult mai mult decât ne-am fi imaginat în ceea ce privește impactul și beneficiile artei asupra mediului social. Artiștii pot crea cu mai multă profunzime și libertate în alegerea subiectelor, detașându-se de tumultul cotidian. Cu excepția unor subdomenii având interacțiune directă cu scena și publicul, în timpul supremației Internetului promovarea produsului artistic se poate intensifica până la saturație. Artistul și creațiile sale revin, de fapt, în centrul atenției prin forța tehnologiei. Arta își repercutează din abundență ideile, conceptele și idealurile asupra receptorului. Atrăgându-l mai intens, îl va captiva în scopuri constructiv pozitive.

### **Impactul noului context social asupra artistului**

Efectul general reflectat de pandemia actuală a determinat o ambianță generală desprinsă de realitatea obișnuită. Henry Alfred Kissinger<sup>1</sup> a afirmat în „The Wall Street Journal” că „atmosfera suprarealistă a generat crearea unei alte lumi, o lume ce va proiecta o altă epocă”<sup>2</sup>. Prin valorile și modificările diferite ale preceptelor, criza a creat un impact fără precedent, extinzându-se exponențial și afectând grav macroeconomia. Nivelul de gravitate produs va fi cunoscut treptat, iar urmările vor fi prevăzute după încetarea măsurilor de urgență pentru protejarea societății. Atacul temporar asupra sistemului de sănătate a declanșat un impact negativ la nivel structural. Criza va oscila în timp. Măsurile ce le-a presupus vor fi testate prin capacitatea sistemelor de a-și modifica programele și a se coordona global prin: acumulare de resurse, reevaluarea utilității frontierelor sau extinderea acestora și explorarea domeniilor științifice. Reformularea acestor concepte de către teoreticienii iluminați poate conduce la haos și la discrepante majore, la situații anacronice în lume. Puterea financiară a statelor sau a uniunilor și organizațiilor de pe mapamond va influența în continuare în mod mai accentuat luarea deciziilor pentru sprijinirea populației de pe toate continentele planetei. În ceea ce privește sistemele de frontiere de stat, se va pune problema reactivării conceptului urban de odinioară, cel al „cetății cu ziduri”. Încrederea reciprocă între oameni va scădea prin distanțarea impusă. Aici arta ar putea avea un rol determinant, de alienare și de apropiere a oamenilor, datorită mijloacelor sale de socializare spirituală, bazate pe procese psihice și senzoriale de operare comune. Se insistă din ce în ce mai mult asupra reevaluării principiilor liberale ale noii ordini mondiale. Validitatea drepturilor civile garantate (libera circulație, munca și exprimarea în public etc.) prin constituțiile statelor va atrage reacții de reticență, indignare sau protest la nivel cultural, politic și economic, datorită efectelor produse.

1 Henry Alfred Kissinger – politician, diplomat și consultant geopolitic american, de origine germană, care a ocupat funcția de secretar de stat și consilier de securitate națională în administrațiile prezidențiale ale lui Richard Nixon și Gerald Ford. Ca refugiat evreu care a părăsit Germania nazistă împreună cu familia sa în 1938, a devenit consilier pentru securitate națională în 1969 și secretar de stat american în 1973. Pentru acțiunile sale de negociere a încetării focului în Vietnam, Kissinger a primit Premiul Nobel pentru pace în 1973.

2 Doru-George Pascal – <https://vivafm.ro/2020/17/05/tunelul-timpului-si-arhivele-mileniului-III>.

Provocările istorice ale liderilor lumii (poluarea mediului, calamitățile, toate efectele datorate încălzirii climatice) vor fi corelate în mod direct cu efectul de gestionare a crizei și tranziția către epoca post-coronavirus. Prin cultura sa, prin capacitatea de sinteză a impactului asupra psihicului și cu ajutorul produsului creativității, artistul poate contribui în mod pozitiv la căutarea unor noi valori și idealuri de moralitate la care să ne raportăm.

Dificultatea ce a decurs din limitarea interacțiunii umane și a omului cu mediul exterior (de fapt, cu natura) determină o re consolidare a relației Om – Natură. Această căutare și distanțare socială amplifică prețiozitatea și atracția între indivizi, între oameni, nevoia lor de a socializa. Un efect sigur va fi acela de a renunța treptat la individualism, la orgolii. Să presupunem că și conceptul *artă pentru artă* se va transforma, probabil, în *artă pentru om*. Mediul social al omului va constitui, credem, un adevărat destinatar al actului artistic săvârșit de camarazii săi, de semenii lui. Artistul este bulversat de impactul expansiunii și evoluției progresului tehnologic, fiind necesar ca el să-și poată adapta și reconfigura limbajul de exprimare în funcție de arta sa. Poetul și scriitorul resimt impactul crizei în măsura în care fiecare reușesc să transfere o parte din senzațiile trăite la nivel psihic în creațiile lor ca pe reacții și atitudini sub asediul însingurării și al distanțării sociale. Frustrările și lipsa unui feedback din partea auditoriului pentru muzicieni se ivesc datorită lipsei acestora și a publicului din sălile de concert. Calitatea muzicii transmise pe calea undelor sau a internetului poate suferi modificări și se află în strânsă legătură cu dotările ce le presupune tehnologia modernă audio-video. Actorul sau păpușarul are nevoie de prezența directă a publicului în sala de spectacol. Exprimarea și interpretarea rolului primit de la regizor într-o distribuție se produce printr-un contact direct cu scena. Difuzarea filmărilor unor spectacole susține cultura vizuală a publicului, însă nu produce aceeași intensitate a emoțiilor transmise de artiști într-o sală de spectacole sau într-o galerie de artă. Pictorul, sculptorul sau graficianul se confruntă cu lipsa publicului din sălile de expoziție. Prin intermediul monitoarelor sau ecranelor percepția culorilor și nuanțelor devine diferită. Liniile, formele și volumele par adesea distorsionate, atât din cauza performanței camerelor cât și a sistemelor de procesare, emisie și recepție, a monitoarelor sau ecranelor. Transferurile între modelele de culoare RGV<sup>1</sup> și CMYK<sup>2</sup> procesate în design grafic de pe placa video a computerului pe monitoare pot da erori cromatice. Fotografii sunt văduite de subiectele focalizate direct în public și în natură. Coregrafii și dansatorii pot resimți inutilitatea sau imposibilitatea actului lor artistic, datorită izolării și a lipsei dotărilor legate de spațiul de creație. Designerul poate fi efectiv avantajat de specificul mediului său de lucru informatizat. Cu ajutorul computerului și a imprimantei munca sa poate continua pentru designerul grafic, fără prea multe neajunsuri, cu condiția ca produsele sale artistice să aibă dimensiuni relativ reduse. Limitându-se la masa și instrumentele sale de lucru, designerul nu ar mai avea nevoie de marile mașini de imprimat, de plotere. Am lăsat în ultimul rând arhitectul și sculptorul ca exemple pentru zona cea mai dezavantajată de impactul acestui tip de criză. Atât arhitectul cât și sculptorul lucrează cu spațiul, cu materia, cu forma tridimensională, excluzând mijloacele și dotările specifice atelierelor acestora. Ne este cunoscută expresia „am nevoie de spațiu ca de aer”. Iată că formele și produsele proiectate de scenograful și constructorul de păpuși pentru teatru sau arta animației se află într-o strânsă relație cu spațiul, cu mediul inconjurător, cu elementele plastice ambientale și cu scena de producție. Forma determină spațiul, iar spațiul impune forma. Structurarea spațiului cu ajutorul elementelor plastice se produce doar prin intermediul artistului, printr-o directă implicare a acestuia în viața estetică a societății.

Teoria influenței directe a revoluției științifice și tehnice contemporane asupra evoluției artei are o considerabilă parte de adevăr. Arta devine uneori și un mijloc sau un mediu de ingerință al

1 RGV – modelul de culoare aditiv – redă o imagine prin emisie de lumină, imposibil de reprodus de pe monitor.

2 CMYK (din lb. en. Cyan, Magenta, Yellow, Key – cyan, magenta, galben & cheie) este un model de culoare substractiv utilizat în tipărirea color. Pentru obținerea unei culori sunt combinați pigmenții celor patru culori de bază: cyan, magenta, galben, negru. Cu ajutorul acestui model se pot reproduce aproape toate culorile din spectrul vizibil; nu pot fi reproduse culori fluorescente etc.



politicului, o formă de activism prin deschiderea ei către nou, îndemnul și încurajările omului de a se ridica în sfera libertății, de reacție împotriva unui sistem sau regim totalitar. Arta suferă mutații, datorită emancipării omului față de contingenta confuză sau de necesitatea întârziată, conservatoare, retrogradă, neînțeleasă și devine expresia timpului său.

### Viitorul artei

Avatarurile artei pot evolua spre o deslușire a vechilor mistere ale universului și a unor probleme importante prin intermediul științei. Acestea vor determina ca arta să devină mediul de aplicare a unor descoperiri și experiențe noi. Printr-o contribuție în plan afectiv artistul găsește oportunitatea integrării rezultatelor cunoașterii în producțiile sale prin abordarea pluridisciplinară.

În mod paradoxal, spiritualizarea artei se va produce odată cu acest declin. Spiritul uman va renaște cu adevărat în domeniul artistic. Artistul își va reveni și se va remonta în privința inspirației și a creațiilor sale ce vor urma perioadei la care ne referim. Acest interval de timp nefast pentru întreaga societate are un impact benefic asupra sa. Investiția în artă pe timp de criză va reduce riscul de a pierde în timp valoarea banilor. Unele case de licitații și-au crescut cifra de afaceri în mod miraculos. Introversitatea prin introspecție asupra propriei sale ființe face din artist mediul propice pentru dezvoltarea căutării spiritualului în artă. Societatea va căuta întoarcerea la spiritualizare – o componentă redusă treptat înainte de izbucnirea pandemiei – la valorile umane definitorii pentru mentalul colectiv.

Potrivit cugetărilor și scrierilor lui Radu Sommer, printre observatorii evoluției artei și opiniile acestora asupra dimensiunilor temporale ale acesteia se regăsesc multe viziuni antinomice. Ei accentuează negarea trecutului și a viitorului în artă. Viziunea unilaterală ermetică a acestui pragmatism îngust, existențialist, determină o recunoaștere a autenticității prezentului, în mod exclusiv. Pentru aceștia „timpul se dilată” doar în prezent, fără o anumită perspectivă, iar pentru alții viitorul ar oferi suficientă incertitudine, arta evoluând în derivă. „Ca parte a viitorului spiritualității umane, viitorul artei nu ar putea fi altul decât cel al acestei spiritualități, luată în întregul ei” [2 p. 40]. Criticul de artă Jean Jacques Gleizal, în lucrarea sa *Arta și politicul*, susține ideea că arta contemporană se află într-o zonă a confluenței dintre social, politic și juridic. Evidentă a fost și constatarea că, în urma deciziilor și restricțiilor politice, pot decurge și numeroase suspiciuni legate de diferite teorii conspiraționiste, de anumite interese economice, de subordonare și manipulare a maselor și, de ce nu, chiar în plan cultural. Ne este cunoscută maxima ce caracteriza acțiunea de expansiune a imperiului roman „divide et impera”.

De la studierea și transpunerea lucrărilor practice, începând cu domeniul artelor plastice, al designului și până la construcția măștilor, păpușilor, marionetelor, a sistemelor de animare și a decorului în scenografia teatrului de animație, metodică procesului didactic poate suferi modificări importante, dar și abordări diferite, cu o dificultate variată în funcție de conținut.

### Concluzii

Va trebui să reconsiderăm relațiile de compatibilitate sau echivalență, dar și cele aflate în dezacord ori antagonism în învățământul artistic efectuat la distanță cu elevii și studenții, pentru a reduce antinomiile care apar și a nu minimiza calitatea nivelului cultural, utilizând tehnologia informatizată ca mediu de lucru. Să sperăm că libertatea spiritului va deborda odată cu „descătușarea omenirii”. Talentul, tenacitatea și creativitatea umană vor influența dimensiunea culturală dată de valoarea actului artistic. Aceste considerente nu vor afecta decât în mod pozitiv și exponențial în bine expresivitatea, monumentalitatea, calitatea și viziunea estetică unică pe care o conferă artiștii mediului antropocentric înconjurător, ca spațiu viu al operei de artă pentru evoluția existenței noastre fizice și spirituale.

### Referințe bibliografice

1. CUCOȘ, C. *Psihologie*, ediția a III-a revăzută și adăugită. Iași: POLIROM, 1996-2014. ISBN e Pub.: 978-973-46-5156-6; ISBN e PDF: 978-973-46-5157-3; ISBN print: 978-973-46-4041-6.
2. MAȘEK, V.E. *Arta viitorului, prospecțiuni estetice*, antologie. Prefață și trad. de Victor Ernest Mașek. București: Meridiane, 1979.

3. GABLIK, S. *A eșuat modernismul?*. Trad. din l. engleză de Viorel Zaicu, Știință și Religie, col. coord.: Basarab Nicolescu și Magda Stavinski. București: Curtea Veche, 2008. ISBN 978-973-669-620-4.
4. BELL, J. *OGILINDA LUMII, O Nouă Istorie a Artei*. Trad. Bogdan Lepădatu, Tania Șiperco. București: Vellant, 2007. ISBN 978-973-88392-0-5.
5. STOTLAND, I. *Arta. O istorie ilustrată*. București: Litera, 2017. ISBN 978-60633-1930-3.

## BIENALA INTERNAȚIONALĂ DE GRAVURĂ DIN CHIȘINĂU ÎN CONTEXTUL EUROPEAN

### INTERNATIONAL ENGRAVING BIENNIAL FROM CHISINAU IN THE EUROPEAN CONTEXT

**TATIANA RAȘCHITOR<sup>1</sup>,**

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

CZU 76.091

*Urmărind cronicile artistice ale ultimilor ani, semnalăm revigorarea interesului față de arta gravurii. Inițial, la Ljubljana (1955), apoi la Cracovia, Varna, Ploiești, Cluj-Napoca, Timișoara, Ținutul Secuiesc, București, Tulcea și Iași, s-a format o tradiție durabilă de organizare a biennialelor internaționale de gravură. Această practică a fost preluată și aplicată la Chișinău, unde s-a statornicit Bienala Internațională de Gravură care, în anul 2019, a celebrat cea de-a V-a ediție.*

*Evoluția Bienalei Internaționale de Gravură din Chișinău pe parcursul a celor 10 ani de existență a avut un ritm ascendent. Acest lucru se reflectă în creșterea numărului participanților, în diversificarea constantă a tehnicilor gravurii prezente pe simeze, în îmbogățirea diapazonului tematic și sporirea vizibilității internaționale. Componenta internațională, spiritul competitiv și cerințele profesionale elevate transformă Bienala Internațională de Gravură într-un eveniment cultural semnificativ.*

**Cuvinte-cheie:** gravură, stampă, internațional, european, bienală, Chișinău

*Following the artistic chronicles of the last years, we find an increased interest in the engraving art. First, in Ljubljana (1955) then in Krakow, Varna, Ploiesti, Cluj-Napoca, Timisoara, the Szekely Land, Bucharest, Tulcea and Iasi, a long-lasting tradition of organizing international print biennial festivals was formed. This practice was taken over and implemented in Chisinau, where the International Engraving Biennial was founded, which in 2019, celebrated its fifth edition.*

*The evolution of the International Engraving Biennial from Chisinau during its 10 years of existence has had an upward trend. This factor is reflected in an increase in the number of participants, the constant diversification of engraving techniques, the enrichment of the thematic range, and the increase of international visibility. International gatherings, the spirit of competition and the high standards of professional requirements transform the International Engraving Biennial into an important cultural event.*

**Keywords:** engraving, print, international, European, biennial, Chisinau

### Introducere

În contextul procesului de mediatizare și globalizare care s-a intensificat în anii 1990, grație performanțelor din sfera *tehnologiilor informaționale și comunicații* (TIC), semnalăm apariția tot mai insistentă a *biennialelor* de artă. Acest fenomen al artei contemporane a ajuns în atenția istoricilor și criticilor de artă, dar și a custodiei muzeale. Reflecțiile asupra *biennialelor* și impactul socio-cultural al acestora se găsesc în studiile semnate de Terry Smith [1], Michaela Ott [2 p. 26-35], Marieke Van Hal

1 E-mail: traschitor@gmail.com

[2 p. 14-17], Florin Sicoie [3 p. 7-8], Pavel Șușară [3 p. 9-10], Maria Bilașevschi [4] ș.a. Astăzi, definirea *bienalei* contemporane ca o simplă expoziție ce are loc o dată la doi ani este insuficientă. *Bienalele* au devenit o formă de expresie culturală și socială, un mega-show flexibil, un laborator al experimentelor, investigațiilor și schimbului *internațional* de experiență, opus, în esență, instituțiilor muzeale rigide.

Cronologic vorbind, *Bienala de la Veneția* deține, desigur, primogenitul tuturor *bienalelor*. Desfășurată în mod regulat din 1895, *bienala* venețiană, fondată de Consiliul orășenesc, a devenit una dintre cele mai prestigioase platforme de comunicare artistică contemporană. Totuși, *bienala de artă*, ca formă de manifestare artistică, a devenit un fenomen global doar după constituirea *Bienalei din Sao Paulo* (1951) [1 p. 88].

Începând cu a doua jumătate a secolului XX, odată cu slăbirea forțelor eurocentriste, observăm: 1) expansiunea *bienalelor* în regiuni marginalizate anterior; 2) modificarea formatului *bienalelor* și consacarea acestora; 3) apariția și accentuarea perspectivelor ideologice, sociale și economice, dar și a dialogului dintre internațional și local; 4) implicarea diversilor actori în organizarea și promovarea *bienalelor*; 5) instituționalizarea *bienalelor*, apariția *Fundației Bienalelor* (2009) și *Asociației Internaționale a Bienalelor* (2012) [5].

Ritmul constant al *bienalelor* facilitează punctarea și analizarea evoluției artei contemporane. Repetitivitatea acestora – numeroasele ediții periodice – îi imprimă un caracter durabil, contribuind la crearea unor tradiții. Păstrarea și acumularea acestora oferă *bienalelor* un statut prestigios și un surplus de influență.

### **Incursiune în semantica Bienalelor Internaționale de Gravură din spațiul european**

Gravura, fiind un sinonim direct al stampeii, a fost cunoscută în Europa încă din secolul XV. Tehnicile gravurii permit crearea unor imprimări multiple, care fie că reproduceau imaginile deja existente, fie că prezentau opere grafice inedite. În dependență de tehnicile alese se pot obține diverse efecte plastice: variază claritatea și modulația desenului, reliefarea contrastelor și accentuarea detaliilor, ritmul liniilor și densitatea hașurii, efectele tonale ș.a. Astfel, fiecare tehnică posedă însușiri unice, iar ansamblul acestora prezintă un patrimoniu cultural valoros.

Cumularea unui șir de motive – performanțele industriei poligrafice, expansiunea artelor digitale și artei media, dar și a componentului conceptual al artei contemporane care susține supremația ideii ci nu a execuției, detronând formele artistice tradiționale – a contribuit la declinul gravurii.

Revigorarea interesului pentru gravură poate fi efectuat prin căi diverse: expoziții specializate, simpozioane, conferințe, rezidențe artistice, mobilități ale graficienilor, workshop-uri, huburi de gravură, publicații, material informativ ș.a.; în mod concret sau prin resursele web. Totuși, altoirea gustului pentru arta grafică și atașamentului față de ea poate fi realizat în cadrul unui dialog calitativ, în contact vizual direct cu opera; resursele electronice oferă doar un acces cantitativ, distorsionând percepția obiectului fizic. Prin urmare, expozițiile de gravură prezintă o soluție optimă de promovare și dezvoltare a domeniului, fiind o platformă de comunicare calitativă.

Vorbind despre evoluția *bienalelor* consacrate artei grafice, este important să menționăm primele expoziții sistematice de artă grafică: *Bienala de Artă Grafică din Ljubljana* (prima ediție în 1955), *Bienala Internațională de Ex-libris* din Malbork (1963), *Bienala Internațională de Gravură (BIG)* din Cracovia (1966), *Bienala Internațională de Ex-libris*, Vilnius (1978) și *Bienala Internațională de Gravură* din Varna (1979). Punctând coordonatele geografice ale acestora, observăm că *bienalele* ca formă de manifestare s-au concentrat pe plan european în țările Europei Centrale și de Est. Doar după anul 2000 fenomenul *bienalelor de gravură* s-a răspândit și în spațiul vest-european. Remarcăm: *BIG*, Douro (2001) și *BIG*, Marea Britanie (2009). O versiune înrudită cu *BIG* sunt expozițiile *trienale* de gravură, de exemplu, *Trienala de Gravură* din Tallinn (1968).

În spațiul românesc *bienalele de gravură* au luat amploare în anii 1990, transformându-se într-un fenomen local, competitiv și de anvergură. Inițial apărute la Ploiești (prima ediție în 1993), *bienalele de*

gravură s-au răspândit la Cluj (1997), Timișoara (2004), Sfântul Gheorghe (2010), Arad (2012), București (2014), Tulcea (2014) și Iași (2015). Organizarea acestora contribuie la vizibilitatea internațională și creșterea ponderii culturale a orașelor românești care-și doresc să poarte titlul de *capitală culturală europeană* pentru anul 2021.

Impactul regional al *bienalelor de gravură* din România a fost consimțit la nivel ideatic, cultural și organizatoric de mediul artistic din Republica Moldova. Dialogul artistic dintre cele două maluri ale Prutului s-a încheiat, pe de o parte, grație participării active a graficienilor din Republica Moldova la *bienalele* românești. Menționăm, în acest sens, efortul plasticienilor Simion Zamșa [4], Vasile Sitari, Olga Ilieș, Valeriu Herța, Dumitru Pomârleanu, Elena Karancențev, Violeta Crîșmaru, Tudor Fabian [6]. Pe de altă parte, dialogul artistic dintre cele două maluri ale Prutului se datorează caracterului itinerant al *bienalelor* și cooperării la nivel instituțional. Astfel, *BIG Contemporană/N-E (BIGC/N-E)* din Iași și *BIG Contemporană (BIGC) Iosif Iser* s-au etalat și la Chișinău. Prin urmare, publicul chișinăuian a avut posibilitate să se familiarizeze cu tendințele gravurii contemporane.

Aspectul internațional imprimă *bienalelor* o conotație economică și socială, oferindu-le o pondere stabilă în contextul globalizării. Diseminarea informației la nivel mondial și integrarea pe piața internațională transformă și modelează nu doar forma și conținutul expozițiilor periodice, dar și întreaga comunitate, locația unde se desfășoară acest eveniment. Dialogul dintre local și internațional transcende în tensiunea dintre forțele de omogenizare și anti-omogenizare, fiind capturată și prezentată la nivel de limbaj și convenții formale în cadrul bienalei. Unii cercetători, analizând conținutul formal stilistic și vizionar al *bienalelor*, semnalează dispariția unei retorici identitare și a amprentelor locale, precum și substituirea acestora prin elemente subtile de ordin stilistic și temperamental.

Proliferarea *bienalelor* din ultimele decenii a generat evidențierea releelor complexe dintre local și internațional, sinergismul cărora, în vederea păstrării și promovării tehnicilor gravurii, este de bun augur.

### **Scurt istoric al *Bienalei Internaționale de Gravură din Chișinău***

Prima *Bienala de Gravură* la Chișinău s-a desfășurat între 1-21 mai 2009, fiind găzduită de Centrul Expozițional „Constantin Brâncuși”. Ideea și coordonarea unei asemenea *bienale* îi aparține graficianului Valeriu Herța, ex-președinte al Secției grafică a Uniunii Artiștilor Plastici din Republica Moldova (UAPRM). Organizatorii expoziției-concurs și-au propus ca scop să demonstreze și să promoveze atât tehnicile clasice ale gravurii – acvaforte, gravura cu dălțița, acvatinta, mezzo-tinto, litografia, xilografura, linografura, cât și tehnicile noi – serigrafia, colografura, gravura în carton și tehnicile de autor. Prima ediție a expoziției a pretins să fie, mai curând, o testare, un sondaj al situației în domeniu, iar experiența și rezultatele bienalei nu au fost înmănunchate spre a edita ulterior un catalog.

Începând cu cea de-a doua ediție, care a avut loc în anul 2011, *bienalei* i se atribuie calificativul – *internațională*. Fiind un eveniment reprezentativ, unic din țară, *BIG* organizată de UAP, la cea de-a II-a ediție, a fost susținută formal de Ministerul Culturii al Republicii Moldova și Direcția Cultură a Primăriei municipiului Chișinău. Totuși, la prima ediție internațională, numărul participanților din străinătate a fost extrem de mic, semnificativ fiind prezența plasticianului Valter Paraschivescu, comisarul *BIGC*, *Iosif Iser*, Ploiești. Spre deosebire de prima *bienală*, *BIG* din 2011 s-a soldat cu un catalog, publicat în limba română. Catalogul bilingv a apărut doar la cea de-a III-a ediție. *BIG* din 2013 a avut un caracter *internațional* mai pronunțat, expoziția a demonstrat operele autorilor originari din Italia, Grecia, Lituania și Germania. Un alt pas calitativ s-a produs la cea de-a IV-a ediție care, spre deosebire de edițiile precedente, a avut un juriu cu o componență internațională, invitatul fiind Dragoș Pătrașcu. Cea de-a IV-a ediție, din 2015, a îmbogățit arealul geografic cu artiști din Rusia și Cipru. La diversificarea concepțiilor și limbajului vizual au contribuit artiștii români Atena Simionescu, Dragoș-Răzvan Petrișor, Suzana Fântânariu, Răzvan-Constantin Caratânase, Octavian Penda, Dragoș Pătrașcu și Aura-Evelina Radu. În raport cu ediția anterioară, sprijinită formal de Ministerul Culturii și sau administrația publică locală, ultima ediție a fost susținută de companii private.

Cu părere de rău, organizarea celei de-a V-a ediții a *BIG*, prognozată pentru 2017, a fost zădărnicită de reforma ministerială, criza administrației publice locale și dificultățile economice prin care trecea UAP, acestora li s-a adăugat lipsa cooperării și suportului din partea Muzeului Național de Artă a Moldovei, Bibliotecii Naționale a Republicii Moldova și altor structuri interesate. În toamna anului 2017, UAP a reușit să organizeze doar o expoziție retrospectivă și abia în anul 2019 a fost organizată cea de-a V-a ediție a *BIG*. Cea de-a V-a ediție însuma trăsăturile distincte ale unei *bienale internaționale* – evoluția ascendentă calitativă și cantitativă a lucrărilor înscrise în concurs, componența internațională a juriului și catalogul bilingv. Printre participanții *BIG* din 2019 identificăm artiști exponenți din România, Ucraina, Republica Bașcortostan, Republica Cehă, dar și reprezentanții diasporei moldovenești din Finlanda și Canada.

Fără sprijinul real din partea comunității, UAPRM nu va fi în stare să organizeze *binale* durabile și competitive. În plus, vizibilitatea internațională și atractivitatea manifestării culturale a fost eclipsată de *BIGC N-E*, Iași, 2019, care, cu sprijinul Muzeului Național de Artă a Moldovei, s-a etalat pe ambele maluri ale Prutului, anticipând cu o lună cea de-a V-a ediție a *BIG*, Chișinău. Completivitatea crescândă urmează să îi îndemne pe organizatorii *BIG*, Chișinău să stabilească dialoguri constructive și să inițieze cooperări pe plan european pentru a obține performanțe în domeniul expozițional, promovând gravura în cadrul patrimoniului național și internațional.

În condiția socio-culturală specifică statelor Europei de Est, având la dispoziție mijloace modeste și un sistem birocratic neflexibil, organizatorii primei *bienale de gravură* din Moldova au reușit să puncteze traseul evoluției artelor grafice din regiune. Observând evoluția celor cinci ediții ale *BIG* din Chișinău, constatăm un șir de realizări:

- revalorificarea și promovarea tehnicilor tradiționale ale gravurii;
- instaurarea unui dialog între generații, prin încurajarea participării tinerilor artiști alături de graficienii consacrați;
- inițierea unei comunicări interculturale, internaționale;
- perfecționarea și altoirea de bune practici a activității curatoriale în domeniul gravurii contemporane.

### Referințele plastice ale Bienalei Internaționale de Gravură din Chișinău

O privire retrospectivă asupra operelor prezente la *BIG* dezvăluie diversitatea viziunilor artistice, varietatea preferințelor tematice și multitudinea tehnicilor grafice abordate. Apriori, manifestarea urmărea întâietatea criteriilor de profesionalism și performanță, fără a impune participanților o anumită tematică sau direcție stilistică.

Pe simezele expoziției remarcăm lucrările graficienilor consacrați: Ion Sfeclă, Valeriu Herța, Oleg Cojocar, Tudor Fabian, Vasile Sitari, Elena Karacencev, Simion Zamșa, Alexandru Ermurache, Dumitru Pomârleanu, Elena Garștea, Olga Guțu și Natalia Coreachina. Creația acestora valorifică atât tehnicile clasice – acvaforte, linogravură, serigrafie – cât și gravură în masă plastică, variate tehnici mixte și tehnici de autor. Printr-un nerv deosebit, virtuozitate și dedicație s-au făcut remarcate foile grafice semnate de Olga Ilieș, Luminița Mihailenco, Serghei Tiseev, Octavian Micleușanu și Victor Crețu.

Alături de profesioniștii în domeniu, de-a lungul celor cinci ediții, la *BIG* au debutat tinerii creatori autohtoni: Cristina Buga, Mihail Toloconnicov, Ruslan Roșca, Anna Olenicenco, Eugen Caitaz, Violeta Crișmaru, Dumitru Lungu și Parascheva Matciac. Artiștii tineri acordă preferință linogravurii, gravurii pe carton, acvaforte, ac rece și tehnicilor mixte.

Un discurs artistic profund metafizic lansează graficianul Vasile Sitari. Artistul este interesat de subiecte complexe precum geneza umană și misterul concepției ca taină și sursă inepuizabilă a diversității: acvaforte color *Amprente* (2013) [7] – irepetabil prin procedee de execuție, apelând la limbajul artei abstracte, prezintă forme unduoase unice. În suprapunerile cromatice și textura inedită spectatorului i se ivește un microcosmos în germinație. Același motiv abordează gravura *Curiosa-V* (2019) și *Grădina plăcerii III* (2015) [8].

Universul imagistic al graficienei Olga Ilieș este pătruns de misticism. Morfologia operelor sale este inspirată din creația lui Carlos Castaneda (1925-1998), știința alchimică, măștile venețiene, mecanismele complexe și ritualurile oculte de inițiere. Codurile criptice și detaliile alegorice sunt modelate prin intermediul unor linii delicate care recheamă în minte operele gravurilor germani Albrecht Dürer (1471-1528) și Daniel Hopfer (1470-1536). Atmosfera misterioasă prezentă în *Incantisimo* (2010) [9] și *Elysi-umlateralis* (2017) [10] este perfect redată prin intermediul tehnicii acvaforte. Opera sa are un caracter profund filosofic și tinde să provoace reflecții asupra construcției universului și dualismului perpetuu; prin intermediul gravurii artista caută să dezvăluie esența lucrurilor – *adevărul* – dincolo de mască.

O viziune similară marcată de oniric și mister o regăsim în operele semnate de Octavian Micleușanu. Acvaforte *ADN-ul teatrului* (2007) și *Planeta Blu* (2013) par să rezoneze în căutarea unei entități cosmice.

Universul creator al tinerei graficiene Cristina Buga este bogat în metafore plastice ce echivalează stările ființei umane cu reprezentările zoomorfe. Inspirată din *mariajul* realității cu proza lui Kafka, linogravura color *Metamorfoza* (2019) prezintă, prin coduri plastice, starea de epuizare fizică și psihologică a individului în contextul unui cotidian banal chinuitor și ostenitor.

Printre artiștii promițători care au debutat în cadrul bienalei internaționale din Chișinău se remarcă lucrările semnate de Eugen Caitaz. Linogravura *Fereastră* (2013) cucerește prin gustul liniei, ritmul și simțul tactului, motivul aparent ordinar captează și delectează mintea privitorului.

### Concluzii

În încheiere, din cele relatate mai sus concluzionăm că *bienalele internaționale de gravură* au devenit un fenomen comun al ambianței artistice europene, fiind platforme artistice ce creează sinergism cultural apt să demonstreze și să promoveze arta gravurii în cadrul contemporan. *BIG* prezintă documente valoroase ce fixează cu precizia unor seismografe direcțiile stilistice și preferințe tehnice, stimulând ele înșele apariția noilor tendințe artistice. Formula de desfășurare a acestor expoziții periodice este o provocare competitivă care are menirea de a stabili o comunicare calitativă, profesionistă. Caracterul durabil al *bienalelor* poate reanima interesul pentru tehnicile gravurii și poate contribui la *reinventarea* acestora. Totodată, aspectul fizic, palpabil al evenimentului, contactul direct al privitorului cu opera în cadrul galeriei de artă poate să altoiască o afecțiune puternică pentru aceste tehnici neglijate. În acest context, este de bun augur tendința de a transforma bienala într-o manifestare itinerantă, oferind posibilitate unui public mai larg să contemple stampa.

Aflată la a V-a ediție, *BIG* din Chișinău a demonstrat că arta gravurii este practică cu succes, că gravura este un domeniu flexibil și adaptabil, vrednic de discipoli și admiratori, iar însăși manifestarea are un caracter sustenabil, care poate să facă față provocărilor. *BIG* din Chișinău urmărește nu doar promovarea tehnicilor stampe printre artiștii profesioniști, plasticienii tineri și amatorii de artă, dar și contribuie la instituirea unor tradiții locale viabile.

### Referințe bibliografice

1. SMITH, T. *Thinking Contemporary Curating*. New York: Independent Curators International, 2012. ISBN 978-0-916365-86-8.
2. *Contemporary Art Biennial as a Site Specific Event: Local versus Global*. Kaunas: NGO Kaunas Biennial, 2015. ISBN 978-609-95548-4-6.
3. *Bienala Internațională de Gravură Contemporană Iosif Iser*, ed. a XII-a. Ploiești: Muzeul Județean de Artă Prahova „Ion Ionescu-Quintus”, 2017. ISBN 978-606-8019-62-8.
4. *Bienala Internațională de Gravură Contemporană*. N-E, ed. a III-a. Iași: Palatul Culturii, 2019. ISBN 978-606-9547-37-4.
5. *Introduction. History* [online]. International Biennial Association [accesat 01.05.2020]. Disponibil: <https://biennialassociation.org/introduction/>
6. *Bienala Internațională de Gravură Contemporană Iosif Iser*, ed. a VIII-a. Ploiești: Muzeul Județean de Artă Prahova „Ion Ionescu-Quintus”, 2009. ISBN 978-606-8019-08-6.
7. *Bienala Internațională de Gravură*, ed. a III-a, 2013. Chișinău: BonsOffices, 2013.
8. *Bienala Internațională de Gravură*, ed. a IV-a, 2015. Chișinău: BonsOffices, 2018.
9. *Bienala Internațională de Gravură*, ed. a II-a, 2011. Chișinău: BonsOffices, 2011.
10. *Bienala Internațională de Gravură*, ed. a V-a, 2019. Chișinău: BonsOffices, 2019.

## PERCEPEREA VIZUALĂ A ICOANEI

### VISUAL PERCEPTION OF THE ICON

ION JABINSCHI<sup>1</sup>,

master în artele plastice și decorative, lector universitar,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice,  
doctorand,  
Universitatea Pedagogică de Stat Ion Creangă

*Articolul cercetează icoana ca obiect de cult și operă de pictură, iar din caracteristicile acesteia sunt deduse principii și reguli de percepție a icoanei. De asemenea, sunt scoase în evidență funcțiile și valorile (sociale, cognitive, comunicative, estetice) icoanei. Se opinează că icoana conține un mesaj transcendent, elementele limbajului iconic creând un raport de transcendență între chipul credinciosului privitor la icoană și chipul lui Dumnezeu reprezentat pe icoană.*

*Sunt evidențiate trăsăturile definitorii ale icoanei – ca obiect de reprezentare a unui text și ca obiect/mijloc de transmitere/comunicare a unui mesaj înscris/implicit genului. În acest sens, autorul explică netemeinicia conceptului iconoclast prin dezvoltarea procesului de percepție a icoanei, precum și prin și activitățile esențiale, producătoare de sensuri, ale acestui proces.*

**Cuvinte-cheie:** icoană, reprezentare, percepție vizuală, prototip, compoziții artistice

*The author treats the icon as an object of worship and a work of painting, and from its characteristics he deduces principles and rules of perception of the icon. The functions and values (social, cognitive, communicative, aesthetic) of the icon are revealed. It is thought that the icon has a transcendental message, the elements of the iconic language creating a relationship of transcendence between the believer's image looking at the icon and the image of God represented on the icon.*

*The defining features of the icon are highlighted – as an object of representing a text and as an object-means of transmitting / communicating a written message / implicitly to the genre. In this sense, the author explains the groundlessness of the iconoclastic concept by revealing the process of perceiving icons, as well as by essential activities, producing the meanings of this process.*

**Keywords:** icon, representation, visual perception, prototype, artistic compositions

### Introducere

Comunicarea noastră pune în discuție determinarea acțiunilor specifice *perceperii icoanei*, argumentează necesitatea introducerii textului în spațiul compozițional. Având o importantă valoare în existența umană, datorită formelor, mijloacelor și materialelor folosite pentru durabilitatea artistică în timp, arta iconografică reprezintă o sursă a spiritualității în ambianța estetică.

Conform scopului urmărit, vom analiza simbolismul iconografic și limbajul plastic utilizat. Natura imaginilor și relațiile lor de reprezentare ne fac să *percepem imaginea* ca un model al realității reprezentat de spațiul logic. Vom interpreta natura imaginilor vizuale din perspectiva modului în care sunt realizate și a acțiunilor ce produc procese vizuale asupra contemplatorilor ei.

Prezentând elementele constitutive, vom analiza diferite aspecte ale aceluiași fenomen/proces exprimat în viziunea creatorului. Prin arta de *a transpune* [1 p. 28] imaginea pe perete sau pe suport se presupune o abstractizare a logosului imaginii, o transfigurare plastică a realului, motivată de respectarea cadrului canonic ce ține de spiritualitate.

În contextul actual, în epoca unui progres tehnologic avansat, a tendinței omului de a crede mai mult în descoperirile științei decât în legendele biblice, există, totuși, preocupări de ordin escatologic. Pictura *icoanei*, având o mare răspândire și aplicație în ultimele decenii, pe lângă valoarea vizuală, este folosită și ca mijloc de transmitere a mesajelor de natură social-religioasă. De exemplu, tălmăcirea sfârșitului lumii sau credința în sfinții ocrotitori ai casei, ai neamului etc.

<sup>1</sup> E-mail: i.jabinschi@mail.ru; ionjabinschi@gmail.com

Un studiu complex de cercetare în domeniul abordat de noi a fost întreprins de Tudor Stăvilă în monografia *Icoana basarabeană din secolul XIX* [2], unde se precizează că „ierarhia sistemului teologic privitor la icoană, imaginea sau reprezentările sacrului au avut întotdeauna un substrat simbolic care a dezvăluit *cuvântul lăuntric*, purtător al unui mesaj ascuns, misterios, transcendental, unind cele două lumi: *cea văzută, existentă, și cea nevăzută, ideală, pământescă și cerească, contopindu-se una în cealaltă*” [2 p. 11].

*Icoana cu subiect religios* este un indicator concret al unei epoci, exteriorizate prin imagini care poartă elemente spirituale ce aparțin și zugravului, și timpului în care acesta a creat. Continuând tradiția neamului nostru, pictorii-zugravi dezvăluie o nouă viziune asupra *icoanei*, într-o nouă epocă.

### Ce este icoana?

Conform opiniilor lui Paul Evdokimov, cunoscut cercetător-teolog al *icoanei*, examinarea înțelegerii acesteia în profunzime denotă că „*icoana este revelația și contemplarea, ca repere în interacțiunea cuvântului și a imaginii, ce se identifică astfel prin transcendența și imanența divină și prezentându-se ca ...o neîmplinire a lumii noastre*” [3 p. 18], iar rostul *icoanei* constă în „...*ceea ce cuvântul spune, iar imaginea ne arată în tăcere*” [3 p. 9], cuvântul fiind calea spre perfecțiunile ce poate fi atinsă prin *imagini vizuale*. Oferind posibilitatea de a contempla, imaginea este, totodată, întruparea ideilor, multe dintre care rămân tainice, ascunse [2 p. 17].

*Icoana Maica Domnului Eleusa* (rus.: *умиление* = *înduioșare*) o reprezintă pe Maica Domnului lipindu-și obrazul de cel al Fiului ei făgăduit jertfei. Pentru a spori și mai mult acest simțământ de tristețe adâncă, *icoana* o reprezintă pe Maica Domnului cu privirea ațintită nu asupra credinciosului, ci trecând prin Fiul ei spre Dumnezeu, întreaga ei figură fiind absorbită de o meditație asupra vieții și viitorului lui Iisus (**Figura 1.2**) [4].

*Icoanele* închinat sfintilor (**Figurile 1-5**) țin de cultul „venerației relative” (în greacă - *proskynesisschetike*) sau „cinstirii” (în greacă - *timetikeproskynesis*). Această venerație nu se adresează niciodată *icoanei* în sine ca atre, ci, prin mijlocirea *imaginii*, celui înfățișat pe ea, fiindcă, în esența sa, *icoana* constituie o realitate relativă, ea este întotdeauna *icoana* cuiva [5 p. 46].

Atunci când cultul este închinat *icoanei* lui Hristos, de exemplu, *Iisus Hristos Atotțiitorul* (**Figura 1.1**), această cinstire devine adorație, fiindcă Cel reprezentat este însuși Cuvântul întrupat. Această distincție/subtilitate este importantă pentru cultul imaginilor, fiindcă reflectă diferența esențială între realitatea *icoanei* și *prototipul* său, Cuvântul întrupat, și, prin El, sfinții care participă la slava Sa. Această reprezentare apără *icoana* împotriva acuzației de idolatrie, căutând să o protejeze de abuzurile care o amenință [5 p. 46-47].

Creștinii ortodocși venerază *icoanele*, ceea ce înseamnă că știu că sunt obiecte sfinte și-i slăvesc pe cei reprezentați. Cinstesc persoana pictată/reprezentată în *icoană*, tot așa cum patrioții venerază țara reprezentată de steag, nu țesătura și culorile drapelului [6].

Atunci când cultul este închinat *icoanei* lui Hristos, de exemplu, *Iisus Hristos Atotțiitorul* (**Figura 1.1**), această cinstire devine adorație, fiindcă Cel reprezentat este însuși Cuvântul întrupat. Această distincție/subtilitate este importantă pentru cultul imaginilor, fiindcă reflectă diferența esențială între realitatea *icoanei* și *prototipul* său, Cuvântul întrupat, și, prin El, sfinții care participă la slava Sa. Această reprezentare apără *icoana* împotriva acuzației de idolatrie, căutând să o protejeze de abuzurile care o amenință [5 p. 46-47].



**Figura 1.** Icoanele:1. *Isus Hristos Atotțiitorul.*2. *Maica Domnului Eleusa.*Tehnica: *tempera polyvinilacetate pe blat de lemn aurit.* Pictor zugrav: N. Cupcea, 2019.

1. 2.

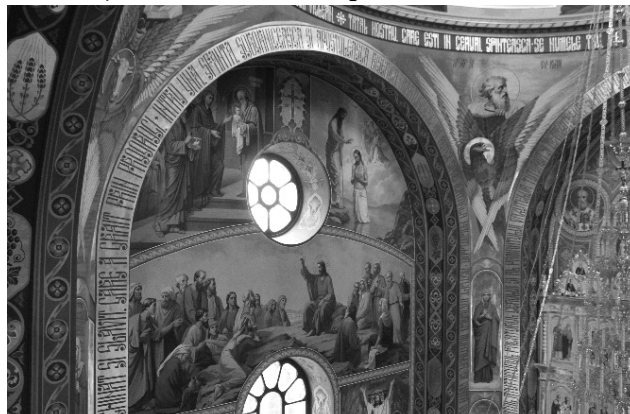


Sursa: foto N. Cupcea, iunie 2019.

**Figura 2.** Pictura murală din Catedrala Nașterea Maicii Domnului a Sf. Mănăstiri Curchi, Orhei.Fragment. Tehnica: *tempera polyvinilacetate*, vedere pronaos, nord.

Pictori zugravi: O. Stavinschi, I. Caprian, D.

Musteață, ianuarie 2013 – septembrie 2014.



Sursa: foto I. Jabinschi, octombrie 2014.

Creștinii ortodocși venerază *icoanele*, ceea ce înseamnă că știu că sunt obiecte sfinte și-i slăvesc pe cei reprezentați. Cinstesc persoana pictată/reprezentată în *icoană*, tot așa cum patrioții venerază țara reprezentată de steag, nu țesătura și culorile drapelului [6].

**Legătura/relația între text și imaginea perceptivă**

Creștinii ortodocși compară *icoanele* cu Sfânta Scriptură. Precum Biblia nu e considerată doar o relatare istorică, tot așa și *icoanele* nu sunt simple *compoziții artistice*, ci mărturii ale adevărului cuprins în Scriptură. Departe de a fi produse ale imaginației iconografului, *icoanele* sunt mai degrabă o formă de transcriere a Bibliei [7]. În imaginea pictată vine și textul scris (împreună cu atitudinea pictorului), căci imaginea există prin legenda<sup>1</sup> sa, fapt pe care îl vom aborda în continuare.

Importanța cuvântului în pictarea-receptarea *icoanelor*, apreciază E. Sendler, este, deci, foarte mare. *Imaginea perceptivă* are și atributul verbalizării. Pe de o parte, cuvântul este un integrator verbal, întrucât prin cuvânt sunt denumite experiențele perceptive. Pe de altă parte, cuvântul are și o funcție reglatoare. Prin cuvânt *percepția* poate fi dirijată, coordonată, mai ales în cazul observației/constatării [5 p. 47].

C. Ciobanu evidențiază că pentru teoreticienii de formație modernă abordarea semiotică repune în discuție raporturile complexe existente între text și imagine. Aducându-l, ca exemplu, pe Louis Marin, care susține că există o strânsă legătură între *lectura textului* și *lectura imaginii*, precizează ideea că a citi o imagine este sinonim cu a proiecta asupra ei un întreg univers literar. Pictura rămâne la nivelul receptării, cel puțin, tributară concepției despre lectură, preluată din literatură. Privim *icoane* sau *picturi murale*, dar le interpretăm citindu-le și legându-le (...) de literatură [1 p. 23].

Concluzia lui C. Ciobanu nu trebuie însă înțeleasă literalmente, deoarece omul nu gândește doar cu creierul, ci cu întreaga sa ființă (N. Wiener<sup>2</sup>). În receptarea artistică participă întregul sistem cultural al omului [8].

Analizând *textele* (titlurile și alte forme de inscripții) ca o parte componentă absolut necesară a *icoanei* (portative) (**Figurile 1, 4**) sau a *picturii murale* ortodoxe (**Figurile 2, 3, 5**), conform teologiei *icoanei*, inscripția exprimă *prototipul* în aceeași măsură (dacă nu chiar mai mult) ca și *imaginea*.

1 Legendă – titlu aplicat, sursa: <https://dexonline.ro/definitie/legend%C4%83>.

2 Wiener, Norbert (1894-1964), matematician american, recunoscut drept întemeietor al ciberneticii, opera sa de bază fiind *Cybernetics or Control and Communication in the Animal and the Machine* (1948).

Fără inscripția identificatoare nu poate exista *icoana*, după cum ea nu poate exista nici fără *imaginea* sfântului sau a sărbătorii indicate de inscripție. Cinstirea (venerarea) *icoanei* se referă, în aceeași măsură, atât la *chipul reprezentat* cât și la *numele inscripționat* [1 p. 24-25] (*Figurile 1-5*).

Ireductibilitatea/inseparabilitatea *imaginii* artistice de la *textul* scris sau vorbit are drept consecință faptul că *arta plastică* și, într-un anumit sens, toate artele vizuale, precum și *limba* scrisă sau vorbită sunt ireductibile una la alta. Ceea ce le face unice nu sunt atât elementele lor constitutive, cât *montajul* acestora, cu alte cuvinte, *structurile* create de aceste elemente [1 p. 25] – structuri compoziționale (*Figurile 1-5*).

Tipul iconografic, „canon ideografic” extrem de strict, cristalizat pe parcursul secolelor, moștenit prin tradiție artistică și sanctificat de autoritatea bisericii, este călăuzit de erminii. Or, nici *pictura murală* ortodoxă și nici *icoana* nu sunt compoziții, în sensul tradițional al verbului *a compune* [1 p. 27]. Se stabilește, astfel, că pictorul-zugrav nu *compune*, ci *transpune* imaginea pe perete sau pe suportul (blatul) *icoanei*. *Imaginea* transpusă nu este o reprezentare care ar putea interfera cu realitatea în sine și care, în scopul obținerii unității plastice a operei de artă, trebuie separată de ultima [1 p. 28]. Iar dacă adăugăm ca argument și teza lui T. Vianu, potrivit căreia artistul, prin opera de artă, nu doar comunică ceva, ci *se și comunică* [9], trebuie să recunoaștem că pictorul-zugrav de icoane nu doar *transpune* imaginea iconică, ci *o și comunică*, asumându-și astfel rolul de comunicant al simbolurilor sacre.

**Figura 3.** Sf. Pr. Moise, Sf. Pr. Ilie. Fragment, pictura murală din biserica *Tuturor Sfinților* (sectorul Râșcani, Chișinău). Tehnica *tempera polyvinilacetate* pe bază de *levcas*.

Pictori-zugravi: V. Jabinschi, V. Moșanu, S. Fusu, I. Jabinschi, I. Caprian, N. Cupcea; sept. 2004 – iulie 2005.



Sursa: foto I. Jabinschi, iunie 2020.

**Figura 4.** Icoana Sf. Mucenic Dumitru. Tehnica *tempera polyvinilacetate*, *levcas*, pe blat din lemn, 28x35 cm, 2012.

Pictor-zugrav: I. Jabinschi.



Sursa: foto I. Jabinschi, iunie 2012.

**Figura 5.** Pictura murală din Catedrala Nașterea Maicii Domnului, Sf. Mănăstire Curchi, Orhei. Fragment, vedere pronaos, nord. Tehnica: *tempera polyvinilacetate*. Pictori-zugravi: O. Stavinschi, I. Caprian. ian. 2013 – sept. 2014.



Sursa: foto I. Jabinschi, oct. 2014.

Este știut că receptarea artistică a oamenilor este esențial localizată în timp și spațiu. Azi nici chiar Eminescu nu este perceput și înțeles așa precum era citit și înțeles acum jumătate de secol. La fel, notează C. Ciobanu, noțiunea de *imagine* este înțeleasă diferit de către omul contemporan, omul medieval și omul antichității. Diferența este imensă. Pentru bizantinii medievali noțiunea de *imagine* era indisolubil legată de noțiunea de *icoană*. Nici nu putea fi altfel, întrucât în limba greacă cuvântul *icoană* (εἰκών) înseamnă *imagine* [1 p. 31].

C. Ciobanu a menționat și importanța cardinală a *icoanelor* în descifrarea limbajului artei medievale, care poate fi comparată doar cu rostul pe care îl au în lingvistică bilingvele (textele cu conținut identic prezentate în două limbi diferite), la fel se diferențiază limbajul plastic, tehnic, monumental al picturilor murale de cel al *icoanelor* portative sau miniaturi, dar care duc același mesaj. Nu în zadar în limba slavonă canonul iconografic primar, care indica spre *prototip* și pe care îl urmau artiștii, se numea **podlinnik** (*original*), iar mulțimea de compoziții (*picturi murale, icoane, miniaturi*) cu același subiect (și care urmau canonul respectiv) se numeau **perevodî** (*transpuneri*). În practica artistică aceste **podlinnik**-uri existau atât în formă textuală explicativă (așa-numitele *tolkovie podlinniki*) cât și în formă de modele desenate (*lițevie podlinniki*) [1 p. 32], deci, sunt niște *erminii*.

**Erminia**, înțeleasă ca ghid sau manual de bune practici în pictura *icoanei* și în pictura murală, se datorează totalmente redacțiilor constituite și consacrate de erminii. Numite și *cărți de zugrăvire*, traduse fie din greacă, fie din slavonă, coincid cu celebra *Erminie a lui Dionisie din Furna* [10], care constituie până în prezent o carte de căpătâi pentru pictorii-zugravi.

*Icoana*, deci, înglobează atât partea spiritual-simbolică cât și cea plastică. În esență, canonul sau *cărțile de zugrăvire (erminiile) de redacție românească, cât și pictura murală propriu-zisă, ne oferă ... o varietate onomastică de adevăratele nume și adevăratele citate ale protagoniștilor zugrăviți*, notează C. Ciobanu [11 p. 15].

### Reprezentările senzorial-perceptive ale icoanei

Valoarea *icoanei* este potențată de statutul ei (imaginea), care trebuie înțeleasă ca produs al unei interacțiuni între emițător și receptor și, în același timp, ca loc de trecere către mentalitatea care a generat-o. Analizând reprezentările *icoanelor* realizate în stilul bizantin, putem observa că spațiul compozițional este constituit frecvent dintr-o „perspectivă inversă”, liniile orientându-și punctul de plecare înspre cel ce contemplă *icoana*, creând astfel impresia că personajele se îndreaptă spre privitor [2 p. 11]. Un alt element important al limbajului plastic al *icoanei* bizantine se referă la imaginile figurative. Toate reprezentările, menționează Tudor Stăvilă, sunt aplatizate, lipsite de vigurozitatea corpului uman, ceea ce accentuează ideea tendinței spre divinitate. Fețele sfinților impresionează prin expresivitatea ochilor mari cu privire fixă, pictorul oferindu-le parcă posibilitatea să vadă ceea ce există dincolo de realitatea acestei lumi [2 p. 11], iar prin fixarea privirii centrate a ochiului se creează iluzia de urmărire a privitorului.

Contrar perspectivei inverse, folosite în stilul bizantin, unde se interpretează canonul și realizarea figurilor frontale, nemișcate ale *icoanei*, se ilustrează în mod elocvent paradoxul limbajului mistic prin „mișcarea nemișcată”, unde orice descriere își vădește imposibilitatea, fiind redusă la strictul necesar al unei invocări [2 p. 11]. Astfel, imaginea este realizată prin intermediul perspectivei spațiale a realismului clasic. În această ordine de idei, vine și combinarea stilului pictural bizantin (pentru tratarea veșmintelor și ornamentului) cu cel realist (pentru tratarea fețelor, mâinilor, uneori, a peisajului), care în zilele de azi devine tot mai întrebuițat/practicat.

**Percepția icoanei** constituie un nivel superior de prelucrare și integrare a informației despre lume, prin care se înțelege „ansamblul de mecanisme și procese ce determină conștientizarea de către persoană a lumii și a mediului înconjurător pe baza informațiilor primite prin intermediul simțurilor”. Ca și senzațiile, *percepția* se finalizează în plan subiectiv printr-o imagine.

*Imaginea perceptivă* se aseamănă, dar se și deosebește de cea senzorială. Se aseamănă prin faptul că ea conține informații despre însușirile concret intuitive. La fel ca și imaginea senzorială, este o imagine primară care se realizează „aici și acum”, în condițiile acțiunii stimulilor și obiectelor asupra organelor de simț. Se deosebește prin faptul că *imaginea perceptivă* este bogată în conținut, este relaționată cu contextul și este semnificativă. În cazul *imaginii perceptivă* primează valoarea ei cognitivă și mai puțin alte aspecte, precum intensitatea sau tonalitatea afectivă [12 pp. 247-248].

În mod normal imaginea perceptivă durează atâta timp cât obiectul se află în câmpul perceptiv și dispune de atributul vizualizării. În condițiile în care informația parvine pe alte canale decât cel vizual, se constată tendința de a transpune informația într-o imagine vizuală.

Dacă definim imaginea drept o reflectare concretă a realității, putem considera *percepția* o primă formă de manifestare a imaginii, aceasta înlesnind apariția reprezentării. Reprezentările, notează Cr. Lauric, sunt imagini senzoriale ale realității (pe baza percepțiilor anterioare), constituite independent de excitarea organelor de simț, alcătuind „modele interiorizate” [13].

Alături de tematică, personaje și tehnică de lucru, spațiul pictural este un element component al imaginii plastice. El nu este cel real, cel perceput din realitatea înconjurătoare, pictura având rolul de a crea un spațiu artificial diferit de cel din realitate, construit pe o suprafață plană: hârtia, pânza, panoul de lemn sau peretele. Acest spațiu artificial poate fi redat cu ajutorul perspectivei lineare sau geometrice, aeriene sau cromatice, al perspectivei combinate (lineare și cromatice). perspectiva devenind instrumentul prin care pictorii construiesc spațiul pictural și redau iluzia vizibilului.

### Concluzii

- Icoana reprezintă o înfățișare-asemănare a prototipului.
- Reprezentarea picturală a *icoanei* poate avea aspectul ei istoric, estetic, arheologic etc. specific, dar pentru creștini ea nu aparține propriu-zis artelor, ci cultului bisericii: pe de-o parte, împreună cu sfintele moaște, cu cărțile sfinte și celelalte obiecte de cult, iar pe de altă parte, cu toată moștenirea teologică, de credință și învățătură ortodoxă – Sfânta Scriptură, Sfânta Tradiție, Sfintele Taine etc.
- *Icoana* nu este un ornament, un tablou sau o simplă reprezentare figurativă, ci o comunicare vizuală a realității invizibile divine, manifestată în timp și spațiu.
- *Icoana* propriu-zisă sau pictura murală ortodoxă nu sunt „compoziții”, în sensul tradițional al verbului „a compune”, iar pictorul-zugrav nu „compune”, ci „transpune” imaginea perceptiv-vizuală. Odată ce creștinii ortodocși pictau și pictează *icoanele* conform *erminiei bisericești*, pictorii-zugravi trebuie să respecte aceste texte. Dar pentru că textul scris, în momentul când era/este citit, putea/poate fi înțeles diferit de fiecare pictor-zugrav, reprezentările sunt, totuși, diferite între ele.
- Școlile de cult, specificul compozițional și arhitectural al edificiilor de cult, anumiți factori sociali, precum și nivelul de dezvoltare culturală și preferințele parohului bisericii, alți mulți factori determină interpretarea vizuală specifică unor regiuni sau chiar localități.
- Introducerea textului în spațiul compozițional al *icoanei*, fie în cea portativă (pe blat din lemn, pânză etc.) sau murală/monumentală (pe zid), respectă aceleași reguli. În funcție de compoziție, care este organizată conform spațiului oferit de arhitectură (în cazul picturii murale) sau forma blatului (în cazul icoanei portativă), scrisul (textul) este compus fie pe orizontală, verticală sau pe oval (cerc), îndeplinindu-și funcția imanentă, servind totodată ca un element ornamental decorativ.
- Relația *text-imagine* rămâne la discreția pictorului-zugrav (emițător) în/pentru organizarea structurii compoziționale într-un spațiu concret al *icoanei*.
- Opera de artă constituie unitatea organică a elementelor care o reprezintă. Contopirea componentelor dă naștere unei noi realități, adăugând imaginii o altă dimensiune care depășește formele lumii noastre, făcând posibilă prezența lumii transcendente. Dualitatea concepută de om, cu care se ciocnește mereu, este introdusă în opera de artă punând neconținut în evidență caracterul său dublu, mixt, transformând-o într-o trăsătură comună între cele două realități pe care pictorii-zugravi încearcă să le transpună în *icoane*.

## Referințe bibliografice

1. CIOBANU, C. Raport științific *Text și imagine în pictura românească din secolul al XVI-lea*. București: Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” al Academiei Române, 2016. [online] [accesat la 19.04.2020] Disponibil: <http://www.medieval.istoria-artei.ro/resources/C.I.Ciobanu.%20Raport%20%C8%99tiin%C8%9Bific%20pentru%20%C3%AEntregul%20proiect%20Text%20si%20Imagine%20%C3%AEn%20pictura%20rom%C3%A2neasca%20din%20secolul%20al%20XVI-lea..pdf>.
2. STAVILĂ, T. *Icoana basarabeană din secolul XIX*. Chișinău: Arc, 2011 (Tipografia „Serebia”). – 180 p., 96 p.: il. color. ISBN 978-9975-61-639-3.
3. EVDOKIMOV, P. *Arta icoanei. O teologie a frumuseții*. București: Meridiane, 1992. – 296 p. ISBN 973-3302-39-2.
4. *Icoanele bizantine*. [online]. 11 Iunie 2008 [accesat la 28.06.2020]. Disponibil: <https://www.crestinortodox.ro/arta-bizantina/arta-bizantina-ix-xiii/icoanele-bizantine-67360.html>.
5. SENDLER, E. *Icoana, imaginea nevăzutului: elemente de teologie, tehnică și estetică*. București: Editura Sophia, 2005. – 304 p. ISBN 973-7740-57-2.
6. Redacția Adevărul. *Ce spune Biblia despre icoane* [online]. 21 februarie 2015, 09:20 [accesat 31.03.2019]. Disponibil: <http://adevar.ro/nk43oj>.
7. *Icoanele: „pictură” sau „scriere”?* [online]. Ultima editare a paginii 20 noiembrie 2018, ora 11:01 [Accesat la 10.06.2020]. Disponibil: <https://ro.orthodoxwiki.org/Icoan%C4%83>.
8. PÂSLARU, V. *Prolegomene pentru o didactică a artei*. Ed. bilingvă. Chișinău: Ed. Prolibra, 2017.
9. VIANU, T. *Estetica*. București: Ed. Minerva, 1968.
10. Dionisie din Furna, *Erminia picturii bizantine*. București: Editura Sophia, 2000. – 334 p. ISBN 973-99692-0-8.
11. CIOBANU, C. Pictura exterioară din Moldova (secolul XVI), din Oltenia și Muntenia (sec. XVII – prima jumătate a sec. XIX (Sursele literare ale profețiilor antichității și ale sibilelor). In: *Arta*. Chișinău: Editura Princeps, 2011 – 194 p. ISSN 1857– 1042 [online]. Disponibil: [https://drive.google.com/file/d/0B\\_MPkqI9kqE1QjJ6M1UxUnFmT0k/view](https://drive.google.com/file/d/0B_MPkqI9kqE1QjJ6M1UxUnFmT0k/view).
12. JABINSCHII, I., ARBUZ-SPATARI, O. Dezvoltarea la studenți a percepției vizuale prin studiul în domeniul picturii murale din Republica Moldova. In: *Managementul educațional: realizări și perspective de dezvoltare*. Materialele Conferinței științifico-practice internaționale, ed. I-a, 27 aprilie 2017, Chișinău. Bălți: S. n., (Tipografia din Bălți) 2017. – 364 p., p. 244-248 ISBN 978-9975-132-97-8. Disponibil: [https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag\\_file/Managementul%20educa%C5%A3ional\\_2017.pdf](https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/Managementul%20educa%C5%A3ional_2017.pdf).
13. LAURIC, Cristina. *Timp și spațiu în pictură: percepția psiho-senzorială a imaginii artistice. Rezumatul tezei de doctorat*. [on line] postat de Petcu G. la 19 mai 2013.[accesat la 1.06.2016]. Disponibil: <http://www.curentul.net/2013/05/19/timp-si-spatiu-in-pictura-perceptia-psiho-senzoriala-a-imaginii-artistice/>.

## PICTURA ÎN ACUARELĂ DIN SECOLELE XIX-XX

WATER-COLOR PAINTING FROM THE 19<sup>TH</sup>-20<sup>TH</sup> CENTURIESGHEORGHII DIACONU<sup>1</sup>,

lector universitar,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice,

doctorand,

Universitatea Pedagogică de Stat Ion Creangă

CZU 75.021.32-035.676.332.2

*În comunicarea de față ne-am propus studiul fondării și evoluției picturii în acuarelă ca artă independentă. Scopul cercetării constă în determinarea traseului și factorilor principali care au influențat dezvoltarea acestei tehnici ale picturii. Studiul accentuează importanța și avantajele acuarelei, care este o tehnică indispensabilă în evoluția unui artist plastic.*

*Studierea picturii în acuarelă contribuie la dezvoltarea percepției artistice și duce la o educație specifică și sistematică prin îmbinarea elementelor de limbaj artistic și a procedurilor tehnice ce determină gramatica picturii în acuarelă. Totodată, sunt identificați și numiți artiștii plastici care au contribuit la apariția și dezvoltarea picturii în acuarelă pe teritoriul Moldovei.*

**Cuvinte-cheie:** acuarelă, pictura, pictori, artistic, artiști, tehnici

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

In the present paper I propose the study of the foundation and evolution of Water-color Painting as an independent art. The aim of the research is to determine the route and the main factors that influenced the development of this painting technique. The study emphasizes the importance and advantages of water colour, which is an indispensable technique in the evolution of a visual artist.

The study of water-color painting contributes to the development of artistic perception and leads to a specific and systematic education, by combining the elements of artistic language and technical procedures, which determine the grammar of water-color painting. At the same time, the plastic artists, who have contributed to the appearance and development of water-color painting on the territory of Moldova, have been identified and named.

**Keywords:** water-color, painting, painters, artistic, artists, techniques

## Introducere

Un loc esențial în practica creatoare a artistului îi aparține *picturii în acuarelă*. Fiind populară în întreaga lume de câteva secole, *pictura în acuarelă* atrage artiștii prin mobilitatea, posibilitatea de a improviza și accesibilitatea sa.

*Pictura în acuarelă* dezvoltă importante calități profesionale, precum: capacitatea de gândire imaginativă, de exprimare creativă, cromatică, disciplina etc. Farmecul acestui material constă în natura-lea tranzițiilor de la o nuanță a culorii la alta, cu o varietate nelimitată a nuanțelor subtile. Totodată, ea este numită adesea și cea mai capricioasă și imprevizibilă tehnică [1 p. 8-15].

Prin exemplele celebrilor pictori Albrecht Dürer, Anthony van Dyck, Claude Loren și Giovanni Castiglione avem dovezi enorme despre atracția deosebită față de *tehnica acuarelei* care, prin iscusința lor de a mânui penelul, au răspândit faima acestei tehnici, fiind recunoscută ca artă independentă abia în sec. XIX.

În prezent, în instituțiile de învățământ de arte plastice avem acumulată o vastă experiență meto-dologică de predare a *tehnicii picturii în acuarelă*.

## Recunoașterea picturii în acuarelă ca artă independentă

*Pictura în acuarelă* este una dintre cele mai răspândite tehnici din toate timpurile, însă, până în secolul XIX, era considerată minoră, în raport cu pictura în ulei. Pentru prima dată a fost atestată ca artă independentă în 1804, în Anglia, și fondată de William Frederick Wells, odată cu apariția primei societăți a *pictorilor în acuarelă*. În 1805 a avut loc prima expoziție de lucrări în acuarelă cu participa-rea pictorilor englezi: William Turner, Richard Parkers Bonington, Paul Sandby, Thomas Girtin ș.a.

**Imaginea 1.** Pyotr Sokolov. Portre-tul Contesei Anna Orlova.



Sursa: <https://www.pinterest.ca>.

**Imaginea 2.** Pyotr Sokolov. Portre-tul soției pictorului Pyotr Sokolov.



Sursa: <https://en.wikipedia.org>.

**Imaginea 3.** Eugene Delacroix. Zidul orașului Meknes.



Sursa: [www.eugenedelacroix.org/](http://www.eugenedelacroix.org/).

Prima jumătate a secolului XIX este considerată perioada înfloririi portretului, îndeplinit în diferite *tehnici*, printre care și cea a acuarelei. Scopul primordial al pictorilor era de a transmite starea celui portretizat, de exemplu: portret-psihologic, portret-caracterizare, portret-biografic etc. Lucrări repre-

zentative, în acest sens, pot fi: *Portretul Contesei Anna Orlova (Imaginea 1)* și *Portretul soției pictorului Pyotr Sokolov (Imaginea 2)*. Pyotr Sokolov este considerat strămoșul și descoperitorul acuarelei rusești [2 p. 167].

Pentru că era ușor de transportat, *acuarela* devine un material bun pentru schițe și studii de peisaj. Drept exemplu pot servi schițele din carnetele de călătorie ale lui Eugene Delacroix (*Imaginea 3*) și alți pictori renumiți, precum: Paul Delaroche, Jean-Baptiste Barla, Henri Arpinier. *Acuarela* devine modul principal de exprimare artistică, având un deosebit impact social.

Ilustrațiile celor mai multe opere literare erau realizate cu ajutorul *picturii în acuarelă*. De asemenea, devine o *tehnică* frecvent întâlnită și în rândurile geografilor. Unul dintre cei mai importanți artiști acuareliști în România din secolul XIX este considerat Carol Popp de Szathmary, ale cărui picturi au fost realizate în scop științific și documentar.

### Pictura în acuarelă din a doua jumătate a secolului XIX

*Acuarela* aduce elemente noi, moderniste, prin schimbarea stilului de lucru și a viziunii artistice. În favoare erau portretele de familie la comandă, care aveau o importanță deosebită la acea vreme – soarta lor era specificată în testamente.

În peisaje predominau figuri umane sau animale, subliniind perfect splendoarea parcurilor vechi perfect aranjate. Artistul căuta săredea prin pictură o parte a naturii, un întreg, o armonie dintre lumină și aerul înconjurător.

În paleta impresionistă predominau culori excepțional de pure și sonore. Metodele picturii cu mai multe straturi, păstrând transparența, se practicau des în rândurile artiștilor din secolul XIX și începutul secolului XX.

Atât renumiții pictori francezi – Claude Monet, Paul Gauguin, Paul Cezanne (*Imaginea 4*) – cât și cei ruși – Vasili Suricov, Vasili Serov, Victor Borisov-Musatov (*Imaginea 5*), Victor Vasnețov, Mihail Vrubel ș.a. – au creat lucrări minunate ce ne cuceresc prin ușurința lor tonală și gama de culori [3 p. 47].

*Imaginea 4.* Paul Cezanne. *Terasa în Grădina de la LesLauves.*



Sursa: <https://commons.wikimedia.org/>.

*Imaginea 5.* Victor Borisov-Musatov. *Recviem.*



Sursa: <https://painting-planet.com/>.

În acea perioadă România era reprezentată de pictorii Theodor Aman și Nicolae Grigorescu.

### Acuarela secolului XX

*Acuarela* primește un nou impuls prin laviuri și bogata gamă a culorii, bine organizată în compoziție. Datorită noilor tehnologii, apar vopsele în tuburi de metal sau în pastile uscate, realizate din pigmenți noi, care puteau fi folosite atât în atelier cât și în plein-air, stimulând astfel dorința artiștilor de a experimenta. Ca exemplu poate servi Vasili Kandinski (*Imaginea 6*), pictor și teoretician rus, care a stat la baza artei abstracte, unul dintre fondatorii grupului Blue Horseman, ai cărui membri erau artiști

expresioniști celebri: Franz Marc, Alexei Yavlensky, Paul Klee (*Imaginea 7*), Emil Nolde ș.a.

Kandinsky vorbește despre diverse forme posibile în creativitatea abstractă, cum ar fi: cerc, pătrat, triunghi. Toate acestea, desigur, au avut un impact asupra artiștilor de frunte, inclusiv Kazimir Malevich. „*Arta este rostirea tainei prin taină. Wassily Kandinsky*” [4].

Un mare centru al experimentelor artistice devine America, unde s-au evidențiat: Edward Hopper, Tomas Benton, Charles Burchfield, Charles Demuth și John Marin. Acești artiști au căutat să transmită în lucrările lor doar semnificația intrinsecă.

O altă stare este prezentă în lucrările artiștilor ruși: Apolinari Vasnețov, Konstantin Petrov-Vodkin, Boris Kustodiyev, Nicolai Volcov [1], care transmit liniște, contemplație, tăcere, în compozițiile ce sunt construite pe scară largă și liberă.

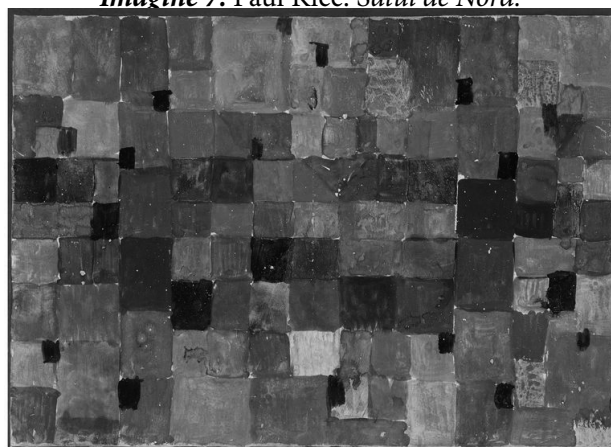
În această perioadă în România se evidențiază pictorii Ștefan Luchian, Nicolae Tonitza, Ignat Bednarik. Astfel, fiecare perioadă își creează propria artă, care nu poate fi repetată. Dorința de a inspira viața cu principiile artistice din trecut nu poate declanșa nimic altceva decât noi opere de artă.

*Imagine 6. Vasili Kandinski. Nr. 13.*



Sursa: <https://www.moma.org/>.

*Imagine 7. Paul Klee. Satul de Nord.*



Sursa: <https://ro.eferrit.com/>.

### **Pictura în acuarela din a doua jumătate a secolului XX**

Severitatea construcțiilor compoziționale, armonia și echilibrul culorilor sunt calitățile care reflectă cel mai mult specificul lucrărilor în *acuarelă* din a doua jumătate a secolului XX. Tematica celui de-al Doilea Război Mondial s-a reflectat direct în operele artiștilor: de la imaginea unui nor greu, din care izbucnesc razele soarelui, care fac o notă romantică deosebit de deranjantă, la o panoramă a peisajului cu mult soare, asemănător cu tablourile lui Van Gogh.

Metoda de simplificare și schematizare a figurilor, unde o linie transmite forma figurii, vedem în picturile lui Pablo Picasso și Henri Matisse, pictori care au pictat în ambele perioade ale secolului XX. Pablo Picasso spunea: „... tot ce vă puteți imagina este real” [5].

Compoziții din figuri și plante, având un stil realist și chiar suprarealist, sunt prezentate în lucrările lui Salvador Dali. Impulsul creator al artistului este dezvăluit fără deșerturile uimitoare ale peisajelor.

O varietate de genuri, stiluri, pluralism, inovații a diferitelor mișcări în creație bătuseră pasul pe loc. Într-o primă fază, arta este trezită din stagnare, de tentativa fascismului de a o distruge. Ca rezultat al acestei persecuții, arta a ajuns să fie considerată un standard al libertății. Atât în Europa cât și în America, ea și-a construit un nou limbaj artistic. Ca exemplu, avem picturile artiștilor Georges Mathieu, Pierre Soulages, Maria Helena Vieira da Silva, în Europa, și Jackson Pollock, Mark Rothko, Lee Krasner, în America. „*Pictura e o stare de a fi. Jackson Pollock*” [6].

Cu cât artiștii experimentau mai mult, cu atât mai puternic se simțea apariția noilor concepte. Aceste momente s-au simțit în creațiile artiștilor plastici din URSS, în a doua jumătate a secolului XX. Ele se reflectă distinct în două tendințe, care au puține tangențe comune, pe de o parte, sunt con-



tinuate tradițiile artei figurative, pentru care optează majoritatea pictorilor, iar pe de altă parte, apar elemente experimentale, care promovează maniere stilistice proprii, distanțate de „realismul socialist”. Această perioadă este reprezentată de Alexandru Deneica, Artur Fonvuzin, MartirosSarian, Serghei Andriaka– fondator și proprietar al școlii de acuarelă, care îi poartă numele și în prezent.

România este reprezentată de pictorii celebri Ignat Bednarik, Lucian Grigorescu, Margareta Wechsler ș.a.

### Apariția picturii în acuarelă pe teritoriul Moldovei

Pe teritoriul Moldovei *pictura în acuarelă* apare la răscrucea secolelor XIX-XX, promovată de primii artiști plastici profesioniști, printre care sunt: Auguste Baillayre, Eugenia Maleșevschi, Șneer Cogan, Alexandru Plămădeală ș.a. Această perioadă reprezintă o etapă importantă, care a jucat un rol decisiv în dezvoltarea artei în Basarabia. În 1887 la Chișinău apare prima școală de artă organizată de N. Zubcov. În 1903 este formată Societatea Amatorilor de Arte Frumoase, printre inițiatorii căreia se numără: Alexandru Plămădeală, Alexandru Climașevschi, Vladimir Blinov [7 p. 8].

Influența imperiului țarist s-a simțit considerabil în arta basarabeană. Se organizau expoziții comune, alături de pictorii moldoveni se expuneau pictori ruși și ucraineni. Cu toate că majoritatea tinerilor artiști își făceau studiile la Moscova sau Sankt-Petersburg și, în special, studiau maniera școlii ruse, în pictură se resimte, totuși, caracterul local.

Un rol important în arta basarabiană îl are Pavel Șillingovski, cu un număr mare de peisaje și ilustrații în acuarelă. O altă personalitate ce s-a format în perioada interbelică este Gheorghe Iuster. El a lăsat în urma sa picturi valoroase în acuarelă, în deosebi, portrete.

Perioada de după al Doilea Război Mondial este perioada artei sovietice. *Pictura în acuarelă* este reprezentată de artiști ce au la bază școala artei academice, orientată spre tradițiile realismului rus: Vladimir Moțcaniuc, Alexandr Foinițki ș.a. O deosebită influență are Leonid Grigorașenco, care a pictat un număr mare de lucrări pe teme istorice ale Basarabiei [8].

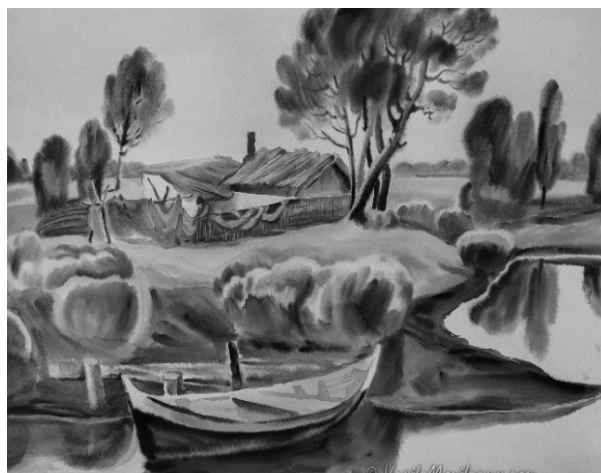
În tehnica acuareleis-au evidențiat și alți artiști, având un stil aparte de pictare: Emil Childescu (*Imaginea 8*), Ada Zevin, Valentin Coreachin, Vasile Movileanu (*Imaginea 9*), Ion Sfecă, Ion Moraru. Mulți dintre ei folosesc principiul acuarelei clasice, alții caută noi metode de improvizare prin culori și stilizare, îmbinându-le cu alte tehnici și materiale.

*Imaginea 8.*Emil Childescu. Războieni.



Sursa: carte – Emil Childescu: grafică, pictură, evoluții și sinteze.

*Imaginea 9.*Vasile Movileanu. Peisaj dobrogean.



Sursa: <https://vasilemovileanu.com/>.

### Concluzii

Examinarea *picturii în acuarelă* ni se pare importantă, binevenită și necesită un studiu amplu în contextul evoluției ce prezintă un interes cultural și științific în Republica Moldova. *Arta picturii în*

*acuarelă* atrage din ce în ce mai multă atenție contemporanilor noștri, care privesc cu fermitate operele de artă, încercând să vadă prin ele istoria și viața vremurilor trecute.

Cu o formulă estetică originală și multe variații de tehnici, de la clasicism până la depline expresii artistice, *pictura în acuarelă* este solicitată în arta noastră contemporană. Observăm că, în fiecare perioadă, datorită dezvoltării tehnologiei, *acuarela* oferă diverse posibilități de expresie artistică, care permit artiștilor cu diferite tendințe creative, temperament și percepții să se manifeste.

Interesul societății contemporane a dus la publicarea unui număr mare de cărți despre arta acuarelei. Făcând cunoștință cu traseul *picturii în acuarelă*, de la apariția ei ca gen, este necesar de a găsi permanent metode și tehnologii noi de dezvoltare a acestei tehnici.

### Referințe bibliografice

1. VOLCOV, N.N. *Мысли об искусстве*. Москва: Советский художник, 1973.
2. *Русский акварельный и карандашный портрет первой половины XIX века*. Москва: Изобразительное искусство, 1987.
3. *Виктор Эльпидирович Борисов-Мусатов. 1870–1905*. Москва: Директ-Медия: Комсомольская правда, 2011. (Великие художники ; т. 73). ISBN 978-5-7475-0077-8.
4. *Василий Васильевич Кандинский. 1866–1944*. Москва: Директ-Медия : Комсомольская правда, 2010. (Великие художники ; т. 57). ISBN 978-5-7475-0034-1.
5. *Графика Пикассо*. Москва: Искусство, 1967.
6. BAGNALL, U., BAGNALL, B., HILLE, A. *Cartea mare a picturii în acuarelă*. Oradea: Aquilla-93, 2000. ISBN 973-9494-11-0.
7. STĂVILĂ, T. *Arta plastică din Basarabia de la sfârșitul secolului XIX – începutul secolului XX*. Chișinău: Literatura artistică, 1990.
8. TOMA, L. *Acuarela în arta plastică moldovenească (anii 1940 – începutul anilor 2000)*. In: *Arta* Serie nouă. Vol. XXIV, nr. 1, Chișinău 2015, pp. 102 – 107. ISSN 1857-1042. [online]. [accesat 31.03.2019]. Disponibil: [https://ibn.idsi.md/ro/vizualizare\\_articol/45144](https://ibn.idsi.md/ro/vizualizare_articol/45144)

## IMPACTUL CURENTELOR ARTISTICE EUROPENE ASUPRA DEZVOLTĂRII GENULUI PORTRETULUI SCULPTURAL ÎN BASARABIA INTERBELICĂ

### INFLUENCE OF ARTISTIC EUROPEAN CURRENTS ON THE DEVELOPMENT OF THE SCULPTURAL PORTRAIT GENRE IN INTERWAR BESSARABIA

ANA MARIAN<sup>1</sup>,

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

CZU 730.041.5(478)

*Curențele artistice europene constituie un punct de reper în dezvoltarea portretului sculptural basarabean interbelic. Școala pe care au avut-o premergătorii Terentie Zubcu și Vladimir Ocușco se baza pe marile curențe artistice ale secolului XIX: realismul și impresionismul. Tematica oamenilor muncii penetrează în creația sculptorului moldovean Alexandru Plămădeală, în special, în lucrarea ce conține un seminud bărbătesc – „Muncitorul” (1921, ghips patinat), ale cărui detalii de portret sunt de un realism pronunțat, trecut prin filiera artei ruse. Pentru sculptura impresionistă este relevant „Portretul lui Bogdan Petriceicu-Hașdeu” (1936, ghips patinat) al lui Alexandru Plămădeală. În lumina ultimelor investigații, influența curențelor europene în creația sculptorilor care au emigrat după 1940 în Europa, în perioada următoare de activitate, este*

1 E-mail: anisoara-marian@yandex.ru

inestimabilă. Portretul sculptural interbelic de pe teritoriul Basarabiei rămâne a fi un domeniu al artei care propune soluții originale.

**Cuvinte-cheie:** curente europene, modernism, realism, impresionism, purism, eclecticism

European artistic trends represent a referral for the development of the interwar sculptural portraiture. The school, which the predecessors Terentie Zubka and Vladimir Okushko graduated from, was based on the famous artistic currents of the 19th century such as realism and impressionism. The themes of the image of workers penetrated into the work of the Moldovan sculptor Alexandru Plamadeala, mainly in his work, which represents a half-naked male figure „The Worker” (1921, tinted gypsum), whose portrait details are clearly related to realism, passed through the prism of Russian art. The „Portrait of Bogdan Petriceicu-Hasdeu” (1936, tinted gypsum), by Alexandru Plamadeala was relevant for impressionist sculpture. In the light of recent studies, the influence of European currents on the creation of the sculptors who emigrated to Europe after 1940, is inestimable in the following period of their activity. The interwar sculptural portrait on the territory of Bessarabia remains a genre of art that proposes original solutions.

**Keywords:** European trends, modernism, realism, impressionism, purism, eclecticism

## Introducere

Curentele artistice europene constituie un punct de reper în dezvoltarea portretului sculptural basarabean interbelic. Deși aici portretul nu era cunoscut ca gen cultivat, el era practicat în arta populară, în special, în troițele lucrate în lemn sau piatră, unde chipul lui Iisus Hristos și cel al Maicii Domnului, al Mariei Magdalena, chipurile de sfinți, serafimi, îngeri, dar și chipurile celor doi tâlhari posedă calități pregnante de portret. Troițele moldovenești au accente de realism, dar și de primitivism, efigiile fiind redată în spiritul celor două tendințe în artă: naturalism și decorativism. Fără a avea o continuitate imediată în sculptura autohtonă, aceste manifestări sculpturale din arta populară au format gustul estetic al populației pe parcursul unei lungi perioade.

Cei care au pus piatra de temelie la studierea sculpturii și la modelarea portretelor sculpturale în Basarabia au fost profesorii de arte plastice Terentie Zubcu și Vladimir Ocușco. Terentie Zubcu (1860-?) și-a făcut inițial studiile la Școala de Pictură din Odesa, apoi la Academia de Arte din Petersburg. Vladimir Ocușco (1862-1919) a studiat, de asemenea, la Academia de Arte din Petersburg. Școala pe care au avut-o acești premergători se baza pe marile curente artistice ale secolului XIX: realismul și impresionismul. Există informații, precum că tânărul plastician Alexandru Plămădeală (1888-1940), fiind elev în clasa lui Vladimir Ocușco, a modelat un portret ronde-bosse în ghips. Este vorba despre *Portretul scriitorului rus N.V. Gogol*, executat cu prilejul centenarului de la nașterea acestuia. Este de remarcat faptul că pe atunci la această școală nu era nici o clasă de sculptură [1 p. 7].

Discipolul lui Vladimir Ocușco, Alexandru Plămădeală, făcând studii, în anii 1908-1911, la Academia Imperială de Pictură, Sculptură și Arhitectură de la Moscova, a însușit la cel mai înalt nivel anatomia plastică, indispensabilă la crearea portretului sculptural. La întoarcerea în țară, în 1919, Alexandru Plămădeală preia administrarea Școlii Municipale de Desen din Chișinău. El va conduce și clasa de sculptură și desenul nudului<sup>1</sup> [1 p. 21].

## Curentul realist

Curentul realist pune accent pe funcția cognitivă a artei: adevărul vieții, cunoașterea profundă a aspectelor cotidianului.

Un exemplu al artei franceze, care ulterior va sta la baza realismului socialist sovietic, este *Plecarea voluntarilor din 1792*, cunoscut sub denumirea *La Marseillaise – Marselieza* (1833–1836), a lui François Rude. Arcul de Triumf de pe Champs-Élysées din Paris, executat în anii 1806-1836, după proiectul arhitectului Jean-François Chalgrin, monument tipic pentru perioada imperiului lui Napoleon, este un model de lucrare realizată în stilul *empire*. Importanța portretului realist pe care o atestă această compoziție este foarte mare: efigia zeității simbolizează imaginea avântului de luptă (există și un

<sup>1</sup> Iar doctorul A. Șimanovschi va preda anatomia [1, p. 21].

portret-schiță executat de Rude pentru a definitiva conceptual acest chip)<sup>1</sup>. Deși importanța acestei opere a lui Rude nu este evidentă chiar din momentul apariției ei, ea va fi un exemplu pentru arta realismului socialist.

Unul dintre cei mai remarcabili pictori și sculptori realiști este Honoré Daumier (1808-1872). Pornind de la reprezentări grafice caricaturale, el modelează o serie de chipuri de burghezi: *Jean-Claude Fulchiron* (poet), *Charles Philipon* (jurnalist și director de ziar), *Clément-François-Victor-Gabriel Prunelle* (doctor), *François-Pierre-Guillaume Guizot* (prim-ministru) etc. [2 p. 356]. Lucrate către anul 1832, în argilă pictată, aceste chipuri caricaturale denotă spiritul activ al unui creator și precursor al curentelor moderne – Honoré Daumier. Influența indirectă a operei lui Daumier va cunoaște, la distanță de un secol, reverberații în creația artistului plastic basarabean Glebus Sainciuc (1919-2012).

Dintre marii sculptori ai curentului realist în Franța și Belgia se remarcă Jules Dalou (1838-1902) și Constantin Meunier (1831-1905), care se dedică reprezentării mediului muncitoresc. Tematica oamenilor muncii penetrează în creația lui Alexandru Plămădeală, în special, în lucrarea ce conține un seminud bărbătesc – *Muncitorul* (1921, ghips patinat), ale cărui detalii de portret sunt redade realist. Detaliul mâinii cu ciocan a muncitorului redat minuțios, chipul său călit în munci zilnice plasează lucrarea în cadrul realismului, trecut prin filiera artei ruse. Lucrarea este, întâi de toate, o ilustrare a faptului că sculptorul a aplicat cunoștințele temeinice dobândite în anii de studii. Expresivitatea produsă de dinamica corpului se face resimțită și în detaliile de portret, suflul rebeliunii fiind mai puțin specific artei autohtone, dar actual pentru realismul rus din acea perioadă.

Realismul clasic, ancorat la modernism, este specific lucrării realizate în genul sculpturii de șevalet – *Portretul soției Olga Plămădeală* (1924, lemn). Portretul redă frumusețea interioară, candoarea ființei atât de apropiate sculptorului. Trăsăturile feței sunt redade cu exactitate și fac chipul recognoscibil. Configurația postamentului repetă formele corpului protagonistei.

În același context stilistic este de remarcat *Portretul lui Alexe Mateevici* (1933, bronz patinat), care este redat generalizat, cu o textură mată, cu trăsăturile evanescente, redând lumina care vine din interior.

### Impresionismul

În secolul XIX sculptura impresionistă, al cărei cel mai ilustru reprezentant este Auguste Rodin (1840-1917), tratează formele cu efecte de picturalitate, în plan sculptural suprafețele sunt prelucrate astfel ca să reflecte lumina și să creeze efecte picturale de clarobscur, iar tematica acestora este cu adevărat romantică, producând trăiri intense la spectatori. Prima lucrare, care l-a făcut remarcat pe Auguste Rodin printre sculptorii francezi din secolul XIX, a fost portretul-mască *Omul cu nasul spart* (1864, bronz). Deși această operă a fost respinsă în anul 1964 de *Salon*, pentru Rodin a reprezentat o împlinire, cu toate că era în singurătate cu ceea ce făcea. Detaliul portretistic are un rol covârșitor în statuia *Sfântul Ioan Botezătorul* (1878, bronz), în care expresia feței, secundată de detaliile nudului, capătă elocvență și mister creștinesc. Urmează portretele-bust *Jean-Paul Laurens* (1881, bronz) și *Alphonse Legros* (1881-1882, bronz), *Bustul sculptorului Jules Dalou* (1883, bronz), toate modelate impresionist. După care vin portretele mai târzii – *Victor Hugo* (1909, bronz) și *Georges Clemenceau* (1911-1913, bronz), în care deformarea formei este evidentă, majoră și hotărâtoare pentru conturarea mesajului lucrărilor. Sunt cunoscute și o serie de lucrări-studii portretistice pentru *Burghezii din Calais* (1884-1886), în care modelajul impresionist poate fi clar sesizat ca stil de modelare.

De fapt, portretele care l-au consacrat pe Auguste Rodin sunt cele ale marilor personalități: *Portretul lui Victor Hugo* (1897), statuia lui *Honoré de Balzac* (1893-1897), *Capul lui Baudelaire (studiu)* (1898), *Portretul lui Bernard Shaw* (1906). Deschiderea spre modernitate în lucrările lui Auguste Rodin au avut o mare influență asupra creației sculptorilor basarabeni. În acest sens, este relevant *Portretul*

<sup>1</sup> Totuși, unii dintre contemporanii sculptorului Rude, spre exemplu, sculptorul Pierre-Jean David d'Angers, portretist consacrat, considera că această grimasă este derizorie.

lui Bogdan Petriceicu-Hașdeu (1936, ghips patinat) al lui Alexandru Plămădeală. Marele scriitor și gânditor al epocii sale este întruchipat sub povara gândurilor, cu privirea retrasă, spectatorului fiindu-i permis să contempleze acest chip de la o parte, fără a-i tulbura liniștea. Modelarea impresionistă completează această imagine prin efecte de suprafață, care conferă viață chipului. Deși influența lui Rodin se resimte mai pregnant în textura, în suprafețele vibrante, și în realizarea portretului pot fi sesizate caracteristicile modelajului specific plasticii rodiniene.

Un alt sculptor al acestei perioade este Nichifor Colun (1882-1951). Nichifor Colun a realizat un portret binecunoscut și păstrat din anii '20 – *Portretul restauratorului Ion Croitoru* (bronz), care este lucrat impresionist. Acest portret este o mărturie elocventă a procesului de asimilare a stilului impresionist în sculptura interbelică moldovenească. Atmosfera imagistică sugerată de către sculptorul Nichifor Colun este cea care păstrează și reproduce intens clipa, impresia fugară de scurtă durată, deși trăsăturile de portret sunt redată cu maximă convingere. Bustul care servește și ca postament este amorf, cu amprente ale unei modelări pasionate și pe alocuri stihinice.

Un factor important al procesului de europenizare a culturii basarabene este determinat prin formarea profesională a tinerelor talente în școli prestigioase din străinătate.

Printre sculptorii moldoveni care și-au făcut studiile peste hotarele țării este și Claudia Cobizev (1905-1995). Sculptorița a studiat în Belgia, la Academia de Arte din Bruxelles, la maestrii Rousseau și Rimbaud. Primul portret cunoscut executat de Claudia Cobizev este *Ana-Maria* (1937, ghips tonat). În acest portret este redat chipul candid al unei fete, parcă ascultând ceva, acest moment fiind confirmat prin redarea ochilor fără pupile. Portretul de copii, fiind genul cel mai complicat pentru redare, i-a reușit sculptoriței, care a surprins caracteristicile psihologice ale vârstei fragede.

O altă reușită a plasticienei Claudia Cobizev, ce ține de perioada interbelică, este cunoscutul *Portret de femeie* (1939, bronz), care oferă noi impresii, fiind privit de jur împrejur. Sculptorița a studiat și la București, sub îndrumarea lui Corneliu Medrea și Constantin Baraschi. Concepțiile creative acumulate pe parcursul acestor studii s-au reflectat în tratarea anatomică a acestui chip.

Un alt reprezentant eminent al sculpturii basarabene interbelice este Lazăr Dubinovschi (1910-1982), care a studiat la Școala de Arte Frumoase de la București, unde i-a avut ca profesori pe Dimitrie Paciurea și Oscar Han. În 1929 întreprinde o călătorie la Paris, unde își continuă studiile în atelierul lui Antoine Bourdelle, la Academia Grand Chomier. În 1930 absoluește Școala de Arte Frumoase din București.

Printre primele sale lucrări, create în perioada interbelică, se atestă *Portretele profesorului C. Holban* (1934, ghips), *A. Filippide* (1938, bronz) și *G. Ibrăileanu* (1938, bronz). Personajele sculptate de Lazăr Dubinovschi sunt redată perfect din punct de vedere anatomic, conținând și tratarea lumii interioare. Astfel, în *Portretul profesorului C. Holban* privirea piezișă a ochilor, buzele strânse subliniază intelectul portretizatului, iar postamentul, care este un cub, conține o alegorie – imaginea unei bufnițe. Școala bucureșteană se face remarcată în modelarea fidelă în bronz, corectitudinea trăsăturilor anatomice și vibrația emoțională.

Dintre plasticienii care au activat în perioada interbelică în străinătate se evidențiază Luzanowsky (Marinescu) Lidia (1899-1983), care, absolvind Școala de Belle Arte din Chișinău, obține o bursă de studii a statului român (1924) și studiază la Paris, la Academia Grande Chaumier [5 p. 56]. Portretele realizate de Lidia Luzanowsky – *Frumoasa adormită* (1934, teracotă) și *Bustul Olgăi Olby* (anii 1940, ghips) – penetrează în sfera adânc psihologică a personajelor și pot fi încadrate în manifestările modernismului [3].

Un sculptor basarabean, coleg cu Alexandru Plămădeală, este Numai Patlagean (1888-1961). El și-a continuat studiile la Paris, la Academia Ransson [5 p. 48]. Lucrarea lui Numai Patlagean *Cardinalul Alfred E. Smith* (? , bronz) este unul dintre busturile marilor personalități ale timpului său, în realizarea cărora autorul aplică diverse tehnici, inclusiv și turnarea în bronz. În acest context de idei, se face remarcă *Autoportretul* său (1920, bronz), care nu reprezintă o idealizare a chipului, redat la vârsta de

32 de ani, dar fiind parcă înaintat în vârstă. Fiecare dintre personajele lui Naum Patlagean reflectă o anumită stare psihologică, iar stilistic se încadrează în modernismul european [5 p. 55].

### **Eclectismul**

Urmărind traseul creativ parcurs de sculptorii autohtoni, putem remarca o atitudine selectivă vizavi de curentele artistice europene. Curentele abstracționiste și avangardiste, după cum se pare, nu au fost prea agreate de sculptorii autohtoni, printre care și Alexandru Plămădeală, pe unele considerându-le drept „câi greșite” și orientându-se spre marii creatori ai Renașterii și Clasicismului. Aici ar fi de menționat faptul că studiile pe care le-au făcut artiștii plastici basarabeni s-au bazat pe programe clasice, astfel încât orientarea lor spre viziuni artistice moderniste era destul de anevoioasă. De exemplu, Moisei Cogan (1879-1943), sculptor basarabean, a cultivat formele sculpturii antice, dar și postimpresionismul. Aici este deja vorba despre o viziune eclectică, în care diversele curente, distanțate în timp, își găsesc o implementare originală. O concepție stilistică asemănătoare se manifestă și în creația sculptorului Nichifor Colun, care, se presupune, a sculptat reliefurile fațadei Casei Herța din Chișinău în stil eclectic neobaroc.

### **Purismul**

În anii 1910-1920, un alt curent, purismul, s-a manifestat în arta plastică franceză, fiind fondat de pictorul *Amédée Ozenfant* și de arhitectul Charles-Édouard Jeanneret-Gris, numit *Le Corbusier*. Din punct de vedere teoretic, curentul a fost prezentat în manifestul *După cubism* (1918). Dezaprobând decorativitatea și deformarea naturii, acceptate în cazul cubismului și avangardismului, puriștii propagau ideea „purificării” realității pe care o redă artistul plastic. Înlocuind obiectul și mediul prin „simbolul plastic”, prin „elementul primar”, arta trebuia să exprime esența obiectului și fenomenului. Puriștii disecau tot ce era adăugător, de prisos. Aceste principii au fost oglindite în revista de estetică *L'Esprit Nouveau*, populară în anii 1920-1925, și în cartea *Pictura contemporană* (1924) semnată de *Amédée Ozenfant* și *Le Corbusier*.

Un reprezentant ilustru al purismului a fost și Constantin Brâncuși (1876-1957), a cărui creație a traversat mai multe faze, evoluând și fiind total diferit de la o operă la alta [2 p. 514]. Printre primele sale portrete se numără lucrarea *Somnul* sau *Muza adormită* (1908, marmură), care, după răsunetul pe care l-a avut, este o operă modernistă. Acest portret este urmat de cel cu denumirea *Domnișoara Pogany* (1913, bronz poleit). Stilizarea, simplificarea formei, adusă la un laconism armonios, caracterizează acest portret. Iar în lucrarea *Principesa X* (1916, bronz poleit) forma devine eminent pură, desăvârșită prin faptul că conține doar esența unei realități percepute de autor [4].

Dar până a ajunge la această fază de evoluție, la această formă-idee, Brâncuși a trecut printr-o fază mai realistă în portret: *Cap de copil* (1906, bronz), *Cap de copil* (1906, ghips patinat), *Orgoliu* (1906, bronz), *Portretul pictorului Nicolae Dărăscu* (1906, bronz), lucrări în care Constantin Brâncuși caută să redea, prin modelare, latura estetică, cea anatomică, dar și cea psihologică a protagonistului. Lucrările executate de sculptor pe parcursul unui singur an, 1906, reflectă evoluția gândirii sale artistice, teoretice și practice, abilitatea de aplicare a diverselor procedee plastice, expresivitatea sublimă a reprezentărilor portretistice.

Referindu-ne la creația brâncușiană din anul 1910, menționăm două portrete originale: *Muza adormită* (1910, bronz poleit) și *Muza adormită* (1910, bronz), în care disecarea elementelor de prisos, la fel ca în cazul lucrării *Om care merge* (1900-1907, bronz) a lui Auguste Rodin, subiectul este tratat exhaustiv, copleșitor de laconic.

Pentru a ajunge la cristalizarea formelor în lucrarea *Domnișoara Pogany* (1913, bronz poleit), Constantin Brâncuși creează o verigă intermediară între *Muza adormită* și acest portret, și anume *Muza* (1912, bronz poleit), care va conduce, prin vitalitatea formelor sale, spre o nouă concepție a portretului, exprimată prin laconism și formele reduse la cele esențiale, care va domina creația sculptorului în următorii 20 de ani.

O altă linie de creație, profilată în anul 1916 prin lucrări cioplite în lemn, se caracterizează prin asimilarea și transformarea formelor care sunt inspirate din arta populară românească, al cărei mare admirator a fost Constantin Brâncuși. Astfel sunt portretele-compoziții *Vrăjitoarea* (1916, lemn) și *Socrate* (1922, lemn). Iar *Noul născut* (1915, marmură) este o lucrare cu reverberații cosmice, astrale, delimitând lucrurile trecătoare de cele eterne, spațiul infinit, în care se înscrie o formă la fel de infinită, o „sferă” a eternității.

Cu totul deosebită este lucrarea *Portretul lui George* (1911, marmură), în care gingășia copilului adormit este exprimată prin forme rotunjite care sugerează emoția autorului vizavi de acest subiect. Sculptorul reduce imaginea la esență în *Portretul lui Nancy Cunard* (1925-1926, lemn) și în *Portretul Doamnei Meyer* (1916-1930, lemn). Aceste lucrări, create în perioada înfloririi creației sale, vădesc predilecția lui pentru o hiperbolizare ascunsă, cu efecte exteriorizate de expresivitate.

Chiar dacă creația lui Constantin Brâncuși a fost cunoscută de sculptorii basarabeni, ea nu s-a reflectat pregnant în lucrările acestora. De altfel, și curentele care au avut un impact enorm asupra viziunii sculptorilor europeni, cum au fost cubismul, fovismul, futurismul, dadaismul, suprarealismul, suprematismul ș.a., s-au resimțit mai puțin pregnant în portretul basarabean interbelic. Dat fiind faptul că operele Pinacotecii din Chișinău au fost pierdute în anii grei ai celui de-al Doilea Război Mondial, mult prea puținele măturii pe care le avem în acest sens ne permit să afirmăm că și în Basarabia interbelică au existat opere de o reală valoare estetică, fiind consecvente și sub aspect teoretic, exprimat în mostre, care dovedesc sincronizarea, deși tardivă, cu opere ale artiștilor europeni.

### Concluzii

Din cele expuse mai sus, putem constata caracterul eclectic și selectiv al operelor sculptorilor basarabeni în perioada interbelică în ceea ce privește adoptarea, în portretele realizate de ei, a curentelor europene. Din izvoarele ajunse la noi până în prezent, s-a conturat o tendință generală spre realism, impresionism, spre plastica lui Auguste Rodin, spre modernism și eclecticism. Astfel, artiștii se arată ca fiind niște visători, abordările lirice se atestă nu numai în portretele feminine, dar și în cele ale personalităților notorii.

Efectele de picturalitate din portretele tratate impresionist, despre care s-a vorbit mai sus, intensifică trăirile spectatorilor prin expresivitatea lor. De remarcat, că și artiștii plastici care au activat în domeniul sculpturii din perioada interbelică din Basarabia, precum sunt Claudia Cobizev și Lazăr Dubinovschi, care și-au făcut studiile în atelierelor europene, au integrat treptat școala europeană în arta basarabeană, propunând soluții individuale, originale și inedite. Deși, în lumina ultimelor investigații realizate în studiile criticilor de artă contemporani (Tudor Stavilă [6], Tudor Braga [7], Sofia Bobernaga [8], Vladimir Bulat [9], ș.a.), influența elementelor stilistice ale curentelor europene asupra concepțiilor artistice ale sculptorilor autohtoni manifestate în creația lor ulterioară este inestimabilă, portretul sculptural interbelic de pe teritoriul Basarabiei rămâne a fi un domeniu mai puțin reflectat în studiile de specialitate, constituind un domeniu de investigație pentru următoarele cercetări și deschizând noi perspective de înțelegere a traseului evolutiv al artei contemporane din Republica Moldova.

### Referințe bibliografice

1. PLĂMĂDEALĂ, O. *Alexandru Plămădeală: viața și activitatea (amintiri)*. Chișinău: Cartea Moldovenească, 1965.
2. *1000 de sculpturi ale unor artiști de geniu*. Oradea: Aquila, 2007. ISBN 978-973-714-124-8.
3. ZANINI, W. *Tendințele sculpturii moderne*. București: Meridiane, 1977.
4. GEIST, S. *Brâncuși: Un studiu asupra sculpturii*. București: Meridiane, 1973.
5. STĂVILA, T. Pictori basarabeni la Școala de la Paris (Sculptură). In: *Arta*, 2013. Ser. Arte vizuale. Arte plastice. Arhitectură. Chișinău: Garomont, 2013, vol. 1, nr. 1, pp. 48–59. ISSN 1857– 1050.
6. STĂVILA, T. *Artele Frumoase din Basarabia în secolul XX*. Chișinău: ARC, 2019. ISBN 978-9975-0-0319-3.
7. BRAGA, T. *Alexandru Plămădeală*. Chișinău: ARC, 2007. ISBN 978-9975-61-162-6.
8. БОБЕРНАГА, С. *Клавдия Кобизева. Скульптура*. Москва: Советский художник, 1988.
9. BULAT, V. *Lazăr Dubinovschi*. Chișinău: ARC, 2005. ISBN 9975-61-340-3.

## ERMINIA – ABECEDAR AL PICTURII BISERICEȘTI: ASPECTE GENETICO-EVOLUTIVE

### ERMINIA – ALPHABET OF CHURCH PAINTING: GENETIC EVOLUTIONARY ASPECTS

ALINA-VIORELA MOCANU<sup>1</sup>,

doctorandă,

Universitatea Liberă Internațională din Moldova

CZU 75.046.3:09

*În contextul greșelilor flagrante care sunt întâlnite în pictura de factură eclezială și al lipsei de cunoștințe de bază în acest domeniu, acest studiu vine să prezinte modalitatea în care Erminia a evoluat în decursul istoriei. Pornind din perioada bizantină, trecând prin etapa post-bizantină și ajungând până în zilele noastre, Erminia și precursorii ei, manuscrisele și caietele de schițe, au avut ca scop ajutarea și menținerea unei unități canonico-artistico-eleziale în tot arealul creștin ortodox.*

*Un alt aspect al articolului prezintă identificarea unor metode de abordare a Erminiei din varii puncte de vedere: tehnic, iconografic-ilustrativ, compozițional, academic și teologic. În decursul istoriei, Erminia a fost sintetizată și structurată în așa manieră, încât să ofere un maximum de informații, dar volumul ei să nu fie unul anevoios de folosit de către iconari.*

**Cuvinte-cheie:** erminie, bizantin, artă, manuscris, izvod

*In the context of the glaring mistakes that are encountered in ecclesiastical painting and the lack of basic knowledge in this field, this study comes to present how Erminia has evolved throughout history. Starting from the Byzantine period, passing through the post-Byzantine period and reaching the present day, Erminia and its predecessors, manuscripts and sketchbooks, aimed to help and maintain a canonical-artistic-elestial unity throughout the Orthodox Christian area.*

*Another aspect of the article is to identify some ways of approaching Erminia from various points of view: technical, iconographic-illustrative, compositional, academic and theological. Throughout history, Erminia has been synthesized and structured in such a way as to provide a maximum of information but its volume should not be difficult to use by iconographers.*

**Keywords:** Erminia, Byzantine, art, manuscript, chronicle

### Introducere

Noțiunea de artă bizantină a fost uzitată intens și nu întotdeauna au existat puncte de vedere convergente cu privire la modul de abordare a conținutului său. Conceptual vorbind, am putea spune că dănuirea ei în timp este remarcabilă. Deși au existat diversități și variațiuni, esența a rămas intactă. Termenul de *bizantin*, inițial folosit cu conotații peiorative și chiar de către locuitorii Constantinopolului, atunci când aceștia aduceau în discuție păgânii greci, din coloniile antice (Byzantion) a devenit esența întregii Biserici Creștine de Răsărit. Arta bizantină are o dezvoltare pe două planuri. Primul se desfășoară pe orizontală și este cel care ține de oicumenia creștină, iar al doilea este cel care transcende vertical până la Creator. Cele două planuri înglobează dumnezeirea și o integrează în viețile noastre, dându-i posibilitatea artei bizantine să-și urmeze cursul organic și firesc în istorie, de la arta paleocreștină până în zilele noastre.

Nu putem omite un fapt eminent important și anume acela că factorii decizionali din lumea bizantină au conceptualizat, problematizat și determinat situația artei, în urma unor decizii din cadrul Sinoadelor Ecumenice, rezultând din asta, ulterior, în perioada postbizantină, o serie de erminii. Acestea aveau ca scop ghidarea și menținerea controlului și a formei de integritate canonico-artistico-elezială, pe tot cuprinsul teritoriului. Unul dintre cele mai importante Sinoade a fost *Sinodul al*

<sup>1</sup> E-mail: aspasia\_86@yahoo.com



VII-lea Ecumenic [1] de la Niceea, 787, și a avut ca scop corectarea ereziei iconoclaste începută încă dinaintea domniei împăratului Leon al III-lea (717-741).

### Paradigme genetico-evolutive

Din punct de vedere etimologic, cuvântul *erminie* înseamnă: tâlcuire, explicare, comentariu, interpretare [2]. Dacă privim, per ansamblu, multiplele valențe pe care le are erminia, acestea se ramifică în plan spiritual, dar și în plan artistic. Icoana trebuie să înglobeze atât partea spiritual-dogmatică și cultico-simbolică cât și cea artistico-plastică și stilistico-tehnică. În esență, Erminia, poate fi privită ca un ghid sau manual de bune practici în pictura bisericească.

În arealul răsăritean-creștin, erminiile au fost rapid integrate de către zugravi și și-au păstrat locul în șantiere bisericești, regăsindu-se acolo chiar și acum, în zilele noastre, fapt ce nu poate fi afirmat și despre Apus. Acolo, arta și tradiția de factură bizantină au fost uitate și au dispărut treptat, odată cu trecerea de la robustul stil romanic la suplul stil gotic. Acestea s-au petrecut până la începerea epocii Renașterii, moment în care Occidentul își însușește și asumă consecințele rezultate din Marea Schismă (1054) și dezvoltă o cale proprie în materie de artă eclezială, și nu numai.

Expunând problema în așa manieră, se înțelege descoperirea uriașă pe care a constituit-o, pentru partea apuseană, (re)găsirea *Erminiei bizantine* în forma unor manuscrise ce încă erau uzitate în șantierele de pictură din bisericile de factură ortodoxă.

Acum aproape 200 de ani, în anul 1828, au fost executate unele lucrări de pictură în Capela greacă din Munchen, de către Euthymios Dimitri, un zugrav din Peloponez. Cu ocazia asta, i-a fost semnalată pentru prima dată existența unui asemenea manuscris în care se detalia modul de realizare al picturii bizantine.

La plăsmuirea și realizarea picturii zugravul s-a folosit de adnotările și indicațiile pe care le avea într-un manuscris. Acesta era, în esență, o mini iconotecă personală, am putea spune, în care se regăseau imagini care datau din anul 1714. Acest abecedar al icoanei a suscitat un interes din partea erudiților germani, care l-au studiat laolaltă cu alte fragmente.

Deoarece această descoperire nu a avut reverberații considerabile, ea propagându-se îndeosebi în medii restrânse și strict în reviste de specialitate, majoritatea consideră că momentul ce marchează (re)descoperirea *Erminiei bizantine* și propagarea ei în mentalitatea colectivă, de masă, accesibilă și celor care nu au cunoștințe de specialitate, a fost câțiva ani după, în 1839, în Franța [3 p. 142], fapt datorat istoricului de artă și arheologului Adolphe Napoleon Didron.

În anul 1839, în timp ce Didron era într-o vizită de studiu în Athos [4], are oportunitatea să privească modul în care se realiza pictura din pridvorul mănăstirii Esfigmenu. Surprins de îndeletnicirea cu care era deprins zugravul, și-a dorit să afle misterul care îl făcea să execute scene biblice de o complexitate impresionantă, într-un timp record. Iosaf, monahul zugrav, i-a arătat manuscrisul: o „interpretare a picturii”, pe care pictorul îl folosea pentru a-și organiza repartizarea scenelor iconografice.

Manuscrisul conținea „rețeta” iconografică ce îi permitea unei persoane din Apus să acceadă în oicumena creștină, bizantină. Ulterior, încearcă să facă rost de un manuscris de la zugravii Agapie și Macarie, dar tentativa eșuează. Aceștia nu ar fi putut să-și continue munca fără manuscrise, fiind nelipsite pentru ei. În cele din urmă, Didron comandă o copie a unuia dintre cele mai complete manuscrise, a zugravului Macarie. După ce copia este executată, îi este expediată în Franța, iar acolo este tradusă și publicată în anul 1845 [3 p. 142]. Trezind interesul pentru subiect și având succes, cartea este tradusă, după un manuscris, în limba greacă și în limba germană. S-ar putea spune că această traducere, din anul 1855, în germană a fost chiar mai precisă și realizată cu mai multă acuratețe decât cea franceză. După doisprezece ani apare o traducere, doar parțială, în engleză [5].

Și în Rusia a existat interes pentru erminii, iar acesta a fost manifestat de către Arhimandritul Porfirie Uspensky, care a sintetizat printr-o cercetare asiduă a cărților existente în diferite arhive și biblioteci din Orient și de la Sfântul Munte mai multe manuscrise [6]. El a publicat traduceri ale unor

manuscrise elene, dar și un text al unui manuscris al *Erminiei sârbești*, fapt cea evidențiat ceea ce era deja de așteptat și anume – diversitatea formelor sub care se regăseau toate aceste erminii.

Un istoric de artă rus pe nume Nikodim Pavlovici Kondakov, care era expert în icoanele creștine rusești, a luat inițiativă pentru realizarea editării *Erminiei bizantine*, în trei volume, dar nu a reușit decât parțial să realizeze proiectul [6]. Bazându-se pe aceste inestimabile contribuții, dar și pe propriile cercetări, Athanasios Apapopoulos Kerameus, un erudit grec, a putut concepe un compendiu în care a sintetizat principalele versiuni ale erminiilor și le-a publicat în anii 1900 și 1909. Ultima versiune publicată de el este considerată și astăzi ca fiind versiunea finală, de referință.

### Traectoria evolutivă a Erminiei în România

Au existat, desigur, preocupări și din partea învățaților români de a realiza traduceri, de a edita manuscrise sau de a întocmi lucrări de specialitate pe acest subiect. Făcând abstracție de cei care doar copiau un manuscris, sau care realizau un mixaj din mai multe erminii, lucru pe care l-ar fi putut face oricine care avea puțină carte în acea perioadă, adică acum mai bine de 200 de ani. În 1805, s-au pus bazele unei noi tradiții, cu ajutorul Arhimandritului Macarie de la Mănăstirea Căldărușani, care a tradus manuscrisul *Erminiei lui Dionisie din Furna*[7].

Arhimandritul Macarie nu era un zugrav și, totuși, din cauza cerințelor vremii și a necesității acute de ghid în ceea ce privește zugrăvirea locașurilor sfinte, el s-a văzut nevoit să traducă acest manuscris. Alături de el, a mai fost resimțită și intervenția altor înalți prelați, printre care îi amintim pe Ghenadie Enăceanu, Melchisedec Ștefănescu și chiar Miron Cristea, cel care a ajuns să fie patriarh și care a fost și autorul unei iconografii.

Spre sfârșitul secolului XIX–începutul secolului XX interesul pentru erminii începe să fie manifestat și în rândul cărturarilor laici. În acest sens, am putea să-i amintim pe Nicolae Iorga, Mihail Kogălniceanu, Alexandru Tzigara Samurçaș, Ștefan Berechet și ulterior – pe Olga Greceanu. Putem să-l menționăm aici și pe profesorul S. Mureșianu cu *Manualul de Iconografie* pe care îl publică pentru a fi folosit de studenții de la Arte Plastice și cei de la Arhitectură. Totodată, am putea să-l amintim și pe pictorul C. Petrescu. Acesta descindea dintr-o familie de zugravi munteni, artiști renumiți și cu tradiții vechi. El încearcă să actualizeze arta bisericească, să o cizeleze, publicând, în acest sens, o carte despre frescă în franceză și română.

Nu se poate pune problema de o expunere pe firmament, în adevăratul sens al cuvântului, pentru școala românească, atunci când vine vorba despre abordare, studiu și editare a *Erminiei bizantine*, decât după Primul Război Mondial. Cel care a făcut posibilă afirmarea școlii românești este profesorul Vasile Grecu [8]. Dacă putem spune că prima ediție a *erminiei* există datorită lui Papadopoulos Kerameus, lui V. Grecu i se atribuie meritul de a fi eruditul care a pus bazele unui important demers întreprins în vederea stabilirii unei tradiții a manuscriselor *Erminiei bizantine*. De netăgăduit în această direcție este lista de studii și cărți ce au fost dedicate erminiei<sup>1</sup>. În opinia mea, *Cărți de pictură bisericească bizantină*, scrisă de Vasile Grecu, reprezintă cartea de căpătâi, care nu a putut fi încă detronată din fruntea bibliografiei de specialitate.

Există în continuare cercetări, studii și lucrări care se realizează pe anumite problematici din vastul cuprins al *Erminiei de pictură*, unde se abordează teme care fac referință la caietele de modele, la abordarea unor programe iconografice, la abordarea icoanei, din punct de vedere conceptual și ilustrativ. Aici am putea face trimitere la teza de doctorat a lui Robu A. – *Erminia ca izvor istoric* [9], dar și la disertația lui Mateusz Jacek Ferens – *Dionysius of Founa: Artistic Identity Through Visual Rhetoric* [10].

1 Amintim aici câteva dintre cărțile scrise de Vasile Grecu: *Din frumusețile marilor noastre biserici*, Cernăuți: Calendarul Glasul Bucovinei, VIII, 1927. *Din pictura vechilor noastre biserici*, Cernăuți: Junimea literară, XIV, Cernăuți, 1925. *Cărți de pictură bisericească bizantină* Cernăuți: Candela, 1934. *Versiunile românești ale Erminiilor de pictură bizantină*, Cernăuți: Codrul Cosminului, 1924. *Erminii de pictură bizantină*, Cernăuți: Candela, 1942.

### Aspecte canonico-eceziaste și tehnico-ilustrative urmărite în erminie

În erminie se urmăresc câteva aspecte esențiale, printre care – organizarea compozițională a temelor și a programului iconografic, cu respectarea normativelor și indicațiilor din biserică. În aceste condiții, conținutul erminiei ar putea fi compus într-un mod sintetic, urmărind principiile logice. Acest lucru a fost sistematizat într-o abordare didactică de către profesorul Mureșianu și, din punctul de vedere al bisericii, de către Miron Cristea, dar a fost realizat de către Ene Braniște, datorită dublei sale calități, aceea de profesor de teologie, dar și de membru al Comisiei de pictură bisericească.

Un mod de a aborda pragmatică a erminiei aduce în discuție aspectele ce țin de partea tehnică a unui șantier de pictură: rețete pentru grunduri, procedee de laborator și de atelier, instrumente și instrumentar folosit, substanțe etc. Toate acestea sunt necesare și de mare relevanță pentru zugrav, dar deopotrivă și pentru cei ce vor fi chemați pe viitor să restaureze și să conserve pentru posteritate icoane, fresce, fragmente de frescă și alte bunuri mobile și imobile ce au fost realizate într-o anumită perioadă de timp și spațiu, fiindcă doar cunoscând tehnicile folosite un restaurator poate interveni asupra unei piese, redându-i înfățișarea inițială fără a compromite piesa în mod irecuperabil.

În completarea acestei abordări vine partea iconografic-ilustrativă, care are, în mare măsură, aceleași interese de respectare a tradiției pe care a moștenit-o din repertoriul vechi, desene, crochiuri, schițe, izvoade și ajungând până la un număr impresionant de albume de artă, care se adresează în permanență raportării la tradiție și la zugravii renumiți, la acei care au creat școala pe care erminiile o invocă cu o frecvență ridicată.

Din acest motiv, putem aminti despre modul în care izvoadele erau transmise de la un atelier la altul sau de la un șantier la altul, cât și constantele editări caietelor cu modele iconografice. Important de menționat este faptul că circulația izvoadelor de la un zugrav la altul a avut ca efect și o unitate stilistico-estetică.

Mai putem privi erminiile și din punct de vedere academic, axându-ne pe partea istoric-filologică. Acest aspect este unul care se adresează, în mod evident, unui public mult mai restrâns și aici putem face referire la lucrările lui V. Grecu [9]. Acestea au fost intens citate în mediile academice de specialitate atât din țară cât și de peste hotare. Este de netăgăduit faptul că parcursul istoric-filologic nu este unul lipsit de limite. Acestea decurg din însăși tradiția manuscriselor care nu sunt doar niște simple copii care pot conduce către un model comun, ci sunt un mixaj de experiențe personale și creativitate care aparțin în mod colectiv breslei zugravilor.

O altă abordare a erminiei și ultima este cea din punct de vedere teologic. Aici se poate urmări atât partea istorică, a Bizanțului – Bizantinologia sau pe o nișă sistematică – Iconologia, cât și partea practică – Programul iconografic sau biblic. Folosindu-ne de mijloacele pe care le avem la dispoziție putem face cercetări care să fie axate cu precădere asupra aspectului iconografic și mai puțin asupra aspectului care ține de tehnici și izvoade.

### Concluzii

Un deziderat care ține de domeniul nostalgiei rămâne încă în discuție. Ar fi de dorit să apară o ediție completă a *erminiei*, o ediție critică și exhaustivă, care să cuprindă totalitatea manuscriselor și să abordeze problematicile ridicate de aceste abecedare de învățătură asupra tainei zugrăvitului. Dacă un asemenea scop ar fi posibil de atins, asta ar însemna să înglobeze totalitatea lumii bizantine. Așadar, pentru ca fenomenul să poată fi studiat ar trebui tratat din punct de vedere hermeneutic, iar aceasta implică o muncă asiduă și de dimensiuni greu de conceptualizat, dar și mai greu de înfăptuit.

În momentul în care se au în vedere doleanțele pictorilor de biserici, este de netăgăduit faptul că aceștia au nevoie de calitate, nu de cantitate, ceea ce înseamnă comasarea unui vast volum de informații într-un minim de spațiu, creându-se o carte care să fie, în același timp, utilă și indispensabilă pe un șantier.

În acest sens, mulți zugravi care erau și autori de *erminii* au grupat și sintetizat *erminiile* și au creat variante practice și accesibile, care au avut ulterior aprobarea Sfântului Sinod.

Cea mai recentă ediție a *Erminiei* a pictorului Alexandru Sandulescu-Verna, despre care am putea afirma că este una dintre cele mai complete și de utilitate maximă, întrunește toate aspectele menționate mai sus. Autorul a reușit să adune în mod extraordinar de ingenios informații iconografice și de artizanat din varii manuscrise și ediții ale *Erminiei*, la care a adăugat ilustrații bogate de icoane și picturi murale, pentru o exemplificare elocventă.

În final, putem afirma că *Erminia* este un abecedar complet și omogen al picturii bisericești. Aceasta a fost creată în perioada post-bizantină cu materiale, informații și tradiții transmise atât prin viu grai cât și prin manuscrise adunate încă din secolul X, din necesitatea de a ușura munca zugravilor și de a menține o uniformitate artistică, dar și canonică. Importanța *Erminiei* face necesară cunoașterea aspectelor care au dus la apariția acestei cărți de căpătâi a picturii bisericești, care constituie o expresie ce validează aspectul canonic al artei ecleziale.

### Referințe bibliografice

1. LOUTH, A., CASIDAY, A. *Byzantine orthodoxies: papers from the thirty-sixth Spring Symposium of Byzantine Studies*, University of Durham, 23–25 Mar. 2002. Aldershot: Ashgate, 2017. ISBN(10) 0754654966.
2. *Dictionarul explicativ al limbii române*. București: Univers Enciclopedic, 1998. ISBN 978-973-9243-29-2.
3. STEPHAN-KAISSIS, C. Bayern und Byzanz: zum romantischen Byzantinismus deutscher Künstler im 19. Jahrhundert. In: *Mitteilungen zur spätantiken Archäologie und byzantinischen Kunstgeschichte*. Munchen, 2002, vol. 3, pp. 125-163.
4. DIDRON, A.N. *Manuel d'Iconographie Chrétienne Grecque et Latine*. Trans. Paul Durand. Paris: Imprimerie Royale, 1845. ISBN(10) 0353801259.
5. DIDRON, A.N. *Christian Iconography; or, the History of Christian Art in the Middle Ages*. London: Margaret Stokes, 1886, vol. 2, pp. 265–399.
6. GEROLD, I., VZDORNOV, V.G. *The History of the Discovery and Study of Russian Medieval Painting*. Leiden: Koninklijke Brill, 2018. ISBN (10) 9004279679.
7. DIONYSIOS OF FOURNA. *Hermēneia tēs zōgraphikēs technēs*. Atena: Ed. Holy Koutlou mousiano, 2007. ISBN 978-960-89864-0-4.
8. GRECU, V. *Dionysius of Fournna. Cărți de pictură bisericească bizantină. Introducere critică a versiunilor românești atât după redacțiunea lui Dionisie din Furna, tradusă la 1805 de arhimandritul Macarie, cât și după alte redacțiuni mai vechi traducerii anonime*. Cernăuți: Tiparul Glasul Bucovinei, 1936.
9. ROBU, A. *Erminiile ca izvor istoric: rez. tz. doct. Inst. de Istorie „George Barițiu” din Cluj-Napoca*. Cluj-Napoca, 2012.
10. FERENS, M.A. *Dionysius of Fournna: Artistic Identity Through Visual Rhetoric*: thes. of master degree. University of California. California, 2015.

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

## IDENTITATE CULTURALĂ: DELIMITĂRI CONCEPTUALE

### CULTURAL IDENTITY: CONCEPTUAL DELIMITATIONS

**TATIANA COMENDANT<sup>1</sup>,**

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

**ANA MITRIUC<sup>2</sup>,**

asistent universitar, doctorandă,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU 316.723

008(478)

*Trăim într-o lume marcată de tensiuni și conflicte, într-o lume de schimbări rapide și multiple (economice, sociale, educaționale, politice și, nu în ultimul rând, culturale). Cultivarea identității culturale devine impetuos necesară. Identitatea culturală este o temă conectată la necesitățile actuale ale Republicii Moldova care revine ca o problemă de maximă relevanță, constituind un proces fundamental al societății de astăzi. În definitiv, problema care se pune în studiul nostru constă în determinarea, formarea și cultivarea identității culturale a țării noastre.*

**Cuvinte-cheie:** identitate, cultură, identitate culturală, națiune, național, popor

*We live in a world marked by tensions and conflicts, in a world of rapid and multiple changes (economic, social, educational, political and, last but not least, cultural). Cultivating the cultural identity is urgently needed. Cultural identity is a topic connected to the current needs of the Republic of Moldova, it returns as a matter of the utmost relevance, constituting a fundamental process of today's society. Ultimately, the problem in our study is to determine, to form and cultivate the cultural identity of our country.*

**Keywords:** identity, culture, cultural identity, nation, national, people

### Introducere

Identitatea, cultura și identitatea culturală reprezintă o problemă tot mai actuală, dar totuși nu există definiții general acceptate pentru identitate, nici terminologii unitare valabile pentru descrierea și explicarea fenomenelor identității, a culturii și a identității culturale.

Problema identității culturale este una foarte delicată, în primul rând, datorită dificultății definirii acestui concept. Atât la nivel individual cât și la nivel de colectivitate, identitatea culturală a reprezentat permanent un subiect fundamental de cercetare al umanității.

La baza acestei probleme a stat nevoia de autocunoaștere și autodefinire a omului. Căutarea propriei identități este un fenomen recent apărut. Astăzi identitatea culturală nu mai poate fi concepută ca o moștenire căpătată din familie, ci ca o calitate, dobândită începând cu primii ani de viață în cadrul procesului de socializare și culturalizare.

1 E-mail: tatianacomend@gmail.com

2 E-mail: anamitriuc@gmail.com

### Cultură și identitate culturală

Pentru a avea o imagine cât mai clară asupra conceptului de identitate culturală, trebuie să ne raportăm nu numai la prezent, dar și la întreaga evoluție a culturii noastre. Procesul istoric al culturii este un flux continuu, ceea ce, în principiu, ar însemna devenire, creștere, continuitate.

Cultura a fost investită în proiectele antropologiei filosofice și în orientările caracteristice ale secolului nostru, având o semnificație ontologică fundamentală. De la un sens istoric inițial, conceptul de cultură a dobândit o semnificație antropologică amplă, ajungând să exprime totalitatea creațiilor, a valorilor și a mijloacelor prin care existența umană, organizată în societăți complexe, se distinge de existența naturală.

„Pentru prima oară în decursul istoriei omul se raportează numai la sine pe acest Pământ... Astăzi trăim într-o lume atât de complet transformată de om, încât peste tot întâlnim structuri create de om, ne întâlnim, într-o măsură anumită, mereu cu noi înșine” [1 p. 155].

Pentru istorici, filosofi, sociologi, antropologi și, nu în ultimul rând și pentru esteticieni, conceptul de cultură a reprezentat tot timpul un obiect de studiu.

Marele stilist al limbii române, Andrei Pleșu, în lucrarea *Minima morală: Elemente pentru o etică a intervalului* descrie cultura ca fiind singura sursă certă a unei bucurii permanente. Dacă există un teritoriu al lumii în care poți cunoaște deplinătatea bucuriei, acest teritoriu nu poate fi decât cultura. Cultura este, deci, o satisfacție perpetuă, fără riscuri, fără dezamăgiri, o satisfacție pe care o poți avea fără să depinzi de alții [2 pp. 88-98].

Există o serie de valori culturale perene și evenimente unice pentru un popor, care îi conferă specificitate și o continuitate în istorie, dar structura socio-culturală înregistrează schimbări de la o epocă la alta.

Societatea și grupurile sociale reprezintă cadrul de formare, manifestare și perpetuare a unei culturi. Datorită acestui fapt, identitatea socială se află în interacțiune permanentă cu identitatea culturală. Trebuie de reținut că identitatea culturală este o calitate distinctivă într-un anumit moment istoric, însă aceasta se află într-o continuă devenire, ceea ce înseamnă că ea suportă prefaceri în timp.

Conceptul de identitate culturală, ca și identitate socială, beneficiază de o istorie îndelungată și de o tratare controversată.

În dezbaterile academice este tot mai des prezentă afirmația, conform căreia postmodernitatea anunță întoarcerea, a ceea ce sociologul Dominique Wolton numea „banda celor patru: națiunea, istoria, religia, identitatea”. Iar Grigore Georgiu, citat de Sabina-Adina Luca în *Politici culturale și integrare europeană* (coordonator de ediție Florica Vasiliu), consideră că „paradoxul modernității, cu formele ei democratice, este că, pe măsură ce produce omogenizare și uniformizare, exacerbează și distincțiile, și nevoia de identitate, diferențe care devin cu atât mai mult importante, cu cât par a fi mai neînsemnate” [3 p. 66].

Preocupat de problema identității culturale, profesorul universitar, Grigore Georgiu, în lucrarea sa *Națiune. Cultură. Identitate* atribuie identității culturale un sens larg, de echipament existențial tehnic și simbolic, prin care o comunitate umană reușește să-și codifice expresiv istoria, existența, realitatea, viața, cu toate elementele ei. O cultură națională cuprinde în codurile sale expresive o schemă simbolică a lumii și a vieții umane, un mesaj original și ireductibil [1].

Nici o cultură națională nu este substituibilă și nu poate fi înlocuită prin altele; nu există cultură care să le rezume și să le facă inutile pe celelalte. Deci, toate au legitimitate antropologică și întruchipează atributele condiției umane; identitatea nu este rezultatul izolării unei culturi, ci al relațiilor sale de interdependență și comunicare [1].

Noțiuni, precum identitate culturală sau identitate specific națională, au început să domine câmpul ideologic mai ales pe la sfârșitul sec. XIX.

Cercetătorul Adrian Otovescu, în lucrarea *Conservarea identității culturale în mediile de emigranți din Europa* specifică asupra faptului că abordarea istorică a identității culturale a condus la apariția

unei literaturi de specialitate deosebit de bogate și variate. Autorul face trimiteri la principalele orientări teoretice existente în literatura de specialitate în legătură cu acest subiect de studiu. A. Otovescu susține că anumiți cercetători, precum teoreticianul Stuart Hall, ne ajută să deslușim „cel puțin două perspective de abordare a identității culturale. Prima vorbește despre identitățile noastre culturale care reflectă experiențe istorice comune și coduri culturale împărtășite, care ne oferă argumentări cu privire la istoria noastră actuală.

A doua perspectivă promovează ideea că identitatea culturală este mai degrabă o problemă de „devenire” decât de „ființare”. Ea aparține în aceeași măsură viitorului și trecutului. „Identitatea culturală nu este ceva ce există deja, ceva ce transcende timpul, spațiul, cultura sau istoria. Identitatea culturală are o anumită istorie” [4].

În opinia profesorului Peter Adler, conceptul de identitate culturală „încorporează premise, valori, definiții și credințe comune, precum și procesul de structurare a activităților cotidiene” [4]. În altă ordine de idei, A. Otovescu evidențiază opinia cercetătorului britanic Paul Gilbert care, în lucrarea *Cultural identity and political ethics*, publicată în anul 2008, apreciază că „numeroase tipuri de identitate culturală au apărut ca un răspuns în urma diferitor circumstanțe” [4].

În știința sociologică, termenul de „identitate” este pus în corelație cu conceptele de comportament și de rol social. A vorbi despre identitate înseamnă a vorbi despre natura umană și complexitatea ei, despre istoria devenirii omului, a creării și recreării lui prin gândire, efort și voință, înseamnă a vorbi despre o față vizibilă, conștientă de sine, și alta ascunsă ce transpare în gânduri, gesturi, comportamente demne de a fi luate în seamă.

Sentimentul de identitate creează siguranță, confort psihic, intimitate, dar și responsabilități legate de sarcinile temporare față de evoluția socială mai largă a structurilor de apartenență și de securizare materială și spirituală ale identității.

Identitatea culturală reprezintă esența perenității popoarelor; ea conferă omului, în particular, specificitate, iar grupurilor sociale, în general, unitate, caracter irepetabil și ireductibil; ea constituie legătura între trecutul, prezentul și viitorul lor; cultura condiționează întreaga experiență a omului, de la naștere până la moarte.

A priva persoanele sau grupurile de identitatea lor culturală înseamnă a le priva de istoria lor, a nega, în ultima instanță, dreptul lor la existență.

Identitățile culturale sunt lipsite de semnificație etică, ceea ce înseamnă că ele nu sunt nici bune, nici rele, ci doar există. Rolul identităților culturale este de a diferenția anumite grupuri sociale și colectivități umane.

Identitatea culturală – construcție spirituală fundamentală pentru dezvoltarea structurată a societății noastre – este în continuă devenire, necesitând și o alimentare pe măsură. Identitatea culturală desemnează laturile specifice ale poporului nostru, ca popor distinct de alte comunități naționale, reflectă căile tipice în care ne construim cultura, exprimă modul nostru particular de a răspunde la constantele universale ale culturii: îmbrăcăminte, hrană, religie, joc, artă, comunicare, limbă.

### **Tipuri de identitate culturală**

Identitatea culturală se referă la identificarea cu un anumit grup sau la sentimentul de apartenență la acesta pe baza mai multor categorii culturale, incluzând naționalitatea, etnia, rasa, sexul și religia. Identitatea culturală este construită și întreținută prin procesul împărtășirii cunoașterii colective, precum tradițiile, patrimoniul, limba, estetica, normele și obiceiurile.

Deși, odinioară, cercetătorii au presupus că identificarea cu anumite grupuri culturale este evidentă și stabilă, acum majoritatea lor o văd ca fiind contextuală și dependentă de schimbări temporale și spațiale. În lumea contemporană globalizată, caracterizată printr-o creștere a contactelor interculturale, identitatea culturală este, în mod constant, reprezentată, negociată, conservată și disputată prin prisma practicilor comunicative.

Identitatea culturală se manifestă, în esență, prin specificul cunoștințelor asimilate de oameni, prin acțiunea lor pentru conservarea unor obiceiuri și promovarea valorilor spirituale, prin comportamentul de consum al respectivelor creații, unele dintre acestea fiind difuzate și prin sistemul instituțiilor culturale. Există o condiționare reciprocă între identitatea culturală și cea socială, deoarece ele au un caracter dinamic.

Pentru o caracterizare mai reușită a identității culturale este important să cunoaștem tipurile și componentele acesteia. În literatura de specialitate, cea antropologică și sociologică sunt examinate o multitudine de tipuri de identitate culturală, care sunt într-o interacțiune indisolubilă și organizare ierarhică.

Adrian Otovescu, în lucrarea la care ne-am referit mai sus, ne oferă „patru tipuri de identitate culturală: individuală, culturală de grup, regională și națională.

a) *Identitate culturală individuală* – care definește profilul cultural al fiecărui om și totodată îi conferă o notă personală prin intermediul cunoștințelor, valorilor, modului de a gândi;

b) *Identitatea culturală de grup* – caracterizează toți membrii unui grup, care împărtășesc aceleași valori și modele de comportament. În cazul grupurilor etnice și al minorităților naționale, identitatea culturală poate beneficia și de aportul unor instituții proprii (școala, asociații, presa, posturi de radio și televiziune), care au ca scop susținerea și promovarea sistematică a valorilor materiale și spirituale identitare, începând de la obiectele de vestimentație până la creațiile artistice.

c) *Identitatea culturală regională* – este proprie unei zone geografice și spirituale, care caracterizează comunitățile teritoriale și manifestările de viață ale locuitorilor lor. Identitatea culturală regională crește încrederea și facilitează interacțiunea între membrii nativi.

De-a lungul istoriei în România s-au conturat mai multe arii geografice și folclorice, încât diferențele de cultură populară din Banat, Oltenia, Maramureș, Dobrogea sunt nu numai evidente, dar și remarcabile. Datorită deosebirilor, se întâlnesc și numeroase elemente valorice comune, care exprimă specificul național românesc în orizontul creației folclorice.

d) *Identitatea culturală națională* – este cea care sintetizează ceea ce este specific unui popor, unei comunități naționale și ne ajută să diferențiem cultura unei societăți sau țări de cultura altor societăți și țări, cultura unui român de cultura unui spaniol sau a unui francez de cea a unui englez etc.

Trebuie să menționăm că nu toți membrii unei societăți au aceeași conștiință, uniformă asupra propriei lor identități. De aceea, întâlnim oameni care trăiesc propria lor identitate culturală națională și au tendința de a o recunoaște în diverse împrejurări de viață, în timp ce alții o resping, manifestând atitudini de negare a conștiinței identitare” [4 pp. 110-111].

Este foarte greu de definit o cultură națională sau identitatea culturală a unei națiuni, atunci când această cultură este alcătuită din diferite grupuri etnice, care au o limbă diferită, o religie, o rasă sau cultură diferită. Identitatea culturală și cea națională reprezintă iluzia modernității, în care unitatea diferențelor și a multitudinilor poate fi gândită și concepută. Însă această unitate, identitate, omogenitate, iluzie ideologică instituită se desface din interior, ca și modernitatea.

Toate aceste delimitări conceptuale descrise mai sus ne ajută să evităm unele neclarități polisemantice ale termenului de identitate culturală.

Identitatea culturală este identitatea împărtășită de membrii aceleiași culturi. Conceptul de identitate culturală poate fi circumscris prin invocarea atât a dinamicii culturale, cât și a individului ce încearcă să țină pasul cu această dialectică. Astfel, identitatea culturală ține, în cea mai mare parte, de alegerea proprie a fiecărei persoane, care trebuie să fie liberă de a se recunoaște în valorile, tradițiile unei comunități determinate și a le împărtăși.

Identitatea culturală este un univers simbolic în orizontul căruia oamenii trăiesc în comun; este un sistem de credințe și coduri, care explică solidaritatea dintre membrii unei societăți, precum și voința acestora de a trăi în comun.



Construirea identității culturale are loc prin acceptarea sau respingerea unor norme, valori, semnificații, care poate fi realizată în cadrul interacțiunii față în față dintre indivizi.

Dincolo de aceste ambiguități și incertitudini terminologice, identitatea, cultura și identitatea culturală sunt concepte fundamentale, care joacă un rol decisiv în procesele de comunicare și de înțelegere umană și socială în mediul socio-cultural, juridic, politic, etic, cât și în domeniul științelor socio-umane.

### **Limba poporului – element definitoriu al identității culturale**

Identitatea culturală, de exemplu, pentru români reprezintă esența definitorie a existenței lor istorice și fundamentale. Identitatea națională este viziunea comunității naționale despre propria identitate și psihologia sa. Fiind situați într-o zonă geopolitică de mari interese și fiind bătut de puternicele conflicte între imperii, românii au reușit să-și afirme propria lor identitate.

„Românii sunt un popor născut în Europa și nu venit de aiurea; românii asimilează influențele celor mai târziu intrați în spațiul european, dar nu-și pierd identitatea; dimpotrivă, și-o consolidează, întotdeauna deschizându-se spre noi posibilități de adaptare, fără să-i perturbe iremediabil o realitate trecătoare”, menționează savantul Ion Tudosescu [5 p. 32].

În operele cărturarilor umaniști români cultul antichității se îmbină cu teoria despre originea romană a poporului. Ideile de neam, limbă și credință în epoca medievală erau contopite în numele de „rumân” sau „român”. Emblematic, numele poporului român cristalizează o identitate. Poporul român își poartă identitatea în nume și ea se identifică cu existența lor [6].

Ideea romanității, promovarea limbii române ca limbă de cultură, continuatoare a limbii latine, confirmarea unității de neam și de limbă a românilor din toate cele trei Țări Române alcătuiesc elementele specifice și definitorii ale umanismului românesc.

Apogeul istoriografiei umaniste românești îl constituie creația lui Dimitrie Cantemir. Argumentarea latinității românilor, continuitatea și unitatea de neam, romanitatea limbii sunt demonstrate de D. Cantemir în câteva lucrări, precum: *Descrierea Moldovei* (1716) și *Hronicul vechimii a romano-moldo-vlahilor* (1719-1722). În *Descrierea Moldovei* cărturarul ne aduce la cunoștință că Moldova, alături de Muntenia și Transilvania, este parte veche a Daciei, prefăcută de Traian în provincie romană [6].

Întru susținerea vechimii românilor și a continuității lor pe teritoriul carpato-dunărean, Dimitrie Cantemir vine cu argumente arheologice, politice, juridice, religioase, lingvistice. Pentru acest cărturar o dovadă convingătoare a romanității locuitorilor acestor meleaguri este limba lor „ce se potrivește mai mult decât oricare altă limbă cu cea romană...” [6 p. 227].

În concepția lui Dimitrie Cantemir, „limba este principalul argument în sprijinul ideii unității de neam a românilor, căci valahii și ardelenii au același grai ca moldovenii” [6 p. 227].

Între spațiile vitale în care ne construim existența, limba se distinge ca loc al dezmarginirii, invocând, prin atributele ei fundamentale, vocația omului de a-și afirma libertatea. Dacă geografia impune granițe, dacă istoria le alterează și le modifică evenimential, limba deține taina care consfințește libertatea spirituală.

Limba exprimă sufletul unei națiuni, ea se identifică cu etnia, cu națiunea care o vorbește, cu naționalitatea. Dacă moare limba, mor și vorbitorii ei ca reprezentanți ai unei etnii sau națiuni concrete. Limba, alături de particularitățile psihice și morale, constituie una din trăsăturile constitutive ale națiunii.

Cea mai importantă componentă a unei națiuni o constituie populația. Această populație trebuie să aibă același sentiment al identității și, în mod obișnuit, vorbește aceeași limbă. Ceea ce suntem depinde foarte mult de modul cum ne identificăm, apoi cum negociem cu ceilalți pentru a ne identifica ca să fim recunoscuți. Un punct forte îl ocupă modul în care ne prezentăm celorlalți, modalitatea și mijloacele prin care încercăm să negociem cine suntem.

Oriunde în lume și-ar trăi timpul ființa noastră, spațiul limbii în care ne-am născut construiește libertatea de a fi ceea ce adâncul istoric al nației noastre ne-a înscris în ADN-ul poporului căruia îi aparținem.

În crearea identității se accentuează importanța elementului cultural. Construcția identitară rezultă în urma mai multor influențe pe un fond specific în condiții socio-istorice date.

Identitatea culturală este folosită ca sinonim pentru identitatea națională și identitatea etnică, pentru cultura populară, ea constituie o sursă perenă de creații originale. Simțul apartenenței la o cultură comună este dat de o serie de simboluri culturale recunoscute de toți (ritualuri, simboluri vestimentare, tradiții comune etc.). Identitatea culturală se menține și se hrănește datorită promovării acestora.

Pe parcursul istoriei, ideile de unitate și continuitate a românilor au fost puse uneori în serviciul unei ideologii și a unei politici naționaliste, latinitatea ca imaginar identitar rămâne actuală în contemporaneitate.

Identitatea culturală este unul din elementele-cheie, care ne ajută să fim umani și, în numele salvării creativității umane, avem nevoie să protejăm și să respectăm această identitate. Avem nevoie să înțelegem maniera în care această identitate se dezvoltă și eșuează în a progresa.

### **Concluzii**

De-a lungul istoriei sale, de la o epocă la alta, orice cultură pierde unele caracteristici și câștigă altele. Cultura nu dispare, ea mereu se reînnoiește, de aceea, pentru a crede și a avea un viitor bogat, suntem obligați să sporim aportul în domeniul culturii, al creației, în general. Una din problemele globale ale omenirii rămâne a fi ocrotirea culturii, deoarece ea accelerează dezvoltarea omenirii.

Pentru a ne putea identifica de alții, e necesar și suntem obligați să pătrundem în miezul culturii, să păstrăm acele credințe, valori, obiceiuri, moravuri, tradiții care dau o semnificație deosebită identității culturale. Procesul prin care se asigură securitatea identității culturale din cadrul unei națiuni pornește de la nivelul nostru, al indivizilor care alcătuim societatea de astăzi. Identitatea culturală derivă din participarea indivizilor la practicile culturale, presupune atitudini pozitive, atașament și mândrie națională, sentimente de protecție și împărtășirea acelorași tradiții și obiceiuri.

Credem că identitatea culturală e la noi acasă în Republica Moldova și, în același timp, ne dorim ca cetățenii să conștientizeze acest fapt și să-și dorească asumarea acestei identități. O astfel de raportare la identitatea culturală presupune o viziune pe termen mediu și lung.

### **Referințe bibliografice**

1. GEORGIU, G. *Națiune. Cultură. Identitate*. București: Diogene, 1997. ISBN 973-97-636-3-4.
2. PLEȘU, A. *Minima morală: Elemente pentru o etică a intervalului*. București: Humanitas, 2008. ISBN: 978-973-50-1969-3.
3. *Politici culturale și integrare europeană*. Coord. F. Vasiliu. Iași: Institutul european, 2009. ISBN 978-973-611-622-3.
4. OTOVESCU, A. *Conservarea identității culturale în mediile de imigranți români din Europa*. București: Ed. Muzeului Național al Literaturii Române, 2013. (Col. Aula Magna). ISBN 978-973-167-179-6.
5. TUDOSESCU, I. *Identitatea axiologică a românilor: eseuri*. București: Ed. Fundației „România de Măine”, 1999. ISBN 9735821362, 9789735821364.
6. BOBĂNĂ, Gh. *Umanismul în cultura românească din secolul al XVII-lea începutul secolului al XVIII-lea*. Chișinău: Epigraf, 2005. ISBN 9975-924-76-0.

**SPORIREA SECURITĂȚII ȘI SIGURANȚEI PERSOANEI  
ȘI PROGRESUL DOMENIULUI CULTURII  
CA DEZIDERATE ALE ACORDULUI DE ASOCIERE RM – UE**

**INCREASING THE PERSON'S SECURITY AND SAFETY  
AND THE PROGRESS IN THE FIELD OF CULTURE AS PURPOSES  
OF THE RM – EU ASSOCIATION AGREEMENT**

**SERGHEI SPRINCEAN<sup>1</sup>,**

doctor habilitat în științe politice, conferențiar universitar,  
Institutul de Cercetări Juridice, Politice și Sociologice,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU 327.39(4)

342.7(478)

316.7

*Integrarea europeană a Republicii Moldova (RM) presupune o apropiere a standardelor și valorilor culturale comune pentru Uniunea Europeană (UE) și pentru RM. Acest obiectiv îl urmărește cel mai important document politic încheiat de diplomația de la Chișinău cu UE – Acordul de Asociere a RM cu UE (Acord), semnat la 27 iunie 2014. Domeniul culturii este menționat în Acord, preconizând o cooperare strânsă dintre RM și UE în concordanță cu asemenea valori precum toleranța și echitatea, deschizând noi perspective de dezvoltare și modernizare socială, de asigurare a unui nivel avansat al securității umane, al libertății personale și siguranței individului. În contextul implementării Acordului, RM se obligă în mod unilateral să-și racordeze politicile sale naționale, să aloce o bună parte a bugetului său de stat pentru atingerea acestor obiective și să ducă o politică externă în concordanță cu obiectivele trasate în Acord, spre a se edifica o societate cu un înalt nivel de civilizare și bunăstare.*

**Cuvinte-cheie:** cultură, patrimoniu cultural, Acord de Asociere, Republica Moldova – Uniunea Europeană, siguranța persoanei, securitate umană, cooperare, standarde europene, valori

*The European integration of the Republic of Moldova (RM) implies an approximation of common cultural standards and values for the European Union (EU) and for the RM. This objective is pursued by the most important political document concluded by the Chisinau diplomacy with the EU - the Agreement of Association of the RM with the EU (Agreement), signed on June 27, 2014. The field of culture is mentioned in the Agreement, calling for close cooperation in line with such values as tolerance and equity, opening new perspectives for social development and modernization, ensuring an advanced level of human security, personal freedom and individual safety. In the context of the implementation of the Agreement, the RM unilaterally undertakes to align its national policies, to allocate a large part of its state budget to achieve these objectives and to pursue a foreign policy in line with the objectives set out in the Agreement, to build in the RM a society with a high level of civilization and well-being.*

**Keywords:** culture, cultural heritage, the Republic of Moldova – European Union Association Agreement, person's safety, human security, cooperation, European standards, values

### **Introducere**

Preocuparea pentru binele persoanei, pentru libertatea, securitatea și siguranța sa, dar și pentru respectul față de ființa umană, în cel mai general sens, au constituit subiecte de cercetare fundamentale ale filosofilor încă din Grecia Antică – Socrate, Platon și Aristotel, care au pus bazele sistemului democratic de luare a deciziilor, bazat pe respectul votului liber al majorității cetățenilor [1 p. 79]. Acești filosofi iluștri ai antichității au fundamentat principiile culturii și civilizației mondiale, făcând referință și la necesitatea respectării drepturilor omului, a proprietății private și libertății de exprimare

1 E-mail: sprinceans@yahoo.com

[2 p. 28]. Domeniul culturii, în context larg, moștenirea istorică și patrimoniul cultural-artistic național însoțesc tradițional problematica evoluției calității omului, creând premise și condiții favorabile pentru sporirea siguranței persoanei umane, a bunăstării individuale și colective [3 p. 149].

Pentru Republica Moldova relația sa cu Uniunea Europeană a fost una de o importanță decisivă în ceea ce privește potențialul de dezvoltare în toate sferele vieții sociale. Atunci când se analizează relațiile complexe ale Republicii Moldova cu Uniunea Europeană, devine extrem de important de adoptat și de aplicat abordări holiste, care să exprime aceste relații în detaliu și în ansamblu. Respectarea drepturilor omului, a libertăților și siguranței persoanei umane și cetățeanului se regăsește într-o corelație organică cu promovarea suveranității și securității naționale a Republicii Moldova [4 p. 94]. În acest fel, promovarea dezideratelor, nu doar ale securității umane, dar și ale specificului național, a valorilor culturale și patrimoniului istoric, devine o condiție în sine pentru moralizarea și civilizarea pleneră a societății din Republica Moldova în ansamblu, inclusiv a sferei promovării, elaborării și implementării politicilor și strategiilor ce țin de afacerile interne și externe.

### **Caracterul holist și exhaustiv al Acordului de Asociere a Republicii Moldova cu Uniunea Europeană**

În contextul procesului de integrare europeană a Republicii Moldova, se presupune o apropiere de standardele și valorile culturale comune pentru Uniunea Europeană și pentru Republica Moldova. Acest fel de politici în domeniul culturii se preconizează a fi promovat în procesul de guvernare pe parcursul implementării exhaustive a prevederilor agreate în actele diplomatice. Anume acest obiectiv îl urmărește cel mai important document politic încheiat de către diplomația de la Chișinău cu Uniunea Europeană – Acordul de Asociere a Republicii Moldova cu Uniunea Europeană, semnat la 27 iunie 2014, stipulând chiar în Preambulul Acordului de Asociere că acest document de o importanță crucială pentru dezvoltarea în viitorul apropiat a Republicii Moldova are ca sarcină „să intensifice contactele interpersonale, inclusiv prin cooperare și schimburi în domeniul cercetării și dezvoltării, al educației și al culturii” [5].

Cooperarea dintre Republica Moldova și Uniunea Europeană în domeniul culturii, ca parte integrantă a unui spectru vast de relații interumane și civilizaționale menite să dezvolte cunoașterea, intelectul și capacitățile artistice ale persoanei, capătă o valoare aplicativă specială, mai cu seamă, în analiza general-științifică din perspectiva beneficiilor de pe urma acestei cooperări și a semnificației deosebite a procedurilor de asigurare a securității umane pentru buna funcționare a sistemului social din Republica Moldova, spre aplanarea cât mai inofensivă și sustenabilă, pe un făgaș pozitiv și într-un context atitudinal de natură rațională, a contrapunerii acestei construcții ideatice altor tipuri de viziuni cu privire la cele mai optimale căi de realizare a interesului național al Republicii Moldova și a populației acesteia [6 p. 179]. La fel ca și alte principii și imperative, care stau la baza cooperării constructive dintre Republica Moldova și Uniunea Europeană, și dezideratul multilateralismului și extensiunii în dezvoltare a fost luat în considerare în procesul de pregătire a Acordului de Asociere a Republicii Moldova cu Uniunea Europeană. Astfel, unul dintre obiectivele acestui Acord stipulează „promovarea stabilității și a securității în lume prin intermediul unui multilateralism eficace” (articolul 3, paragraful 2, litera b), ceea ce presupune o atenție deosebită și acuratețe în implementarea politicilor internaționale și în Republica Moldova, dar ținând cont de specificul local.

În altă ordine de idei, domeniul culturii este menționat și într-o serie de articole ale Acordului de Asociere care preconizează cooperarea strânsă dintre Republica Moldova cu Uniunea Europeană pe planul racordării la ritmurile de evoluție a noilor tehnologii comunicaționale, cum ar fi art. 99, unde se menționează necesitatea digitalizării patrimoniului cultural din Republica Moldova, iar prin art. 104 se impune principiul importanței patrimoniului cultural ca fiind unul fundamental pentru cooperarea internațională a Republicii Moldova pe viitor. Art. 109 menționează domeniile culturii, educației, sănătății etc., ca fiind fundamentale în cadrul cooperării transfrontaliere dintre Republica Moldova

și vecinii săi, iar art. 110 impune ca obiectiv central promovarea turismului și a activităților culturale, sporirea cooperării transfrontaliere în condițiile restabilirii navigației pe râul Prut.

### **Accentul intercultural și securizarea interpersonală**

Acordul de Asociere a Republicii Moldova cu Uniunea Europeană promovează experiența europeană, în mod exhaustiv, ca o totalitate de „bune practici”, care sunt capabile să faciliteze și să scurteze procesul de integrare în Uniunea Europeană a Republicii Moldova prin racordarea la normele, valorile, standardele și instituțiile acestei organizații de mare prestigiu pe mapamond. În contextul diversificării politicii de tineret, Acordul stipulează, la art. 125, importanța promovării dialogului intercultural și acumularea de cunoștințe de către tineri. Pe lângă cele menționate, cooperării în domeniul cultural în Acordul de Asociere a Republicii Moldova cu Uniunea Europeană i se dedică întreg Capitolul 25, intitulat „Cooperarea în domeniul culturii, al politicii audiovizuale și al massmedia” (art. 130-133). În acest capitol se pune un accent deosebit pe „dezvoltarea industriilor culturale în UE și în Republica Moldova”, iar art. 132 prevede expres „cooperarea și schimburile culturale, mobilitatea artei și artiștilor”, precum și alte aspecte de o valoare incontestabilă pentru racordarea domeniului culturii din Republica Moldova la standardele europene.

Relațiile politice, atât pe plan intern cât și extern al Republicii Moldova, și nu numai, trebuie să aducă beneficii sociale, modernizare și dezvoltare, securitate și stabilitate, în conformitate cu principiul binefacerii. Anume acest tip de abordare este pus la baza Acordului de Asociere a Republicii Moldova cu Uniunea Europeană [7 p. 144]. Unul dintre multiplele beneficii sociale și umane pentru Republica Moldova, în urma implementării documentului în cauză, se preconizează a fi sporirea culturii sanitare prin promovarea unui mod sănătos de viață, a cultului calității vieții umane: „prevenirea și controlul bolilor netransmisibile, în principal, printr-un schimb de informații și de bune practici, prin promovarea unui stil de viață sănătos, prin abordarea principalilor factori care influențează starea de sănătate, cum ar fi alimentația și dependența de droguri, alcool, tabac” (articolul 114, litera c), ceea ce, de altfel, e în strânsă concordanță cu punctul 4.5 din Strategia Securității Naționale a Republicii Moldova. Astfel, aspectele civilizatoare includ, din perspectiva Acordului de Asociere a Republicii Moldova cu Uniunea Europeană, valențe culturale spirituale, dar și educativ-formatoare care sunt menite să schimbe atitudini și comportamente [8 p. 83].

Un aport metodologic important la edificarea unui mediu durabil și sustenabil de dezvoltare a societății în ansamblu este elaborarea, fundamentarea și extinderea interdisciplinară a dezideratului integrității sistemice a societății. Potrivit acestui obiectiv, pe deplin aplicativ și în plan sociopolitic, acțiunile și intervențiile întreprinse în cadrul unui domeniu sau subsistem distinct trebuie să fie coordonate într-o măsură suficientă, încât să nu genereze disfuncții sau scăderea eficienței și funcționalității altor subsisteme ale sistemului social, în cel mai general sens al termenului. Și în acest caz, Acordul de Asociere a Republicii Moldova cu Uniunea Europeană este relevant, promovând experiența europeană ca o totalitate de *bune practici*, care sunt capabile să faciliteze și să scurteze în timp procesul de integrare europeană a Republicii Moldova prin racordarea societății autohtone la normele și instituțiile Uniunii Europene, de exemplu, în sfera cooperării în domeniul migrației, al azilului și al gestionării frontierelor (articolul 14) sau în cea a combaterii terorismului (articolul 19), reducerea sărăciei și îmbunătățirea coeziunii sociale, promovarea sănătății și a siguranței la locul de muncă (articolul 32), în lupta împotriva fraudei și a corupției (articolul 50) etc. Toate aceste aspecte de o importantă stringență pentru societatea din Republica Moldova reprezintă domenii conexe și interdependente de sfera culturii materiale și spirituale.

Securizarea interpersonală și autosecurizarea în plan cultural și al moștenirii istorice, în contextul concepției empirico-analitice a securității umane, printre alte elaborări valoroase, reprezintă noțiuni prin care profesorul T. Frunzeti contribuie la diversificarea conținutului acestei concepții, recurgând la metode sociologice și filosofice, considerând că securitatea umană, la ora actuală, necesită o regândire

profundă, căci reprezintă acum nu mai mult decât o sintagmă prea vagă pentru a putea fi aplicată eficient și conform planurilor și așteptărilor societății, comunității științifice și organismelor internaționale specializate. În situația în care necesitatea valorificării moștenirii culturale este corelată cu nevoia de siguranță și securitate, mai cu seamă pentru persoana umană, în perspectiva realizării unei dezvoltări sustenabile pe viitor, se remarcă o serie de cercetători, printre care și E. Bădălan, care propune abordarea problematicii securității umane în contextul schimbării vectorilor în politicile și strategiile de securitate la sfârșitul sec. XX [9 p. 59]. Fiind militar de carieră, preocupat de fortificarea securității naționale, E. Bădălan remarcă necesitatea adoptării unei abordări mai extinse asupra securității, în care preocupările pentru bunăstarea societății și persoanelor primează. Cu toate că, în viziunea acestui autor, sectorul de securitate trebuie să fie dominat în continuare de structuri specializate militare și de informații, ceea ce deviază parțial de la concepția consacrată a securității umane, în care componenta militară este redusă semnificativ ca importanță.

Din aceeași perspectivă, cercetătorul militar român T. Frunzeti, împreună cu E. Bădălan, s-au remarcat printr-un studiu deosebit de valoros, publicat în 2003, referitor la analiza diversității de tendințe și forțe din cadrul mediului de securitate european [10 p. 81]. Autorii lucrării cercetează cele mai importante trenduri în domeniul securității, subliniind specificul european al conceptului, care vine să valorifice cu precădere patrimoniul uman, economic și cultural al societății. Însă tendințele și centrele de forță, în studiile europene de securitate aduse în discuție de către autori, au necesitat completări importante nu doar din perspectiva pericolelor terorismului (după atentatele de la New York din septembrie 2001), dar și a schimbărilor climaterice și amenințărilor tehnologice de ultimă oră. Lucrarea *Globalizarea securității*, editată în anul 2006 de către T. Frunzeti, vine să sublinieze specificul structurii agendei contemporane de securitate în contextul procesului contemporan al globalizării [11 p. 70]. Cu toate acestea, provocările securitare ale globalizării sunt cu atât mai ample, cu cât afectează mai profund persoana umană, comunitățile sociale, cu toate că este important de ținut cont și de avantajele globalizării pentru promovarea securității inter-civilizaționale și inter-confesionale ca parte a securității umane.

În același context, cercetătorul L. Cuda se referă la specificul global al sistemului contemporan al asigurării securității internaționale, mai ales la posibilitățile și mijloacele prin care securitatea, centrata pe om, poate fi și trebuie promovată în epoca globalizării pentru a constitui un mecanism viabil și general-benefic [12 p. 47]. Globalizarea eforturilor comunității internaționale de asigurare a securității reprezintă un proces complex și neunivoc, iar concepția securității umane poate induce un element de constanță și poate constitui un reper în acest proces, prin prioritizarea valorilor și dezideratelor în activitatea de securizare, prin centrarea pe persoana umană în comparație cu interesele naționale ale statelor sau cu nevoia lor de promovare și dominație internațională.

La fel, se atestă și în spațiul de limbă rusă un interes semnificativ pentru problematica securității umane, mai mult în plan filosofic și culturologic, decât militar, sociologic sau politologic. Această incursiune și abordare specifică filosofico-metodologică și culturologico-civilizațională asupra fenomenului securității în sens extins, precum și referitor la securitatea umană, în mod particular, reprezintă un aspect deosebit și o caracteristică specială a cercetărilor în domeniul securității în spațiul de limbă rusă, spre deosebire de cel anglofon sau din România, unde studiile de securitate sunt dominate de reprezentanți ai domeniului militar, care sunt capabile să genereze și să producă un număr impunător de cercetări de o calitate înaltă asupra domeniilor non-militare ale securității sau vizând aspecte umanitare și sociopolitice ale fenomenului în cauză.

Astfel, un reprezentant al mediului academic de limbă rusă, interesat de problematica dată, este N.A. Kosolapov, un cercetător din domeniul relațiilor internaționale și un analist al proceselor geopolitice multidimensionale, incluzând asemenea laturi ale acestor procese precum cel economic, militar, diplomatic etc. Acest autor remarcă încă în anul 1992 caracterul complex al sistemelor de asigurare a securității în perioada „post-război rece”, care, inevitabil, includea și dimensiunea umană, socială,

ecologică și culturală [13 p. 3]. Prin urmare, ipoteza, potrivit căreia securitatea socială și cea spirituală a persoanei umane și a societății reprezintă două laturi ale securității naționale, iar riscul principal, ca un posibil impediment în asigurarea securității umane, este refuzul conștientizat sau nu al individului uman de a confrunta direct amenințările.

### Concluzii

Prin urmare, în sensul dezvoltării domeniului culturii în contextul implementării Acordului de Asociere, Republica Moldova se obligă în mod unilateral să-și racordeze politicile sale naționale, să aloce o bună parte a bugetului său de stat pentru atingerea acestor obiective și să ducă o politică externă, mai cu seamă în relație cu vecinii, în concordanță cu obiectivele trasate în Acord. Implementarea Acordului de Asociere a Republicii Moldova cu Uniunea Europeană presupune intensificarea procesului elaborării și implementării deciziilor referitor la diverse aspecte ale politicii interne sau externe, în vederea ridicării nivelului de civilizare a sociumului din Republica Moldova în concordanță cu asemenea valori precum toleranța și echitatea, deschizând noi perspective de dezvoltare socială, cu repercusiuni inevitabile în toate sferele vieții, atât individuale cât și colective.

Prioritățile din Acordul de Asociere a Republicii Moldova cu Uniunea Europeană sunt determinate de specificul societății din Republica Moldova, de necesitățile de modernizare ale ei și nu au fost impuse ca niște standarde prestabilite, străine culturii noastre. Procesul demarării racordării politicilor și legislației Republicii Moldova la cele ale Uniunii Europene, inclusiv în baza Acordului de Asociere a Republicii Moldova cu Uniunea Europeană, denotă un interes deosebit pentru asigurarea unui nivel avansat al securității umane și aplicarea valorilor de libertate personală și siguranță a individului în procesul de modernizare a societății, inclusiv prin promovarea și modernizarea domeniului culturii naționale. Acest interes și voința politică exprimată în Acordul de Asociere urmează a fi confirmate prin acțiuni corespunzătoare, determinate și hotărâte ale autorităților din Republica Moldova, spre a se edifica o societate cu un înalt nivel de civilizare și bunăstare<sup>1</sup>.

### Referințe bibliografice

1. SPRINCEAN, S. *Securitatea umană și bioetica*: Monografie. Chișinău: Tipografia Centrală. 2017. ISBN 978-9975-53-589-2.
2. SPRINCEAN, S. *Teoria și filosofia politică: concepții și personalități*. Chișinău: Biotehdesign. 2014. ISBN 978-9975-933-46-9.
3. SPRINCEAN, S. Cultura securitară ca fundament al bunăstării societății. In: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*, 2019. Chișinău: Notogrf Prim, 2019, nr. 2 (35), pp. 148–153. ISSN 2345-1408. e-ISSN 2345-1831.
4. SPRINCEAN, S. *Securitatea Națională: noțiuni și elemente introductive*. Chișinău: Biotehdesign. 2012. ISBN 978-9975-4366-6-3.
5. Legea Republicii Moldova pentru ratificarea Acordului de Asociere între Republica Moldova, pe de o parte, și Uniunea Europeană și Comunitatea Europeană a Energiei Atomice și statele membre ale acestora, pe de altă parte: nr. 112 din 02.07.2014. In: *Monitorul Oficial al Republicii Moldova*. 2014, nr. 185–199.
6. SPRINCEAN, S. Componenta socio-culturologică a securității umane în contextul dezvoltării sustenabile a sociumului. In: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*, 2017. Chișinău: Notograf Prim, 2017, nr. 2 (31), pp. 176–183. ISSN 2345-1408. e-ISSN 2345-1831.
7. SPRINCEAN, S. Imperativul promovării securității umane în contextul procesului de integrare europeană a Republicii Moldova. In: JUC. V. *Republica Moldova în contextul oportunităților de modernizare: necesități de democratizare, securitate și cooperare*. Chișinău: Tipografia Centrală, 2016, cap. 10, pp. 139–155. ISBN 978-9975-3043-2-0.
8. SPRINCEAN, S. Imperative bioetice și securitare ca repere în educație și cercetare. In: *Educația din perspectiva valorilor*. Ed. a X-a, Alba-Iulia. 10-11 oct. 2018. Cluj-Napoca; București: Eikon, 2018, t. 14: Summa Paedagogica, pp. 80–85. ISBN 978-606-711-902-2.
9. BĂDĂLAN, E. *Securitatea națională și unele structuri militare românești la cumpăna dintre milenii*. București: Editura Militară. 1999. ISBN 978-973-663-502-1.

1 Articolul este elaborat în cadrul proiectelor de cercetare: 20.80009.1606.05 Calitatea actului de justiție și respectarea drepturilor persoanei în Republica Moldova: cercetări interdisciplinare în contextul implementării Acordului de Asociere Republica Moldova – Uniunea Europeană și 20.70086.13/COV Atenuarea impactului negativ al pandemiei COVID-19 asupra funcționalității instituțiilor puterii de stat din Republica Moldova.

10. BĂDĂLAN, E., FRUNZETI, T. *Forțe și tendințe în mediul de securitate european*. Sibiu: Editura Academiei Forțelor Terestre „Nicolae Bălcescu”, 2003. ISBN 973-99773-1-6.
11. FRUNZETI, T. *Globalizarea securității*. București: Editura Militară, 2006. ISBN 978-9733-2071-9-1.
12. CULDA, L. *Promovarea securității globale. Repere teoretice*. București: Centrul de Studii Sociale Procesual-Organice SRL, 2008. ISBN 978-973-7854-35-3.
13. КОСОЛАПОВ, Н.А. Сила, насилие и безопасность: современная диалектика взаимосвязей. In: *Мировая экономика и международные отношения*. 1992, № 11, с.1–7. ISSN 0131-2227.

## ASPECTELE CORELAȚIEI SINESTEZICE ALE PICTURII CU LITERATURA ȘI MUZICA

### ASPECTS OF THE SYNESTHETIC CORRELATION OF PAINTING WITH LITERATURE AND MUSIC

ELEONORA FLOREA<sup>1</sup>,

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

STELA COJOCARU<sup>2</sup>,

doctorandă,  
Universitatea Liberă Internațională din Moldova

CZU 75.04:78

75.04:821

*Studiul de față elucidează aspectele corelației sinestezice ale picturii cu literatura și muzica, conexiunile simbiotice senzoriale și intercorelările artistice între aceste genuri de artă distincte. Fenomenele sinestezice pătrund în pictură prin racordarea cu literatura, cu procedeele tehnice specifice genului respectiv de artă, aplicate și în pictură. Utilizând experiențele sinestezice, artiștii plastici au creat simbioze artistice inedite între pictură și muzică, redând grafic sunetele și armoniile în compoziții unice, reușind să picteze muzica, să creeze simfonii cromatice și peisaje muzicale.*

**Cuvinte-cheie:** sinestezie, simbioză senzorială, pictură, metaforă, alegorie, simfonie cromatică

*The present study highlights and establishes the aspects of the synesthetic relationship of painting with literature and music, the types of symbiotic sensory relationships and the artistic intercorrelations between different genres of art. The synesthetic aspects penetrate in painting through interconnections and stylistic amalgams with literature, modern literary currents, technical procedures specific to the given art genre, applied in painting etc. The artists, using synesthetic experiences, created original symbiosis between music and painting, graphically rendering sounds and harmonies in unique compositions, managing to paint music, to create chromatic symphonies and musical landscapes.*

**Keywords:** synesthesia, sensory symbiosis, painting, metaphor, allegory, chromatic symphony

#### Introducere

Începând cu cele mai timpurii forme de activitate artistică din epoca paleoliticului superior, care se regăsesc încifrate în desfășurarea practicilor de invocare magică (de vânătoare, agrar-calendaristică etc.), se manifestă sincretismul arhaic al interferenței organice a diverselor elemente – plastic, cinetic, sonor, verbal, mimetic etc. Procesul ulterior al evoluției milenare a creativității artistice va fi însoțit de

1 E-mail: eleonora.florea@mail.ru

2 E-mail: cojocaru\_stela@mail.ru



descompunerea treptată a acesteia în genuri și specii aparte, distincte prin caracteristicile sale ontologice (arte spațiale, temporale, temporal-spațiale) și semiotice (arte reprezentative, expresive). Însă, în rezultatul procesului de dispersare morfologică a artelor între genurile și speciile diferențiate, nu se produce o „ruptură” absolută și ireversibilă, ci se formează un fenomen corelațional, definitivat în domeniul teoriei artelor prin noțiunea de sinestezie artistică.

### I. Fenomenul sinesteziei artistice

Etimologia cuvântului sinestezie (fr. *synesthésie*, gr. *synaisthesis*) derivă din domeniul psihoneurologiei, semnificând un mod special de percepere senzorială a unor anumite fenomene, înzeștrându-le spontan și involuntar cu niște însușiri suplimentare iluzorii: vizuale, auditive, olfactive, tactile sau gustative. În rezultat, apar niște senzații „amalgamate” – sinestezice: perceperea imaginii vizuale poate insufla senzații sonore, audierea sunetului trezește asocieri coloristice etc. Perceperea sinestezică mai poate provoca și alte paralele neobișnuite: mirosuri, gusturi, texturi, forme arhitectonice, poziționare spațială. Există două tipuri de sinestezie: perceptuală (asocierea mai multor canale perceptivă – auz, văz ș.a.) și conceptuală (capacitatea de a vizualiza anumite concepte abstracte).

De-a lungul timpurilor, această „împietire” misterioasă dintre diferite senzații a interesat gânditorii și oamenii de știință: de la Aristotel – la Goethe și Leibniz; de la matematicianul și fizicianul francez Louis Bertrand Castel (1688-1757), care, în 1724, promovând ideea înrudirii între culori și sunete, a construit „clavecinul culorilor” (*clavecin de couleurs*) – la Francis Galton (1822-1911), văr al lui Charles Darwin, care, în 1880, a descris și a dat denumire acestui fenomen; la psihoneurologul american Richard Cytowic (1952), unul dintre cei mai remarcabili savanți contemporani ai domeniului respectiv și la mulți alții.

Fenomenul sinestezic se întâlnește în majoritatea cazurilor la indivizi cu aptitudini artistice – s-a demonstrat că anume la ei acesta se manifestă de 7-8 ori mai frecvent decât la reprezentanții altor domenii de activitate profesională. Este numeroasă și lista celebrităților care au manifestat capacități sau unele înclinații sinestezice: compozitorii F. Liszt, N. Rimski-Korsakov și A. Scriabin, poezii și scriitorii simbolismului francez Ch. Baudlaire, P. Verlaine, J. Moreas și S. Mallarmé, scriitori și poezii ruși V. Nabokov, M. Tsvetaeva și B. Pasternak, pictorul Vincent van Gogh, pictorul și teoreticianul de artă W. Kandinsky, pictorul și compozitorul lituanian M. Čiurlionis și alții.

Odată cu apariția simbolismului francez în literatură (în creația susnumiților poezii), apoi în pictură și muzică, artiștii plastici își îndreaptă tot mai mult atenția către fenomenul sinestezic. În arta simbolistă autohtonă deschizătoare de drumuri a fost poezia lui Alexandru Macedonski, cei mai reprezentativi poezii ai acestei orientări stilistice fiind Ion Minulescu, Mircea Demetriade, George Bacovia, Tudor Arghezi. Un considerabil aport în studiul problemelor în domeniul teoriei literare este adus de către savanții români Mircea Scarlat, Mircea Borcilă, Tatiana Curmei, Oana Boc, Mihaela Mancaș și alții, noțiunea de sinestezie fiind aplicată în investigarea poeziei simboliste ca procedeu plasticizant al sensului în textul poetic.

Studiul științific al fenomenului sinesteziei artistice, anterior considerat, în repetate rânduri, paranormal, actualmente, devine un obiectiv special al mai multor cercetări. Unele dintre rezultatele acestora (spre exemplu, investigațiile realizate de dr. Hugo Heyrman) au fost prezentate în comunicările la „Prima conferință internațională despre artă și sinestezie”, desfășurată la 25-28 iulie, 2005, la Universitatea din Almeria, Spania. Sunt întreprinse încercări de interpretare științifică a potențialului sinestezic al artelor vizuale contemporane și în investigațiile cercetătorilor români. Astfel, Roxana Maria Burducea, în teza de doctorat susținută în cadrul Universității de Artă și Design, Cluj-Napoca, 2014 [1], urmărește experiența artistică sinestezică de la sfârșitul secolului XIX până în prezent, ajungând să elucideze premisele estetice care au contribuit la instituirea unui nou concept în sfera vizualului contemporan – asamblajul, această artă consolidându-se ca o expresie a multisenzorialității.

## II. Valențe sinestezice ale corelației picturii cu literatura

Pictura, la etapele timpurii ale procesului său genético-evolutiv (imaginile rupestre, pictogramele, semnele simbolice, ornamentele), este marcată de narativitate, manifestând integritatea elementului vizual și cel verbal – cuvântul. Deși, pe măsură ce gândirea umană abstractă evoluează, iar cuvântul tinde a se distinge de imagine, totuși, timp de secole, această legătură rămâne a fi indispensabilă: aspectul narativ se păstrează în picturile ce „reproduceau” („povesteau”) subiecte mitologice, biblice, laice, epice, istorice etc. Adesea, artiștii plastici încercau să exploreze capacitățile expresive ale cuvântului, să dezvăluie, preluând din poezie, gânduri concentrate, sensuri pline de ambiguități, pictura uneori fiind apreciată ca poezie în culori. Relațiile sinestezice ale picturii cu literatura au contribuit la utilizarea procedeelor acesteia: metafora, alegoria, comparația, personificarea, parabola etc. Interpretarea plastică a mijloacelor respective generează apariția diverselor genuri picturale.

*Pictura metaforică*, spre exemplu, aplică procedeul literar respectiv, evocând tendința ruperii de la realitate, stimulând crearea unei lumi imaginare, fantastice [2 p.63].

*Pictura lirică* captează din domeniul poeziei viziunea melancolică și nostalgia (peisajele lirice de W. Turner, H. Heyerdahl, C. Corot, I. Levitan).

*Pictura alegorică* tinde spre expresia unor idei abstracte, insesizabile, precum binele, răul, dragostea, maternitatea, înțelepciunea, forța, gingășia, libertatea etc. Metodele picturii alegorice derivă din tipul asociativ de gândire, caracterizat prin transpunerea semnificației unui obiect asupra altuia. Acest tip de gândire, înfiripat încă din cele mai străvechi timpuri în arta preistorică, egipteană, conturat în cea greacă și medievală (romanică), de obicei, apela la personificare – prin imagini de totemuri, zeități cu torsuri de animale, himere, monștri etc. Gândirea asociativă, transformând abstractul în „vizibil” și ușor descifrabil, evoluează proeminent în arta renascentină, barocă, clasicistă și romantică [3 p.138], culminând cu crearea unor compoziții alegorice la scara valorilor eterne, precum *Primăvara* de S. Botticelli, *Alegoria sacră* de G. Bellini, *Alegoria picturii* de J. Vermeer, madonele cu prunci de L. da Vinci și Rafael, *Amor sacru și Amor profan* de Tiziano, *Unirea pământului cu apa* de P. Rubens, *Libertatea călăuzind poporul* de E. Delacroix și multe altele.

*Pictura simbolistă* evocă valențele sinestezice prin promovarea ideilor sau subiectelor derivate de la concepția curentului literar omonim, potrivit căreia orice fenomen din lumea înconjurătoare poate fi explicat și exprimat prin anumite simboluri. Inspirându-se din diferite genuri poetice, mituri, balade etc., plasticienii au creat analogii metaforice între culori și simboluri pentru identificarea propriilor sentimente și trăiri.

Concepția simbolismului literar, extinsă în spațiul plastic, impune pictorii simbolști la încercarea de a deștepta conștiința umană la meditație asupra misterelor existențiale (natura, omul, viața, ș.a.) și transcendente (cosmosul, absolutul, metafizicul). Simbolul în pictură se prezintă, prin ipostaza sa „inteligibilă”, ca un fascicol de semnificații cu influență majoră asupra spiritului uman, promovând, prin corespondențe cromatice și formale, noțiuni abstracte și concepte mentale general-umane [4 p.2]. Interpretat ca universal, simbolul are capacitatea de a interveni simultan atât în cadrul spiritului uman individual cât și celui colectiv [5 p. 25].

Pictorii simbolști recurg la diverse soluții de expresie plastică, utilizând simboluri din mitologie, folclor, vise, imaginar, iar adevărul absolut redat pe pânzele lor poate fi dezvăluit doar în mod indirect, semnificativ și metaforic. Ei pictează natura în mod spiritualizat, viața și activitatea omului – prin prisma inevitabilului, fenomenele din lumea reală – într-o manieră simbolico-metaforică sugestivă, încadrată în „tonalitatea” melancolică a spațiului ambiental, aducând în creații imagini și obiecte cu conotație ezoterică [5 p.26]. Printre creațiile reprezentative ale picturii simboliste sunt următoarele lucrări: *Presus și Andromeda* de G. Moreau, *Sărutul* de G. Klimt, *Țipătul* de E. Munch, *Năluca, Păianjenul* de O. Redon și altele.

Identificând relațiile sinestezice ale picturii cu literatura, ar fi posibil de menționat și manifestarea unui fenomen de extindere a procedeelor artistice de natură plastic-vizuală asupra celor poetico-ver-

bale. Astfel, *pastelul*, prin factura catifelată, culorile fine, străvezii și efemere, grefează delicatețea suavă a unor descrieri poetice de V. Alecsandri, M. Eminescu, tonalitatea lirico-nostalgică și cromatica sonoră a versurilor lor creând impresii diafane, subtile și fragile.

### III. Simbioze sinestezice în corelația picturii cu muzica

Pictura manifestă o simbioză sinestezică armonioasă cu muzica prin prezența conceptelor comune pentru ambele arte: *ton, ritm, gamă, sonoritate*, prin existența unor analogii între succesiunea tușelor coloristice și consecutivitatea sunetelor în cadrul unei compoziții muzicale. Pe tot parcursul evoluției sale, omul a încercat să relaționeze pictura cu muzica, căutând să înțeleagă acest raport. Încă în India antică exista pictura specială cu tematică muzicală, în care cele șapte culori corespundeau cu șapte sunete din gama muzicală, iar melodia avea formă grafică. Explicația logică pentru această corespondență au intuit-o mulți artiști și savanți. Implicat în dezvăluirea misterelor sinesteziei, I. Newton explică unele cazuri ale inversărilor de simțuri prin concepte din cadrul teoriei undelor și frecvențelor sonore.

După afirmarea celebrului pictor și teoretician al artelor W. Kandinsky [6], muzica – un factor „invizibil” care influențează dezvoltarea societății umane, datorită proprietăților sale coloristice, asociației între culorile închise și tonurile joase, culorile luminoase și cele înalte – deschide orizonturile pentru artiștii plastici pentru a „picta muzică”, „peisaje muzicale”, „simfonii cromatice”. În volumul *Spiritualul în artă* artistul a investigat această simbioză sinestezică, elaborând teoria corespondențelor dintre culoare și tonul muzical, culoare și formă, explicând maniera în care culorile pot provoca senzații senzoriale puternice.

Menționând în creația sa că muzica este sursa esențială a picturilor sale abstracte, numindu-și lucrările cu termeni muzicali *improvizații, impresii, compoziții*, W. Kandinsky combină cu multă virtuozitate cele două arte. Inspirat de muzica lui R. Wagner, A. Scriabin, el elaborează seria *Compoziția I* (1907) – *Compoziția X* (1939), colecție monumentală, ce aspiră la statutul de *Simfonie cromatică* referențială, iar *Improvizațiile* lui pot fi comparate, grație dramatismului său proeminent, cu piesele concertistice.

Pictorul tinde spre creații eliberate de oricare element narativ, recognoscibil în dimensiunea realității vizibile, și pune în context pictural muzica, asociind culoarea albastră cu timbrul de flaut, roșul – cu cel de trompetă, iar azuriul – cu cel de violoncel, afirmând reciprocitatea între formă, culoare și sunet: culorile „acute” sunt asociate cu forme „ascuțite” (de ex., culoarea galbenă – cu forma triunghiulară), culorile mai profunde (de ex., albastru) sunt adecvate cu forme rotunde. Formele muzicale (*preludiu, fuga, alegro, andante*) în pictură sunt exprimate prin elemente geometrice (cercuri, semicercuri, unghiuri, linii drepte și curbe).

Și în pictura lui Van Gogh stimulentele principale ale senzațiilor cromatice este muzica: semnalele sonore exteriorizate prin tușele sale energice, pătrunse de tensiune și dinamism, oferă tabloului mișcare și expresivitate excepțională. Celebrele creații *Floarea-soarelui* și *Noaptea înstelată* fascinează prin efectul senzorial sinestezic, cu tentă de cromestisie (asociere de sunete și culori), care înveșmântează capacitatea artistului de a vedea și a reda realitatea într-un mod absolut unic și irepetabil.

Conexiuni deosebite și armonioase între pictură și muzică se manifestă în creația lui M. Čiurlionis, pătrunsă de conotații filosofice, concentrată pe coliziuni interioare interpretate în dimensiune emotiv-sentimentală. Lucrările sale peisajere, bazate pe echivalențe vizual-sonore, prezintă imagini înscrise pe un „portativ” de coline, pomi, case, plasate la diferite înălțimi. Čiurlionis aplică repetarea unui și aceluiași motiv la diferite distanțe, ritmuri, mărimi (*Sonata piramidelor*, 1908), creează imagini fantastice cu semne astronomice, metafore, redă complexitatea structurală a universului (*Rex*, 1909, *Povestea cetății*, 1909). Limbajul său plastic este decorativ, formele sunt stilizate, imaginile – transpuse în spații convenționale (cosmice, ireale, din trecut sau viitor), coloritul contrastant sau în tonalitate armonioasă (argintie) evocă o lume feerică de vis [7].

Lucrările sale axate pe ideea demiurgică (*Marea, Sonata mării, În pădure*) sunt creații compuse după principiul fugii muzicale, atât pe orizontală cât și pe verticală – de jos în sus, prezentând lucrări de „polifonie vizuală” în care temporalul devine spațial.

O pulsație ritmică uniformă în cursivitatea părților integrante a compoziției plastice se urmărește în creațiile inspirate din sonatele muzicale, precum e *Sonata Soarelui*, organizată după structura ciclului clasic cvadripartit: *Allegro, Andante, Scherzo, Final*. Arhitectonica acestuia este bazată pe contrast și conflict tematic (între subiectul principal – *Soarele* și secundar – *Castelul*) și contrast temporal (timpul poate fi comprimat, extins sau supus unor salturi inopinate). Iar în *Sonata primăverii* fiecare motiv tematic își are unitatea temporală proprie, prin distrugerea structurii subiectului (disecarea părților sale), creându-se impresia accelerării scurgerii timpului, îmbinându-se metafora, alegoria „vizuală” și senzațiile sonore „pure” [7].

La finele capitoului (similar celui precedent), identificând corelațiile sinestezice ale picturii cu muzica, poate fi menționat și fenomenul de influență a procedeele plastico-vizuale asupra celor muzicale. Astfel, cunoaștem adevărate capodopere ale muzicii universale în care sunt explorate posibilitățile plasticizatoare ale programatismului muzical, prin intermediul cărora se produce transfigurarea „vizualizarea” sonoră a creațiilor de pictură (*Tablouri de la expoziție* de M. Musorgski), se creează peisaje muzicale (*Simfonia pastorală* de L. Beethoven, *Viforul* de F. Liszt, *Răsăritul* de E. Grieg, *Clar de lună* de C. Debussy, *Anotimpurile* de P. Ceaikovski, *Marea* din suita *Șeherezade* de N. Rimski-Korsakov și multe, multe altele).

### Concluzii

Artele vizuale, literatura și muzica se înrudesesc prin obiectivul comun de a reflecta și transfigura lumea reală, filtrată prin perceperea subiectivă a artistului creator. Tendințele spre abordarea problemelor filosofice, căutările de sensuri etice, existențiale, exprimarea sentimentelor sublimе – toate acestea pictorii le materializează pe pânză în subiecte eterne: viața, dragostea, blândețea, frumusețea, suferința, moartea. Aceste repere ale mesajului ideatic al picturii au desprins arta din spațiul restrâns al lexicului vizual, pledând pentru procedee compoziționale și mijloace plastice complexe, cu interfețe sinestezice, cu implicarea metaforelor, alegoriilor, simbolurilor specifice domeniului literar, precum și cu suscitarea senzațiilor, provocate de emotivitatea răvășitoare a muzicii.

Pictorii și-au desfășurat procesul creator transfigurând narativitatea genurilor literare și sensibilitatea vibrantă a celor muzicale. Formele artistice ce rezultă în urma acestor corelații sinestezice s-au dovedit a fi capabile de a reda mai amplu și profund conținutul imagistic, concepțiile umane, de a exprima viziunea plasticianului creator asupra lumii, de a dezvălui sentimentele emantate de „strunele” trepidante ale universului lor spiritual.

### Referințe bibliografice

1. BURDUCEA, R.M. *Sinestezia în arta contemporană*: autoref. tz. doct. în studiul artelor. Cluj-Napoca, 2014.
2. VERȘINA, M. Metafora și structura ei semantică. In: *Analele Științifice ale Universității de Stat „Bogdan Petriceicu Hasdeu”*, 2007. Cahul: USBPHC, 2007, nr. 3, pp. 63–65. ISSN 1875-2170.
3. ГРОМОВ, Е. *Начало эстетических знаний: Эстетика и искусство*. Москва: Советский художник, 1984.
4. PĂSTRĂGUȘ, M. *Simbol și semnificație în filosofie și artă* [online]. [accesat 15.02. 2020]. Disponibil: <https://pdfslide.net/documents/simbol-si-semnificatie-in-filosofie-si-arta-55a74dcf99304.html>
5. URSACHI, R. Modalități de expresie plastică a spațiului compozițional în pictura simbolistă. In: *Revistă de științe socioumane*. 2011, nr. 3 (19), pp. 25–28. ISSN 1857-0119. ISSN 2587-330X.
6. KANDINSKY, W. *Spiritualul în artă*. București: Meridiane, 1994. ISBN 973-33-0266-X.
7. URSACHI, R. Coordonate muzicale în creația lui M. Čiurleonis. In: *Probleme ale științelor socioumanistice și modernizării învățământului*: materialele conf. șt. anuale a prof. și cercetătorilor UPS „Ion Creangă” (mar., 2017). Chișinău: Tipogr. UPS „Ion Creangă”, 2017, ser. 19, vol. 3, pp. 234–239.

## ИННОВАЦИОННЫЕ ФОРМЫ РАЗВИТИЯ ДУХОВНОГО ПОТЕНЦИАЛА СТУДЕНТОВ ТВОРЧЕСКИХ СПЕЦИАЛЬНОСТЕЙ В ОСМЫСЛЕНИИ ПОЭТИЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ Б. ГРИНЧЕНКО

FORME INOVATOARE DE DEZVOLTARE A POTENȚIALULUI SPIRITUAL AL  
STUDENȚILOR DE LA DISCIPLINELE ARTISTICE ÎN CONȘTIENȚIZAREA  
PATRIMONIULUI POETIC AL LUI B. GRINCENKO

INNOVATIVE FORMS OF DEVELOPING THE SPIRITUAL POTENTIAL OF  
STUDENTS OF CREATIVE SPECIALTIES IN UNDERSTANDING  
THE POETIC HERITAGE OF B. GRINCHENKO

**ОЛЬГА ОЛЕКСЮК<sup>1</sup>,**

доктор педагогических наук, профессор,  
Киевский университет имени Бориса Гринченко, Украина

**ОЛЬГА ЛИГУС,**

кандидат искусствоведения,  
Киевский университет имени Бориса Гринченко, Украина

CZU 37.016:821.161.2-1:37.091.3  
37.091.212.015.312

*Статья посвящена проблеме развития духовного потенциала студентов творческих специальностей. Проблема исследуется на примере использования инновационных интеллектуально-креативных форм (в частности, деловой игры, синквейна и сторителлинга) в процессе приобщения молодых людей к творчеству выдающегося украинского писателя Б. Гринченко. Анализ перечисленных форм дал возможность выявить многоуровневый характер постижения смысла поэзии Б. Гринченко. Результаты анализа убеждают, что сочетание различных уровней (познавательного, аналитического, музыкально-исполнительского, эмоционально-психологического) в каждой из форм обусловило глубину и всеохватность осмысления творчества украинского писателя, способствуя развитию духовного потенциала студентов.*

**Ключевые слова:** деловая игра, синквейн, сторителлинг, духовный потенциал, творчество Бориса Гринченко, украинская культура, музыкальная педагогика

*Articolul ce urmează este dedicat problemei dezvoltării potențialului spiritual al studenților de la disciplinele artistice. Investigația este bazată pe exemplul utilizării formelor inovatoare intelectuale și creative, în special, a jocurilor de afaceri, cinquain (forme poetice care folosesc un model cu 5 linii) și storitelling (arta povestirii) în procesul de integrare a generației tinere în creația remarcabilului scriitor ucrainean Boris Grincenko. Analiza acestor forme a oferit posibilitatea de a evidenția caracterul multietajat al semnificației cognitive a poeziei lui Boris Grincenko. Rezultatele căpătate în urma cercetării au scopul de a ne convinge că îmbinarea diferitor nivele (cognitiv, analitic, muzical-interpretativ și psihologic-emoțional) în fiecare dintre formele date a fost condiționată de profunzimea și comprehensivitatea creației scriitorului ucrainean, contribuind la dezvoltarea potențialului spiritual al studenților.*

**Cuvinte-cheie:** joc de afaceri, cinquain, storitelling, potențial spiritual, creația lui Boris Grincenko, cultura ucraineană, pedagogia muzicală

*The article is dedicated to the problem of developing the spiritual potential of students of creative specialties. The problem is investigated on the example of the use of innovative - intellectual and creative forms (in particular, business games, cinquain and storytelling) in the process of introducing young people to the work of the distinguished Ukrainian writer B. Grinchenko. The analysis of these forms made it possible to reveal the multilevel nature of comprehending the meaning of B. Grinchenko's*

1 E-mail: olga4148@gmail.com; o.oleksiuk@kubg.edu.ua

poetry. The results of the analysis convince that the combination of different levels (cognitive, analytical, musical performance, emotional and psychological) in each of the forms have determined the depth and comprehensiveness of understanding the work of the Ukrainian writer, contributing to the development of the spiritual potential of students.

**Keywords:** business game, cinquain, storytelling, spiritual potential, works of Boris Grinchenko, Ukrainian culture, music pedagogy

### Введение

Литературное творчество Б. Гринченко<sup>1</sup> – яркая страница украинского романтизма рубежа XIX–XX века, освещённая аурой национально-культурного возрождения. Её характерные черты: эмоциональная насыщенность, народно-национальный характер и гражданский пафос остро резонируют творчеству выдающихся современников писателя: И. Франко, Леси Украинки, Н. Лысенко, Я. Степового, К. Стеценко, В. Кричевского, Н. Пимоненко и др. Романтизм стихотворений Б. Гринченко охватывает целый спектр образно-эмоциональных оттенков: безудержную радость любовного переживания и щемящее чувство одиночества, умиротворённое любование красотой украинского пейзажа и всепоглощающую тоску по несбыточной мечте.

Другая особенность творчества Б. Гринченко – животрепещущий тон поэтического высказывания, созвучный патриотическим настроениям современного украинского общества. В его гражданской лирике отчетливо слышится пламенный призыв к свободе, дошедший до нас через годы войн, голодомора и репрессий XX века. Эти черты отражают историческое величие личности Б. Гринченко – неумолимого подвижника украинской культуры и национальной идеи, который отдал все силы души и разума служению своему народу. О титанической трудоспособности и самоотдаче писателя на благо Отчизны удивительно лаконично и точно заметил его современник, украинский литератор М. Чернявский: «*Больше работал, чем жил*» [1 с.18].

### Постановка проблемы

Поэзия Б. Гринченко во всем многообразии образно-эмоциональных интонаций – благодатный материал для развития творческого мышления студента, воспитания его художественного вкуса. Кроме того, погружение в поэтический мир Б. Гринченко помогает молодым людям лучше понять специфику развития украинского искусства рубежа XIX – XX века, а также, осознать выдающуюся роль писателя, ученого и педагога в развитии национальной культуры. Эффективность этого процесса во многом определяется умелым применением преподавателями инновационных форм и методов работы со студентами, многие из которых способствуют развитию их духовного потенциала – чрезвычайно важного условия гармонизации личности, среды, обучения, человеческого общения. Ведь именно в недрах духовного потенциала, как справедливо отмечает исследователь этого явления в педагогике художественного образования О. Олексюк, «*“вызревают” новые идеи, образы, формы и методы освоения высших духовных ценностей*» [2 с. 250].

В этой связи весьма показательным представляется практический опыт кафедры музыковедения и музыкального образования Киевского университета имени Бориса Гринченко. Преподаватели кафедры во главе с заведующей, доктором педагогических наук, профессором О. Олексюк, ежегодно проводят со студентами праздничные мероприятия, посвящённые дню рождения Б. Гринченко – духовного патрона их учебного заведения. Каждое из таких мероприятий отличается креативным подходом к освещению как известных, так и малоизвестных аспектов биографии писателя, истолкованию смысла его творчества, изучению и исполнению музыкальной гринченкианы.

Среди наиболее значимых событий последних лет, проведённых в рамках чествования украинского писателя, – деловая игра «Музыка, рождённая творчеством Бориса Гринченко»,

1 Борис Дмитриевич Гринченко (1863–1910) – выдающийся украинский педагог, лексикограф, писатель, фольклорист, культурно-общественный деятель, автор и составитель первого словаря украинского языка.

конкурс синквейнов «С Гринченко в сердце» и сторителлинг «Вдвоём мы одной горевали журбою, и счастьем делились одним».

Цель предлагаемой статьи – раскрыть сущность инновационных форм интеллектуально-креативной деятельности студентов творческих специальностей в контексте всестороннего постижения смысла творчества Б. Гринченко.

### **Деловая игра**

Стремление преподавателей кафедры расширить эрудицию студентов, активизировать их аналитическое мышление и развить коммуникативные способности в процессе приобщения к музыкальной гринченкиане обусловило замысел проведения деловой игры под названием «Музыка, рождённая творчеством Бориса Гринченко». Это мероприятие торжественно открыло «гринченковскую» декаду 2017 года, задав высокий интеллектуально-художественный тон всему университетскому проекту.

Как известно, форма деловой игры тесно связана с феноменом ролевой коммуникации, которая предполагает диалогический характер общения различных персонажей – участников процесса, что детально описано во многих современных трудах в области педагогики, в частности, работе украинского ученого П. Щербаня [3]. В случае исследуемого проекта ролевая игра основывалась на взаимодействии четырёх групп персонажей: исполнителей музыкальных произведений на слова Б. Гринченко, музыкальных критиков, их оппонентов и экспертов. При этом наиболее тесная коммуникация происходила в рамках триады исполнитель – критик – оппонент.

Задача исполнителя состояла в художественной интерпретации музыкальной композиции, после чего слово брал критик, который знакомил публику с историей создания и сценической жизни этого произведения, характеризовал его музыкальный стиль и особенности выступления исполнителя. Далее в деловую игру включался оппонент, высказывая своё мнение о происходящем, а также, задавая критику разнообразные уточняющие и развивающие тему вопросы. Ремарки оппонента и ответы критика в каждом случае удачно дополняли информационный контекст увлекательными малоизвестными фактами, а остроумный и эмоциональный диалог придавал действию оживляющий эффект. Роль экспертов (так называемого, совета наимудрейших) заключалась в оценивании профессионального мастерства всех участников, результаты которого были озвучены по окончании программы деловой игры.

Проект деловой игры оказался довольно плодотворным с точки зрения эмоционального, интеллектуального и духовного развития студентов. Прежде всего, они получили эстетическое удовлетворение, ознакомившись с прекрасной музыкой на слова Б. Гринченко, написанной украинскими композиторами разных поколений: классиками К. Стеценко и Д. Сичинским, современными композиторами старшего поколения М. Степаненко и Н. Малым, представителем новой генерации В. Вышинским. Кроме того, молодые люди расширили познания в области украинской истории и культуры, что позволило им постичь масштаб творческой личности Б. Гринченко в контексте прошлого и современности, а также глубже проникнуть в смысл его стихотворений.

Приобретённые знания, впечатления и навыки коммуникации способствовали духовному развитию студентов. Яркий пример сказанного – незапланированное выступление в конце вечера одной из участниц, которая прочитала собственные поэтические строки в честь Б. Гринченко, навеянные атмосферой деловой игры.

### **Конкурс синквейнов**

Другой инновационной формой, используемой преподавателями кафедры музыковедения и музыкального образования, стал конкурс синквейнов «С Гринченко в сердце» – 2018, посвя-

щённый 155-летию со дня рождения писателя. Эта необычная форма, которая возникла более столетия назад в США под влиянием японской поэзии хайку, часто применяется в современной дидактической практике.

Дидактический синквейн – образное обобщение смысла понятия или явления, состоящее из логической цепочки пяти уровней. На первом уровне участники игры выбирают существительное, воплощающее сущность образа, на втором – прилагательных к этому существительному. Задание третьего уровня заключается в подборе глагола к полученному словосочетанию, а четвертого – целого предложения, которое раскрывает смысл фразы. Наконец, пятый уровень, вершина аналитического осмысления, характеризуется поиском оптимального слова-синонима художественного образа.

Характерная особенность конкурса синквейнов «С Гринченко в сердце» – органичное взаимодействие слова и музыки. Готовясь к конкурсу, участники формулировали словесный синквейн к одному из любимых стихотворений Б. Гринченко, а затем подбирали музыкальную иллюстрацию, соответствующую его образно-эмоциональному тону. Таким образом, выступления конкурсантов состояли из декламации стихотворения и озвучивания синквейна на фоне музыки, что придало каждому выступлению гармоничную целостность.

Музыкальная палитра конкурса отличалась необычайным разнообразием: поэтические строки Б. Гринченко органично сочетались как с музыкой классиков, так и современных композиторов. Наиболее созвучными творчеству украинского писателя оказались произведения Ф. Шопена, Н. Лысенко, С. Рахманинова, В. Косенко, Б. Лятошинского, А. Пьяцоллы, однако, наивысшим проявлением креативного осмысления поэзии Б. Гринченко языком музыки, пожалуй, стали собственные музыкальные композиции студентов. Таким образом, конкурс синквейнов «С Гринченко в сердце» дал возможность осветить поэтический портрет Б. Гринченко в современном формате в гармонии слова и музыки.

### Сторителлинг

К наиболее масштабным проектам в истории университета по праву можно отнести сторителлинг «Вдвоем мы одной горевали журбою, и счастьем делились одним», организованный и проведённый кафедрой в рамках Гринченкиады – 2019. Название, в котором запечатлелись знаменитые строки писателя, адресованные супруге Марии Гринченко<sup>1</sup>, красноречиво отражало тему мероприятия: «Образы любви в жизни и творчестве Бориса Гринченко».

Форма сторителлинга, заимствованная из сферы маркетинговых технологий и переосмысленная преподавателями кафедры в художественной плоскости университетского проекта, оказалась оптимальной для раскрытия богатого лирического мира Б. Гринченко. Руководствуясь главной идеей сторителлинга, которая заключается в объединении различных историй на общую тему, организаторы проекта охватили разные аспекты ее освещения: биографический, литературно-музыкальный, философский.

Программа сторителлинга состояла из двух частей. Первая часть – музыкально-поэтическая, посвящённая истории любви Бориса и Марии Гринченко, сохранившейся в биографических фактах, эпистолярном наследии, а главное, в поэтическом творчестве обоих супругов. На фоне лирической музыки студенты выразительно декламировали строки произведений Бориса и Марии Гринченко, фрагменты их писем, исполненных разнообразных оттенков романтического чувства, цитаты современников о гармоничных взаимоотношениях этой творческой пары.

Во второй части, музыкально-театральной, тема любви раскрылась в художественных образах Казака и Русалочки – главных героев оперы М. Леонтовича *На праздник русалок* по одноимённой сказке Б. Гринченко. Постановка фрагмента оперы – плод кропотливой рабо-

<sup>1</sup> Мария Николаевна Гринченко, урождённая Гладилена (1863–1928) – украинская писательница, переводчик, педагог, просветитель, автор популярных очерков и рассказов для детей на украинском языке.



ты преподавателей и студентов разных кафедр университета: кафедры инструментально-исполнительского мастерства, академического и эстрадного вокала, кафедры хореографии. Этот спектакль глубоко впечатлил публику целостностью драматургии и художественным вкусом. Даже пристрастные критики высоко оценили мастерство работы в каждом компоненте спектакля: в выразительном пении и убедительной театральной игре солистов – студентов кафедры академического и эстрадного вокала; в ярких фантастических образах подводного царства, которые виртуозно озвучил оркестр и хор студентов, в грациозной пластике танцев русалочек, исполненных студентками кафедры хореографии. В завершение программы все участники сторителлинга вышли на сцену под громкие аплодисменты зрительного зала.

Праздник искусства, освещенный поэтическим образом любви Бориса и Марии Гринченко, оставил глубокий след в памяти присутствующих, а главное, – вдохновил юных артистов на новые творческие открытия.

### Выводы

Анализ инновационных форм интеллектуально-творческой деятельности (деловой игры, конкурса синквейнов и сторителлинга), проведенных кафедрой музыковедения и музыкального образования Киевского университета имени Бориса Гринченко со студентами творческих специальностей, дал возможность выявить многоуровневый характер постижения смысла поэзии Б. Гринченко. Результаты анализа убеждают, что сочетание познавательного, аналитического, музыкально-исполнительского, эмоционально-психологического уровней в каждой из форм обусловило глубину и всеохватность осмысления творчества украинского писателя, способствуя развитию духовного потенциала студентов.

### Библиографические ссылки

1. ЧЕРНЯВСЬКИЙ, М. *Кедр Ливана: Спогади про Бориса Грінченка*. Херсон: Українська книгарня, 1918.
2. ОЛЕКСЮК, О. *Розвиток духовного потенціалу особистості у постнекласичній мистецькій освіті*: монографія. Київ : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2019.
3. ЩЕРБАНЬ, П. *Навчально-педагогічні ігри у вищих навчальних закладах*: навч. посібник. Київ: Вища школа, 2004.

## ORNAMENTUL NAȚIONAL – ÎNSEMN AL IDENTITĂȚII CULTURALE

### THE NATIONAL ORNAMENT – A SYMBOL OF CULTURAL IDENTITY

LUDMILA MOISEI<sup>1</sup>,

doctor în istorie, lector universitar,  
Universitatea Pedagogică de Stat Ion Creangă

CZU 745.52.016(478)

*În contextul globalizării, promovarea identității culturale reprezintă o strategie prioritară a țării noastre. Tot mai mult suntem supuși influențelor etnoculturale, suntem marcați de dinamismul cultural regresiv și de noile tendințe care, adesea, vin în contradicție cu valorile spirituale ale memoriei colective. Scopul acestui articol este de a releva importanța ornamentului ca arhetip, ca simbol identitar, dar și ca semn decorativ cu cele mai alese calități estetice. În cadrul articolului autorul insistă asupra evidențierii și valorificării identității culturale prin ornamentele de valoare națională care, alături de țesături, devin semne, sim-*

1 E-mail: ludmilamoisei7@gmail.com

*boluri identitare pentru țara noastră. Axat pe cercetări etnografice de teren, pe analize interdisciplinare și interviuri etnografice, prezentul demers științific aduce în lumina cercetărilor etape de descifrare a ornamentului, precum și logica aranjării țesăturilor în decorul interiorului tradițional. Valorificând memoria colectivă, autorul evidențiază semnificațiile anumitor ornamente (busuiocul, cocostârcul, cucul, cocoșul, hora ș.a.) prin raportarea acestora la modelul lumii și la sistemul de reprezentări simbolice.*

**Cuvinte-cheie:** ornament, identitate culturală, globalizare, țesături tradiționale

*In the context of globalization, the promotion of the cultural identity is a priority strategy of our country. We are increasingly subject to ethnocultural influences, we are marked by the cultural regressive dynamism and the new trends, which often run counter to the spiritual values of collective memory. The purpose of this article is to reveal the importance of the ornament as an archetype, as an identity symbol, but also as a decorative sign with the best aesthetic qualities. In the article, the author insists on highlighting and developing the cultural identity through ornaments of national value, which along with fabrics, become signs, symbols of identity for our country. Focused on ethnographic field research, on interdisciplinary analysis and ethnographic interviews, this scientific approach brings to the light of research the stages of deciphering the ornament, as well as the logic of arranging fabrics in the traditional interior. Valorising the collective memory, the author highlights the significance of certain ornaments (the basil, the stork, the cuckoo, the rooster, the hora, etc.) by relating them to the world model and to the system of symbolic representations.*

**Keywords:** ornament, cultural identity, globalization, traditional fabrics

## Introducere

În contextul globalizării, promovarea identității culturale reprezintă o strategie prioritară a fiecărei națiuni. Pe lângă valorile materiale și spirituale care reprezintă cărți de vizită, Republica Moldova deține un element omniprezent în viața cotidiană, socială și culturală – ornamentul. Arta populară, în care se regăsește codul genetic al neamului nostru, conține o varietate bogată de motive ornamentale (geometrice, antropomorfe, fitomorfe, zoomorfe, avimorfe, folclorice) care ilustrează foarte iscusit etapele istorice de formare și dezvoltare ale poporului, frumusețea și firea sa poetică, existența sa morală și spirituală. Aceste motive ornamentale care-și au originea în epocile artistice ale trecutului reprezintă valori patrimoniale inestimabile, contribuind la îmbogățirea tezaurului artistic național, motiv pentru care sunt mereu valorificate și revalorificate în arta contemporană. Timpul nu le diminuează forța, ci, din contra, le face să crească neîncetat, croindu-și drum spre sufletul contemporanilor care, prin propriile creații, contribuie la reconstituirea fertilității ethosului popular și, totodată, la promovarea identității culturale.

Coexistând la intersecția trecutului și prezentului, ornamentul se regăsește, adesea, în atenția creatorilor de artă contemporani, pentru care tradiția reprezintă un teren fertil, un teren inestimabil ce merită explorat în permanență, iar inovația reprezintă calea prin care își poate valorifica creativitatea. În acest context, poziția artistului reprezintă și puterea de a se inspira din experiența trecutului, posibilitatea de a explora felul în care a fost adoptat un motiv, dar și conotațiile simbolice cu care sunt încărcate aceste produse. Cunoașterea acestora este fundamentală pentru un creator care dorește să valorifice experiențele istoriei în propria creație.

De aceea, scopul acestui articol este de a releva importanța ornamenticii, atât ca mod de decor cât și ca sursă de identitate culturală. În cadrul articolului autorul insistă asupra evidențierii și valorificării identității culturale prin ornamentele de valoare națională care, alături de țesături și alte materiale, devin semne, simboluri identitare pentru țara noastră. Autorul abordează ornamentul prin prisma plasticii – calitate esențială a esteticii și mijloc special de ilustrare a potențialului spiritual al unui popor care, împreună cu graiul și scrisul, cu muzica și dansul, codifică sinteza gândirii și simțirii sale.

## Textilele tradiționale – embleme culturale

Din palmaresul cultural global face parte și tradiția textilelor ornamentate, embleme culturale, surse de identitate culturală aflate între două confluente – valorile trecutului și tendințele prezentului, valori care coexistă în beneficiul creației contemporane. În opinia cercetătorului John Gilow, prin ornamentica textilelor „...se poate citi istoria lumii, nașterea civilizațiilor, căderea imperiilor” [1 p. 78],

ca factori mărturisitori ai geniului uman și ai existenței unei conștiințe colective – teorie demonstrată după mai multe secole și de psihologul elvețian C.G. Jung. Așadar, remarcăm rolul ornamenticii ca sursă de identitate culturală a unui popor care, printre altele, manifestă și o funcție artistico-utilitară din perspectiva estetic-psihologică. Această funcție a fost pe deplin argumentată de esteticianul M. Kagan: „Operele de artă, care îmbină acțiunea artistică asupra omului cu funcția utilitară, posedă o anumită dialectică internă specifică. Forța acțiunii lor constă în faptul că oamenii sunt supuși „iradierii” artistice chiar în timpul procesului activității lor practice, ceea ce face ca aceasta să se însuflească, să se organizeze și să se activeze, dobândind stimuli emoționali suplimentari și transformându-se dintr-o obligație într-o bucurie” [2 p. 63]. De altfel, ideea *iradierii artistice* prin dobândirea stimulilor emoționali se regăsește atât în mentalitatea colectivă (fapt confirmat în baza cercetărilor de teren) cât și în argumentele meșterilor populari, care recunosc că majoritatea ornamentelor transmit emoții, nostalgii, sentimente, atitudini, bucurii legate de anumite evenimente.

Toate acestea au creat premisele necesare, astfel încât ornamentica țesăturilor a devenit astăzi un domeniu de cercetare interdisciplinar la care participă specialiști din diferite domenii: etnologi, folcloriști, geografi, sociologi, istorici, arhiviști. Prin gradul înalt de utilitate, prin funcția decorativă, dar mai ales prin ornamentica specifică țesăturile tradiționale de interior (scoarțe, lăicere, păretare, ștergare ș.a.) reprezintă piese ale patrimoniului cultural, surse de identitate culturală și mijloc de comunicare interculturală.

Contribuția acestor țesături la configurarea și funcționarea constructelor identitare este una remarcabilă și se cere a fi relevată. În acest sens, vom veni cu câteva argumentări.

### **Etapale descifrării ornamentului. Microuniversul țesăturilor în spațiul interiorului**

Fiecare ornament (geometric, fitomorf, antropomorf, avimorf, zoomorf, cosmomorf ș.a.) nu a fost plasat întâmplător în câmpul țesăturii. Prin aceste ornamente strămoșii noștri au transmis cele mai profunde mesaje simbolico-metaforice care exprimă relațiile cu comunitatea, cu spațiul ceresc, cu întreg universul. Astfel, ei au perceput un model al lumii, un univers personal, creat prin aplicarea tradiției și valorizat cu ajutorul ei. Comunicarea cu motivele decorative este posibilă grație uneia dintre calitățile esențiale ale esteticii ornamentului – plastica, care, așa cum a definit-o istoricul de artă francez E. Faure, „...este un limbaj și, chiar mai mult decât se crede, este un mod de a vorbi, fiindcă este un mod de a gândi. Ea poate exprima idei și relații de idei, pe care sculptorul sau pictorul ar fi cu totul neputincios să le traducă prin cuvinte” [3 p. 180]. Grafia plastică reprezintă, astfel, un mijloc special de ilustrare a potențialului spiritual al unui popor care, împreună cu graiul și scrisul, cu muzica și dansul, codifică sinteza gândirii și simțirii sale. În afară de aceasta, ea este un mod de a demonstra interdependența dintre gândire și limbaj, dintre abstract și real, dintre codificat și decodificat. Indiferent de modul de exprimare sau tipul ornamentului, fiecare decorație descinde dintr-un arhetip și are o semnificație simbolică produsă de inconștientul uman.

Încercarea de a descifra anumite semnificații simbolice ale ornamentelor a fost mereu în atenția comunității științifice. Pe lângă cercetătorii simbolurilor recunoscuți de comunitatea științifică merită atenție și abordarea plasticianului, critic de artă și publicist Gh. Mardare, cu privire la fenomenul imaginativului. După Gh. Mardare, „...fenomenul imaginativului fie pornește din zona subconștientului și intuiției artistice, fie se bazează pe logica uitată a unor metamorfoze de natură morfologică concretă” [4 p. 49]. Referindu-ne la ultima, considerăm necesară reluarea experienței artistice milenare, care presupune stabilirea ierarhiei expresivității imaginativului în evidențierea modului de descifrare a conținuturilor semantice ale motivelor decorative. Conform cercetătorului, această ierarhie constă din câteva etape bine determinate: se descifrează conținutul semantic al fiecărui motiv din ansamblul decorului; se verifică gradul de înrudire ideatică, corelația simbolurilor constitutive; se determină ordinea ierarhică a simbolurilor, ceea ce permite evidențierea laitmotivului imaginativ; se studiază particularitățile morfologice ale fiecărui simbol în parte, precum și ansamblul decorativ în întregime.

Așadar, procesul de descifrare a motivelor ornamentale implică anumite etape, iar complexitatea acestui proces se explică prin faptul că, pe lângă esteticul motivului ornamental, fiecărei țesături cu rol decorativ i s-ar putea atribui și rolul unei cărți cu imagini de mare putere simbolică. Semnificația imaginilor o cunoșteau și acei care le țesau, dar și acei care beneficiau de obiectele țesute. În prezent, deși puțini dintre contemporani cunosc și aplică ierarhia de descifrare a ornamentelor, totuși, atractivitatea țesăturilor nu scade, dimpotrivă, devine mai puternică, ele fiind agreate de tot mai mulți oameni ca semne identitare ale culturii. Acest fapt se explică prin aceea că ele emană energii pozitive, sunt agreabile, reconfortează și, în același timp, rămân mereu enigmatice, menținând firul comunicării între mai multe generații sau, așa cum ne mărturisesc actanții sociali din cadrul cercetărilor de teren, țesăturile păstrează spiritul timpului în care au fost țesute, dar și căldura mâinilor celor care au creat obiectul.

Țesăturile decorative tradiționale au un stil inconfundabil, determinat de tematica, expresia artistică, înscrierea în registre decorative, stilistica și cromatică motivelor ornamentale. Conform cercetătoarei V. Buzilă, însăși aranjarea țesăturilor în cadrul interiorului țărănesc, specific doar poporului nostru, formează un microunivers [5]. Astfel, lăicerele și laturile alese, alesăturile în vrăste erau destinate acoperirii pieselor de mobilier. Cergile, țesăturile mițoase aveau aceleași funcții, servind și ca învelitori. Potrivit cercetătoarei, decorul acestor piese este organizat în așa mod încât să fie perceput din perspectiva orizontalei. El constă din forme geometrice foarte diferite, unite în diverse motive complexe, încât ar putea corespunde unui început al modelării suprafețelor țesăturilor în limbaj geometric. Urmărind geometrismul acestor țesături, liniile zigzagate, spiralele de diferite configurații dispuse pe laturile lungi, dar și modul cum sunt înscrise în registre perpendiculare pe marginile lungi, aceste motive principale, în alternanță cu vrăste (dungii) de diferite culori, trimit la semnificația apei. Ca urmare, putem conchide că lăicerele, laturile alese, alesăturile în vrăste/poduri corespund primului registru al împărțirii lumii pe verticală, subpământului.

Pe pereți, în imediata apropiere a mobilierului, erau atârinate de jur-împrejur păretarele alese cu un decor diferit de cel al pieselor așternute. În decorul acestora predominau motivele geometrice și cele vegetale. De cele mai multe ori păretarele aveau doar marginea de sus, formând, astfel, împreună cu țesăturile așternute pe piesele de mobilier, un întreg decorativ. Deasupra păretarelor erau amplasate scoarțele. Acestea organizează suprafața pereților, dimensionând spațiul prin intermediul decorului. Motivele acestora sunt aerate, dinamice, încât fortifică spațialitatea. În anumite localități, tot la nivelul pereților, dar în unghere, erau atârinate ungherarele ce se plasau sub icoană. Respectiv, motivele lor principale erau cele religioase (cununiile, crucea ș.a.).

Din perspectivă semiotică, păretarele, scoarțele și ungherarele modelau registrul terestru al micro-universului reprezentat de interiorul locuinței. Ca să conturăm întregul univers al locuinței marcat de covoare, trebuie să precizăm că în localitățile din nordul Republicii Moldova aceste țesături din lână sunt etalate și în registrul ei superior. Grindarele sau cordarele sunt înguste, având motive mici, preponderent geometrice. Prin urmare, această cuprindere spațială a țesăturilor a stimulat dezvoltarea unui fond bogat de motive semnificative, valorificând plenar toate clasele de ornamente tematice cunoscute de creația tradițională: geometrice, vegetale, zoomorfe, avimorfe, antropomorfe, religioase, sociale, scheomorfe.

Demn de remarcat este apartenența covorului la spațialitate, indiferent că este lăicer, păretar sau scoarță. Apartenența covorului la spațialitate este evidentă prin forma lui. Conform cercetătorilor Jean Chevalier și Alain Gheerbrandt, în sistemul de reprezentări specific spațiului european formele pătrate și dreptunghiulare trimit la simbolismul pământului [6]. Respectiv, remarcăm că și câmpul negru al covorului semnifică ideea de pământ luat în posesie culturală de la natură, semnifică parcela de pământ „prelucrat” în dependență de starea sufletească și de potențialul creativ al posesorului.

În această ordine de idei, relevăm faptul că țesăturile ornamentate au atins această sincronizare perfectă datorită vechimii cu care este practicat țesutul în spațiul nostru, datorită priorității acestui limbaj plastic în comunicarea socială, dar și faptului că prin ele se menține tradiția, în ele se regăsește identitatea noastră culturală.

### Motive ornamentale identitare

În prezent, etnologii din Republica Moldova insistă asupra evidențierii și valorificării identității culturale prin ornamentele de valoare națională [7] care, alături de țesături, devin semne, simboluri identitare pentru țara noastră. Printre acestea enumerăm: *busuiocul, stejarul, vița de vie, arborele lumii, cocostârcul, cucul, cocoșul, romburile, figurile antropomorfe, hora* ș.a. În cele ce urmează vom veni cu câteva detalii care explică motivul pentru care aceste ornamente tind a deveni simboluri ale identității culturale și naționale.

Omniprezente în cultura națională sunt florile. Se întâlnesc în credințele și obiceiurile cu referire la cele două mari cicluri: ciclul calendaristic și ciclul vieții. Majoritatea practicilor și credințelor cu implicarea florilor sunt legate de cultivarea pământului, de străvechiul cult al fertilității și fecundității atestat în spațiul carpato-danubian. În structura obiceiurilor tradiționale se întâlnesc flori binecuvântate, benefice. Acestea erau folosite de către țărani pentru a prognoza vremea, a estima recolta anului viitor, a asigura și a proteja sănătatea familiei și sporul în gospodărie. Prezintă interes florile utilizate în obiceiurile de naștere, nuntă și înmormântare, în scopuri augurale, de inițiere, apotropaice și premaritale.

Una dintre aceste plante sacre și purtătoare de noroc, întâlnită în ornamentica tradițională și propusă de a fi acceptată ca simbol identitar, este busuiocul. Busuiocul – plantă mitică și centrală în universul simbolic tradițional – a făcut parte din bogatul tezaur cultural al strămoșilor noștri. Fiind cea mai îndrăgită și mai cântată floare a poporului român, este considerată plantă sacră inspirată din viața religioasă. Busuiocul, cu funcțiile sale multiple, îl regăsim în viața laică și religioasă, în ornamentica tradițională și în cadrul obiceiurilor de familie, a obiceiurilor calendaristice: busuiocul se pune în scaldătoarea rituală după botez a copilului, cu busuioc se împodobeau coarnele boilor și a plugușorului purtat de urători, busuiocul se folosește în cadrul obiceiurilor de Bobotează ș.a. Conform informatorilor, busuiocul reprezintă legătura omului cu valorile spirituale. Indiferent de locul utilizării, busuiocul simbolizează belșugul, dragostea și norocul în familie, fidelitatea și relațiile de lungă durată.

Tot din categoria motivelor fitomorfe evidențiem stejarul, vița de vie, arborele lumii (întruchipat în brad). În tradiția românească stejarul este considerat copac național – simbol al puterii, vigoriei, bărbăției. În ornamentica țesăturilor se întâlnește nu atât copacul, cât frunza acestuia. Vița de vie, ca și măslinul la alte popoare, este un „arbore mesianic”. În arta bisericească vița de vie, alături de spicul de grâu, reprezintă simbolul lui Hristos. Conform mentalității tradiționale, vița de vie este considerată simbol al vieții veșnice, deoarece trebuie să ajungă sub pământ, să fie îngropată, pentru ca să învie și să crească din nou [8].

Un alt ornament național prin care se promovează identitatea culturală este bradul, perceput ca simbol al vieții veșnice, al tinereții și vigoriei. În mentalitatea tradițională are valențe de pom al vieții. Conform *Dicționarului de simboluri*, însăși arborele, prin esența sa, reprezintă simbolul vieții în continuă evoluție, evocă verticalitatea și înlesnește comunicarea între cele trei niveluri ale cosmosului: cel subteran – prin rădăcini; suprafața pământului – prin trunchi și crengile de jos; înaltul – prin ramurile dinspre vârf atrase de lumina cerului [9].

Dintre motivele avimorfe – embleme ale identității culturale care se regăsesc și în ornamentica țesăturilor – sunt: cocoșul, cucul, cocostârcul. Cocoșul reprezintă simbolul solar al bărbăției, dar și al slăbiciunii, purtător de noroc, victorios asupra întunericului, semn apotropaic [10]. Informațiile de pe teren ne oferă date precum că, dacă i se pune efigia pe ușă sau pe acoperișul casei, locuința este protejată împotriva duhurilor nopții. În cultura tradițională cucul este considerat prevestitor al destinului, bucuriei și primăverii.

Cocostârcul, de obicei, se atestă în broderii. În toate culturile este considerată pasăre augurală, simbol de pietate filială, simbol al primăverii și armoniei familiale. Conform cercetătorului român I. Ghinoiu, cocostârcul reprezintă simbolul fertilității și abundenței, este o pasăre-oracol care prevestește, printre altele, timpul [11].

Dintre reprezentările antropomorfe remarcăm figuri omenești, preponderent în straie naționale. În acest context, ca motiv antropomorf, dar și social, evidențiem hora care, prin esența sa, se potrivește

te perfect cu firea moldoveanului. Hora simbolizează expresia ritualului solar de fertilitate. Pe lângă cultul zeiței-mamă și cultul solar, hora exprimă o modalitate de înălțare spirituală colectivă. Conform informatorilor, hora este legată de comunitate, inițiere, apartenență și integrare: intrat în horă, trebuie să joci – să respecti ritmul, pașii și regulile în comunitate. Semnificațiile ei arhaice se evidențiază în contopirea harică a jucătorilor cu divinitatea tutelară, prezentă, parcă, în centrul cercului. Constatăm, astfel, că hora devine încă un indiciu, că orice obiect, fenomen (vorbim de fenomenul horal) creat de colectivitate este raportat la prototipul creat de divinitate [12].

### Concluzii

Prin urmare, putem afirma cu certitudine că dimensiunea simbolică a ornamenticii țesăturilor este definitorie pentru modul de ființare uman și, deci, implicit, pentru cultura în care și prin care omul se exprimă. Indiferent de modul de exprimare, indiferent de tipul ornamentului (geometric, concret, simbolic), fiecare decorație din câmpul țesăturilor, care descinde dintr-un arhetip, are o semnificație simbolică produsă de inconștientul uman, deoarece inconștientul colectiv comunică cu conștientul prin intermediul arhetipului. Structura simbolisticii ornamentale este astfel construită încât un singur element poate constitui un text ornamental, iar mai multe simboluri ornamentale pot forma un singur text ce poate reconstitui întregul unui mesaj ideatic. Realitatea simbolistică este încorporată în obiectul natural și, în același timp, aceasta manifestă o forță care îl depășește, în sensul că trimite la ideea întregului, fapt demonstrat de aranjarea țesăturilor în cadrul interiorului. Țesăturile tradiționale, asemeni oricărui alt fapt cultural de mare vechime, au fost circumscrise în permanență criteriilor cosmice, religioase, sociale, etice, estetice ale comunității. Motivele ornamentale reprezentative care au conferit caracter și expresivitate acestui gen de artă, dar și stilistica încorporării lor în compoziții și în ansamblul decorativ al întregului sunt dovadă că tind să reprezinte universul (cosmosul, natura, societatea), perceput și codificat în semne identitare cunoscute de întreaga comunitate.

Perceperea esenței motivelor ornamentale ne permite să cunoaștem istoria poporului și să promovăm identitatea culturală, ceea ce, în contextul globalizării, reprezintă o necesitate stringentă. Imaginile țesute exprimă cel mai fidel aspirațiile, idealurile estetice și morale ale societății tradiționale. Deși erau create prin munca cotidiană, sintetizând experiența artistică a multor generații, țesăturile tradiționale colportă în ele spiritul riturilor, ceremoniilor în cadrul cărora aveau să fie percepute ca opere artistice, rituale. Motivele lor urmează să fie interpretate din perspectiva formelor culturale de maximă concentrare simbolică, axată pe sistemul de valori și racordată perfect modelului lumii propriu acestei societăți.

### Referințe bibliografice

1. GILOW, J., SENTANCE, B. *World Textiles: A Visual Guide to Traditional Techniques*. London, United Kingdom: Ed. Thames & Hudson Ltd, 1999.
2. KAGAN, M. *Morfologia artei*. București: Meridiane, 1979.
3. FAURE, E. *Istoria artei. Spiritul formelor*. Vol. I. București: Meridiane, 1990.
4. MARDARE, Gh. Manifestări ieraticice ale imaginativului în decorul covoarelor vechi românești din Basarabia. In: *Arta'94*. Ser. Artă plastică. Arhitectură. Chișinău, 1994, pp. 43–51.
5. BUZILĂ, V. Dimensiunile axiologice naționale și mondiale ale scoarței basarabene. In: *Akados*. 2014, nr. 3 (34), pp. 164–172. ISSN 1857-0461.
6. CHEVALIER, J., GHEERBRANT, A. *Dicționar de simboluri*. Iași: Polirom, 1999. ISBN 973-28-0486-6.
7. ANDRIEȘ-TABAC, S. Identitatea simbolică neoficială a Republicii Moldova. In: *Akados*. 2011, nr.1 (20), p. 131–138. ISSN 1857-0461.
8. GIBSON, C. *Cum să citim simbolurile: Introducere în semnificația simbolurilor în artă*. București: Litera Internațional, 2010. ISBN 978-973-675-716-7.
9. CHEVALIER, J., GHEERBRANT, A. *Dicționar de simboluri*. Iași: Polirom, 1999.
10. GIBSON, C. *Cum să citim simbolurile. Introducere în semnificația simbolurilor în artă*. București: Litera Internațional, 2010.
11. GHINOIU, I. Zeița-pasăre în panteonul românesc. In: *Clipa*. Magazinul actualității culturale românești [online]. București, 2014. [accesat 16.04.2015]. Disponibil: <http://www.revistaclipa.com>.
12. VULCĂNESCU, R. *Fenomenul horal*. București: Arhetip, 1995. ISBN 973-96306-9-3.